

Autorin: Bulut, Claudia.

Titel: Karfunkel – Die Konstruktion des Fremden im Kinderfernsehen.

Quelle: Bulut, Claudia: Karfunkel – Die Konstruktion des Fremden im Kinderfernsehen.
Coppengrave 1999.

Verlag: Coppi Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Claudia Bulut

Karfunkel – Die Konstruktion des Fremden im Kinderfernsehen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Der Fremde als Erzählmuster in Film und Fernsehen.....	8
2.1. Das Bild des Fremden.....	8
2.2. Die Rolle des Fremden im deutschen Film und Fernsehen.....	10
3. Historischer Hintergrund des Kinderfernsehens	14
3.1. Die Anfänge.....	14
3.1.1. Der Neuanfang nach 1945.....	15
3.2. Kinderfernsehen in den 60er Jahren.....	17
3.3. Von den 70er zu den 90er Jahren.....	21
3.3.1. ARD.....	22
3.3.2. ZDF.....	24
3.3.3. Zusammenfassung.....	28
4. Kindersendungen über andere Länder und andere Kulturen	29

5. Die Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm".....	34
6. Karfunkel-Geschichten von Kindern aus aller Welt.....	42
6.1. Ausgangssituation, Beweggründe und Gedanken zur Konzeption von Karfunkel.....	42
6.2. Aufbau der Reihe.....	44
6.2.1. Logo.....	44
6.2.2. Gemeinsamkeiten der Folgen.....	46
6.2.3. Gesellschaftspolitische Themen als Hauptinteresse.....	48
6.2.4. Die Kinderhelden.....	50
6.2.5. Die Erwachsenen.....	51
6.2.6. Serienfiguren.....	52
6.2.7. Wiederkehrende Darsteller.....	56
6.2.8. Erzählstruktur.....	56
6.2.9. Kameraführung.....	60
6.2.10. Musik.....	60
6.2.11. Sprache.....	61
6.3. Zielgruppe.....	62
6.4. Programmplatz und Wiederholungen.....	63
6.5. Zusammenfassung.....	64
7. Die Art der Annäherung an das Fremde in Karfunkel.....	65
7.1. Das Bild der Anderen: Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel.....	67
7.1.1. Inhalt.....	67
7.1.2. Themen, Motive, Handlungsaufbau.....	67
7.1.3. Die Kinderhelden.....	69

7.1.4. Die deutschen und die "anderen" Erwachsenen.....	73
7.1.5. Der exotistische Blick.....	74
7.1.6. Zusammenfassung.....	76
7.2. Die Verwandlung: Ich bin ein Kanake.....	78
7.2.1. Inhalt.....	78
7.2.2. Themen, Motive, Handlungsabau.....	79
7.2.3. Die Kinderhelden.....	80
7.2.4. Die deutschen und die "nichtdeutschen" Erwachsenen.....	82
7.2.5. Die Annäherung, die Verwandlung und der Identitätswechsel.....	83
7.2.6. Zusammenfassung.....	87
7.3. Die Innensicht: Der bewachte Aufpasser	88
7.3.1. Inhalt.....	88
7.3.2. Themen, Motive, Handlungsabau.....	89
7.3.3. Familie Kandemir, eine Innensicht?.....	91
7.3.4. Die Deutschen und ihre Ordnungshüter.....	94
7.3.5. Zusammenfassung.....	96
7.4. Die Selbstreflexion: Treffpunkt Oase.....	97
7.4.1. Inhalt.....	98
7.4.2. Themen, Motive, Handlungsabau.....	98
7.4.3. Kontaktbereichsbeamte Lehmann und andere Polizisten.....	100
7.4.4. Herr und Frau Junke.....	102
7.4.5. Die Selbstreflexion.....	104
7.4.6. Zusammenfassung.....	106

8. Diskussion der Ergebnisse vor dem Hintergrund des Kinderfernsehens der 90er Jahre...	
107	
9. Anhang: Analyse der Filme.....	117
9.1. Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel.....	117
9.1.1. Sequenzanalyse.....	117
9.2. Ich bin ein Kanake.....	131
9.2.1. Sequenzanalyse.....	131
9.3. Der bewachte Aufpasser.....	144
9.3.1. Sequenzanalyse.....	144
9.4. Treffpunkt Oase.....	156
9.4.1. Sequenzanalyse.....	156
10. Filmographie der Karfunkel-Filme in chronologischer Reihenfolge.....	171
11. Literaturnachweise.....	177
11.1. Zeitungen und Zeitschriften.....	179

1. Einleitung

"Dem Fremden, dem Schwierigen, dem Problematischen setzt sich nur aus, wer über eine relative emotionale Stabilität verfügt. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt gibt es genügend Signale dafür, daß gerade die 'erfolgreiche' westeuropäische Gesellschaft von zahlreichen unerkannten Vorstellungen, von vagabundierenden Ängsten getrieben wird. Ängste beispielsweise vor Identitätsverlust angesichts der Aufhebung von Grenzen (Europa 92). Neben dem Befreienden, das im Fallen von Grenzen, im Niederwerfen von Mauern liegt, ängstigt der Verlust lang eingepprägter Vorstellungen von Freund-Feind-Bildern, die auch als schützende Abgrenzungen empfunden werden. Das 'Fremde' abgegrenzt und lokalisiert, bietet sich im Freud'schen Sinne als geeignete Fläche an, auf die die

beunruhigende Fremdheit in uns selbst hinausprojiziert werden kann, weil die Erkenntnis und Anerkenntnis des Fremden in uns selbst hohe biographische Leistungen verlangt".¹

Die Medien bilden im gesamtgesellschaftlichen System denkbarer Wurzeln von Fremdenfeindlichkeit nur einen von vielen Faktoren, sie tragen damit aber auch zum Klima innerhalb einer Gesellschaft bei. Sie können hauptsächlich dort wirken, wo Normen- und Orientierungslosigkeit um sich greifen. Medien vermitteln Weltbilder, können Erfahrungshorizonte erweitern, sie können aber auch durch stereotype und dehumanisierende Darstellung von einzelnen Bevölkerungsgruppen einen großen Einfluß auf die in der Gesellschaft vorherrschende Meinung von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit nehmen. Sie tragen die Verantwortung für das "Was" und das "Wie" der Präsentation. Bestes Beispiel für die Verquickungen von Medien und Gesellschaft sind die Propagandapresse und -filme des Dritten Reiches.

Die audiovisuellen Medien stellen für Kinder einen unkomplizierten Rezeptionsvorgang dar. Das Medium Fernsehen gehört, neben anderen Medien, heute zu den grundlegenden gesellschaftlichen Erfahrungen vieler Kinder. Es ist Bestandteil des natürlichen, häuslichen Alltags und ihrer sozialen Wirklichkeit und somit eine Quelle sozialer Erfahrung, die einen Beitrag zu dem Alltagswissen der Kinder leistet.

Soziale Erfahrung wird nicht nur in Vorschulprogrammen und in Dokumentarfilmen vermittelt, sondern vor allen Dingen in den Unterhaltungssendungen. Das Fernsehen bietet Kindern Wirklichkeitsangebote, durch die sie Wissen über das Verhalten von anderen Menschen und über ihre eigene Identität erlangen können.

Die Vorschulprogramme arbeiten gezielt mit der Erkenntnis, daß Fernsehinhalte den kindlichen Sozialisationsprozeß beeinflussen. Doch auch im Kinderprogramm ist es wichtig, Formen und Inhalte zu erarbeiten, die Kinder das Wissen über ihre psychische und soziale Umwelt erfahren läßt. Denn aus der Vielfalt der Wissensquellen - Familie, Schule, Gleichaltrige, Fernsehen usw. - setzen sie ihr Wissen und ihr Weltbild mosaikhaft zusammen. Das Fernsehen liefert unter anderem eine Quelle, in der die Bedeutung von Objekten, Personen und Sachverhalten geklärt werden. "Es wird vorgeführt, wie die Dinge

¹ Elmar Lorey, Aufklärung ist nicht erzwingbar, in: medium 1/1991, Frankfurt, 1991, S. 2

'sind', welche Bedeutung sie im und für den sozialen Kontext haben, wie man sich ihnen gegenüber verhält und sich selbst auch verhalten sollte".²

Das Fernsehen bietet in diesem Kontext also einen Beitrag zur Gestaltung der eigenen Rolle an, verbunden mit den Hinweisen der Rolle anderer, deren Verhalten und die Beurteilung des Anderen. Für das Kind ist das Erlernen von Rollen wichtig, weil es im Erkennen der anderen Rollen sich selbst über seinen eigenen Standpunkt bewußt wird und somit sein Selbst aufbauen kann. "Das Kind muß seine eigenen Erfahrungen lernen und an ihnen wachsen. Deshalb sind solche Programme für Kinder am geeignetsten, die zeigen, wie sich der Einzelne durch Erfahrungen verändert, in der Persönlichkeit, in der Lebensperspektive, in den Beziehungen zu den anderen, in der Fähigkeit, mit zukünftigen Ereignissen besser fertig zu werden. Nicht nur Kinderprogramme, sondern auch Erwachsenenprogramme, die von Kindern gesehen werden, sollten den Einsatz von stereotypen Charakteren vermeiden, die von vornherein gleich bleiben."³ "Kinder zwischen 6 und 13 Jahren sind gegenüber dem 'Wirklichkeitsangebot' der Medien wenig kritisch eingestellt. Ihre Fähigkeit zu Kritik ist erst in geringem Maße vorhanden. Diese Haltung resultiert vor allem aus der heutigen Form der zur Abkapselung neigenden Kleinfamilie. Die Kinder haben wenig Informationsmöglichkeiten darüber, wie es in anderen Familien zugeht."⁴

Den meisten Fernsehfiguren, besonders denen aus den von Kindern so geliebten Serien, gelingt es oft nicht, aus ihren Erfahrungen zu lernen, sie lösen ihre Schwierigkeiten (ähnlich wie in der Werbung) auf eine simple Art und Weise. Serien bieten nicht nur spannende Unterhaltung an, vor allem sind sie Modelle für soziales Handeln, die mittels reduzierter Charaktere und Klischees funktionieren. Den Kindern wird ein verlogenes Weltbild vorgegaukelt, das dazu beiträgt, Rollenmuster, Fremdbilder und Handlungsstrukturen zu verfestigen. "Analysen über die vom Fernsehen geförderten Vorstellungsmuster von der sozialen Wirklichkeit, die in den vergangenen fünf Jahren durchgeführt wurden, haben ergeben, daß eine gleichbleibende und signifikante Beziehung zwischen dem Fernsehkonsum und vielen Aspekten der sozialen Wirklichkeit

2 Rudolf Bierkandt, Der soziale Alltag von Kindern in Fernsehserien, 1978, München, S. 61

3 Bruno Bettelheim, Brauchen Kinder fernsehen?, in: Television 1/1988, München, S. 6

besteht. Zwei solcher Aspekte scheinen bei dem Gewaltprofil besonders aufzufallen: vorgestellte Gefahr sowie Mißtrauen und Alienation."⁵

Die ZDF- Kinderreihe *Karfunkel-Geschichten von Kindern aus aller Welt* versucht den Gegenstandsbereich "Fremde" und "Fremdsein" vor allem vor dem Hintergrund der sozialen Nähe und unter dem identifikatorischen Aspekt zu entwickeln. Auf die Lebenserfahrungsebene von Kindern gebracht, will die Reihe eine Annäherung an das Fremde schaffen. Denn Geschichten, die das "Fremde" so beschreiben, daß zugleich das Nahe emotional zugänglich wird, erzeugen ein Klima des Interesses.

Die Reihe definiert sich hauptsächlich über ihre gesellschaftspolitische Ausrichtung: die Anerkennung des Menschen in seiner Unterschiedlichkeit. "Die Geschichten beschreiben, wie Kinder außerhalb der Regeln der Erwachsenenwelt in der Lage sind, über Rassen, Grenzen und Besitzdenken hinweg sich wahrzunehmen, Solidarität zu üben und Freundschaften einzugehen. Mit der ihnen eigenen Unbefangenheit, ihrem Charme, Witz und Humor, zeigen sie uns, wie man multikulturelle Modelle leben kann."⁶

Möglichst realitätsgerecht soll dem kindlichen Zuschauer ein Geschehen vorgeführt werden, das er selbst erleben könnte. Die Sendereihe, die die Form einer Spielserie benutzt, arbeitet mit Serienmerkmalen, um auf die Vorlieben ihrer Zuschauer einzugehen, aber auch gleichzeitig die Sehgewohnheiten des Publikums wieder zu unterwandern und zu durchbrechen. Denn sie möchte stereotypen Darstellungen und Klischees entgegenwirken.

Im Rahmen meiner Arbeit frage ich nicht nach der Wirkung der Reihe (Kann Erfahrung zweiter Hand zu einer Erfahrung erster Hand werden?). Ich beschränke mich auf die medienwissenschaftliche Analyse der *Karfunkel*folgen und betrachte sie insbesondere unter dem Aspekt der Konstruktion des Fremden.

Bevor ich jedoch die Sendereihe *Karfunkel* analysiere, möchte ich die Rolle des Fremden in der Film- und Fernsehlandschaft klären, um zu zeigen, wie fremde Menschen in den Medien widergespiegelt werden.

4 Bierkandt, 1978, S. 58

5 Heinz Buddemeier, *Illusion und Manipulation*, 1987, Stuttgart, S. 184

6 Bärbel Lutz-Saal zit. in: Erwin Schaar, *Für die Rechte des Kindes*, in: *merz* 1/94, München, 1994, S. 23

Ich werde dann mit einer Einführung in die Geschichte des Kinderfernsehens anschließen. Dies soll der Klärung der Entwicklung von Sendeformen dienen, um später die *Karfunkel*folgen dort einreihen zu können.

Unter Kinderfernsehen verstehe ich die für Kinder konzipierten Sendungen. Sendungen, die bei Kindern zum Teil beliebter sind als "Kindersendungen", wie z.B. die Vorabendserien, sind in diese Definition nicht miteinbegriffen.⁷ Kinderfernsehen ist ein altersspezifisches Zielgruppenprogramm, dessen Macher im Laufe der Geschichte des Kinderfernsehens den Versuch unternahmen, eine gattungsgemäße Vielfalt von Sendeformen auszuarbeiten, die für die drei- bis dreizehnjährigen in ihrer Form kindheitsgemäß ästhetisch sein sollten. Verschiedene Tendenzen, z.B. das Aufkommen der Privaten Sender und damit verbunden der Kampf um Einschaltquoten sowie der hohe Beliebtheitsgrad der Serien, haben diesen Anspruch auf wenige Formen reduziert.⁸

In dem Kapitel "Kindersendungen, die das Fremde thematisieren" werde ich in einer Auswahl verschiedener Sendungen darstellen, wie im Laufe der Kinderfernsehgeschichte das Thema des "Fremden" und des "Fremdseins" bearbeitet wurde. Dies soll der Einordnung der Sendereihe *Karfunkel* dienen, aber auch ihrer Abgrenzung.

Über die konzeptionelle Arbeit, die Klärung des pädagogischen Anspruchs und der Entwicklung der Erzählweisen der Redaktion "Kleine Reihen- Familienprogramm" werde ich dann auf die Sendung *Karfunkel-Geschichten von Kindern aus aller Welt* eingehen, um sie in ihrer Gesamtheit zu analysieren.

Es folgen die konkreten medienwissenschaftlichen Analysen von vier ausgewählten Sendungen, die sich unter unterschiedlichen Aspekten mit der Konstruktion des Fremden beschäftigen.

7 In der Studie von Basic/ Schell/ Schorb/ Graf, *Kinder sehen fern* (München, 1997) wird eine Einteilung des Kinderprogramms (welche alle Angebote zwischen 6 und 20 Uhr berücksichtigt) in explizite und implizite Programmschienen vorgenommen.. Als explizite Programme werden die Sendungen betrachtet, die von der Machart der Zielgruppe Kind zugeordnet werden kann. Implizite Angebote sind den Autoren zufolge Sendungen, die nicht für Kinder konzipiert, aber von ihnen gesehen werden.

8 Das Aufkommen der Spartenkanäle, insbesondere der Kinderkanäle, scheint dieser Tendenz einen Kontrapunkt entgegenzusetzen.

2. Der Fremde als Erzählmuster in Film und Fernsehen

2.1. Das Bild des Fremden

"Weil er uns Angst macht, stellt der Fremde unsere eigene Rolle in der Gesellschaft in Frage. Ich muß ihn nur ansehen, um zu begreifen, daß auch ich, in den Augen eines anderen, ein Fremder sein kann. Wir alle tragen etwas in uns, das uns nicht gehört, das wir nicht enträtseln, in das wir nicht vordringen können. Weil er mir auf eine Weise ähnlich ist, erschreckt mich der Fremde. Letztlich fürchte ich ihn nur, weil ich mich vor mir selbst erschrecke. Wie wenn ich der andere wäre? Die Wahrheit ist: Er gleicht mir."⁹

Fremdenangst ist eine Grundkonstante des menschlichen Lebens. Der Fremde ist interessant und anziehend, löst aber auch gleichzeitig Ängste aus. Die Angst vor dem Fremden im Kleinkindalter z.B. ist etwas, was allgegenwärtig ist, aber sich im Laufe der Entwicklung eines Menschen ausdifferenziert. "Der Fremde ist weder Freund noch Feind. Er steht dazwischen, denn ihn charakterisiert etwas Unentschiedenes, nicht Festgelegtes und Unbestimmtes. Er steht auf der Grenze. Die Nichtdeterminiertheit des Fremden ist seine Potenz: weil alle Fremden nichts sind, können sie alles sein. Dies prädestiniert sie zu einem geradezu idealen Objekt der Projektion. Vertraute Muster und Eigenschaften werden in das Bild des nichtdefinierten Fremden hineinprojiziert und verwandeln ihn in ein Objekt unserer eigenen Welt. Er wird zum Freund oder Feind oder auch zu beidem."¹⁰ All das, was nicht in unsere Ordnung, in unser Wertesystem paßt, all das projizieren wir auf den Fremden. Er dient als Entlastungsmechanismus, weil auf ihn alles abgeladen werden kann, was uns unannehmbar erscheint. Damit wird ein Zusammengehörigkeitsgefühl, die Identität und das Wohlbefinden abgesichert. Besonders Menschen, die aus anderen als den europäischen Kulturkreisen stammen, werden damit zu einer Projektionsfläche, die es ermöglicht, die Fremdenängste in Feindseligkeit umzuwandeln und so offene Auseinandersetzungen zu provozieren. Doch Fremdenangst ist nicht nur ein persönliches Problem, sondern auch ein kollektives. Denn auch die kollektive Identität und Integrität

9 Elie Wiesel, Die Angst vor dem Fremden, in: TAZ Sonderausgabe, Nr. 2, Berlin, Juni 1992

10 Werner Bohleber, Vom Umgang mit Fremdem und Fremden, in: medien praktisch 3/93, Frankfurt, S. 24

wird durch den in eine bestehende Gruppe hinzukommenden Fremden bedroht, da er versucht die bestehenden Normen aufzuweichen.

Diese Spannungen werden durch die vorherrschende deutsche Staatspolitik noch verstärkt, da besonders die Deutschen an dem Gedanken einer ethnisch homogenen Nation festhalten. Dies findet sich z.B. im Staatsangehörigkeitsrecht bestätigt. Die "Wohlstandsfestung" Deutschland fühlt sich bedroht angesichts der Wanderungsbewegungen der unterschiedlichsten Völker. "Die Zugehörigkeit zur Nation ist verbunden mit einer ängstlich mißtrauischen Haltung, in der man dann ständig auf der Hut sein muß vor Übervorteilung, Ausnutzung oder Bedrohung durch Gegner, Fremde oder Randgruppen."¹¹ Das Fremde wird so zum Minderwertigen typisiert, seine Andersheit wird stereotypisiert, um sich selbst positiv von ihm abgrenzen zu können.

Voraussetzung zur Integration der Fremden ist eine flexible persönliche und kollektive Identität, die immer in Kontakt mit der eigenen Geschichte stehen muß. "Doch es bedarf anhaltender zivilisatorischer Anstrengung, um Toleranz und Humanität gegenüber Fremden gesellschaftlich zu verankern."¹² Dies bedeutet nicht, das Fremde einzuverleiben und es dem Eigenen gleich zu machen, sondern die Akzeptanz des fremden Menschen und seiner kulturellen Identität als einen Bestandteil der heutigen deutschen Gesellschaft zu begreifen.

2.2. Die Rolle des Fremden im deutschen Film und Fernsehen

"Die Konstruktion des Fremden", so beschreibt es Hickethier, "stellt ein Grundmuster filmischen Erzählens dar. Kaum ein Film kommt ohne die Darstellung von Fremdheiten aus. Die medialen Dramaturgien leben geradezu davon, daß sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren. Daraus entsteht eine dramatische Spannung, am Konflikt des Vertrauten mit dem Fremden erst entzündet sich häufig unser Interesse am Zuschauen nicht am unentwegt Gleichen und Harmonischen."¹³

¹¹Werner Bohleber, Vom Umgang mit Fremdem und Fremden, in: medien praktisch 4/93, Frankfurt, 1993, S. 51

¹²ebd., 1993, S. 53

¹³Knut Hickethier, Zwischen Abwehr und Umarmung, in: Getürkte Bilder, Hrsg. Ernst Karpf/ Doron Kiesel/ Karsten Visarius, Arnoldsheimer Filmgespräche, Bd. 12, Marburg, 1995, S. 21

Eine Filmgeschichte des Fremden ist jedoch noch eine ungeschriebene. Es lässt sich aber feststellen, daß schon in Stummfilmen eine rassistische Stereotypisierung von Menschen vorgenommen wurde. Die ersten Fremden im Film, zumindest gilt dies für die USA, waren Schwarze und Indianer. Die "Kuriosität" dieser Protagonisten wurde in den Filmen besonders herausgestellt. Viel wesentlicher aber war ihre Funktion, denn durch den visuellen Exotismus konnte man diese Menschen aus der Gesellschaft ausgliedern und ihnen einen untergeordneten gesellschaftlichen Status zuweisen.¹⁴

Zu Beginn der Tonfilmzeit fand dann eine Verschärfung von Typisierungen statt, die mit der Herausbildung (in den 20er, 30er Jahren) bestimmter Genres einherging, wie z. B. dem Western und dem Abenteuerfilm. Diese Genres waren auf "Entdeckung" und "Konfrontation" aufgebaut. Ihre wesentlichen Spannungsmomente und die Dramatik waren auf die Begegnung mit dem Fremden ausgerichtet. Sie hatten das Ziel, den Sieg der Zivilisation über die Barbarei zu zeigen. "Die Welt ist bevölkert mit schlitzäugigen Verführerinnen und hinterhältigen Stammeskriegern, in Turban-, Burnus-, Urwaldfederkronen, Löwenfell- und Chinaseidenverkleidung. Seltsame Opiumsphantasie von Orient und äquatorialer Sonne ist den Filmen gemeinsam, Ideologien rassistischen und kolonialistischen Gepräges vermögen sich in solch erhitzter Nährgelantine intensiver einzunisten als sonstwo im Abenteuerfilm."¹⁵

Auch in den Kriegsfilmern oder Thrillern der Gegenwart wird dieses Prinzip "der oder das Fremde als Bedrohung" zum Thema gemacht. Die Begegnung mit dem Fremden soll Gemeinschaften zusammenschweißen und Aggressionen gegenüber dem "Anderen" hervorrufen und bestätigen. Denn allen Filmen, die den Fremden zum Gegenstand haben, - gleich wie groß die ihnen zugrundeliegenden Realitätsbezüge sind - ist das große Ausmaß an Imagination gemeinsam, das sich in diesen Filmen vergegenständlicht.

Der Fremde nimmt kaum die Position einer gleichberechtigten Existenz ein. Entweder ist er der Untergeordnete, der Wilde, der die herrschende Ordnung bedroht oder derjenige, der Mitleid erregt und infantilisiert wird, welches auch ein Mittel der Beherrschung darstellt. Tritt der Fremde in komischen Rollen auf, ist nicht klar, ob mit ihm oder über ihn gelacht wird. Komik ist auch Ausdruck des Revoltierens gegen bestehende

¹⁴ vgl. Detlev Nothnagel, *Der Fremde im Mythos*, Frankfurt, 1989, S. 13

¹⁵ Tomicek zit. in: Nothnagel, 1989, S. 27

Beherrschungsstrategien, und damit kann es sein, daß der "komische Fremde" in diesem Genre einen Weg gefunden hat, den Unterdrückungsmechanismen zu begegnen.

"Was wir als fremd empfinden, ist durch die kulturellen Bilder und Konventionen geprägt, auch gerade dort, wo es nicht zum Thema gemacht, sondern eher unbewußt genutzt wird. Wichtig daran ist, daß es sich immer um Bilder des Allgemeinen, Verallgemeinerbaren handelt, die häufig mit den konkreten und individuellen Erfahrungen in Differenz treten."¹⁶

Die mediale Typisierung verstärkt Feindbilder, schafft und bestätigt Vorurteile. Das Bild des Fremden ist gesellschaftlichen Entwicklungen und Konjunkturen unterworfen. Seine konkrete Erscheinungsfigur im Film hängt zusammen mit der gesellschaftlichen Entwicklung. Doch meistens endet die Darstellung des Fremden in der Ignorierung der Eigenständigkeit seiner Kultur. Die fremde Kultur wird an den selbstverständlich angelegten Normen der eigenen Kultur gemessen. Dies führt entweder zu einer Ablehnung, oder zu einer Assimilation des "Anderen".

In den Siebzigern gab es in der Schweiz und in Deutschland verschiedene Anstrengungen, den medial vermittelten stereotypen Darstellungen von Fremden entgegenzuwirken.¹⁷ Angeregt wurde diese Tendenz durch die ins Land geholten Arbeitsmigranten und der damit verbundenen Politik. Es gab wenig Berührungspunkte mit den Fremden, denn sie wurden von vielen Deutschen als Bedrohung ihrer "kleinkarierten" Identität empfunden.

Besonders die 68er Generation war an dieser Thematik interessiert, da sie sich mit dem Schicksal des Fremden, und zwar nicht nur mit dessen Leiden, sondern auch mit der mit ihm verbundenen Hoffnung befasste. Es entstanden Filme wie *Emigration* (Nino Jacusso, BRD/ Schweiz 1978) und *Das Boot ist voll* (Markus Imhoff (Schweiz/ BRD/ Österreich 1978). Auch die Filme von Rainer Werner Fassbinder *Katzelmacher* (BRD 1969) und *Angst essen Seele auf* (BRD 1974) werden dieser Periode, der filmischen Auseinandersetzung mit diesem Thema, zugeordnet. Doch Hickethier behauptet, daß die herrschenden Vorurteile in den Filmen, die sich der Aufklärung verschrieben haben, nicht auf der Ebene der Vorurteile destruiert werden, sondern über die Ausstattung der Figuren. Damit sind wir bei Hickethiers zentralen These: "Die Filme argumentieren in ihrer

¹⁶Hickethier, in: *Getürkte Bilder*, 1995, S. 27

¹⁷vgl. Walter Lesch, *Woher kommt die Angst vor dem Fremden?* in: *Zoom*, Nr. 8, Zürich, August 1994, S. 18

filmischen Struktur gegen die inhaltliche Botschaft. Das Stereotyp der Diskriminierung bleibt unberührt."¹⁸ Auch genrehafte Erzählmuster, wie z.B. der Kriminalfilm oder Liebesgeschichten, die dem Modell des Vorurteilsabbaus nacheifern wollen, bestätigen nach Hickethiers Analyse eher das stereotype Bild vom Ausländer, als daß sie es destruieren.

Ähnliche Ergebnisse erzielte eine qualitative Grundlagenforschung, in Auftrag gegeben von der ARD/ ZDF Medienkommission.¹⁹ Das Oberthema dieser Untersuchung lautete "Fremde Kulturen im Fernsehen". Dabei sollten Italiener, Türken und Deutsche sich verschiedene Fernsehsendungen ansehen und sich, unter der Fragestellung wo und wann sie sich und ihre Kultur am glaubhaftesten dargestellt empfanden, dazu äußern. In den Krimiserien wie z.B. *Tatort* oder *Derrick* steht die Krimihandlung im Mittelpunkt. Das Ausländerthema gilt als exotisches Versatzstück, wobei zum Teil der Versuch unternommen wird, die Vorurteile und deren Konnotationen (Ausländer ist gleichbedeutend mit Drogen, Sex und Kriminalität) ersteinmal aufzubauen, um sie nachher zu widerlegen. Trotz der spannenden Dramaturgie wurde von beiden Ausländergruppen die Klischeehaftigkeit und Stereotypisierung kritisiert. Dokumentarfilme dagegen wurden von Italienern als auch von Türken, als positiv bewertet, da sie die Probleme der ausländischen Arbeitnehmer in Deutschland dort ernsthaft erörtert sahen. Sie äußerten sich jedoch kritisch gegenüber der "sachlich-nüchternen" Art der Vermittlung, sie fessele nicht, wirke uninteressant und würde den Lernprozeß, den der Zuschauer erbringen muß, erschwert. Fernsehfilme, in denen Ausländer als Subjekt und Hauptdarsteller auftraten, erhielten von beiden Ausländergruppen viel Lob. Es wurden die Unterhaltungs- und Spannungselemente, die in den Filmen gleichzeitig mit einer möglichen Identifikation verbunden wurden und die einführende Darstellung der Situation des Ausländers, hervorgehoben.

Das Fazit der Untersuchung war jedoch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, daß grundsätzlich noch immer einseitig ausgelegte, veraltete und negative Klischees in der Darstellung des Fremden im Fernsehen vorherrschen.

¹⁸Hickethier, in: *Getürkte Bilder*, 1995, S. 28

¹⁹Josef Eckardt/ Imme Horn, *Fremde Kulturen im Fernsehen*, in: *Media perspektiven* 1/95, München, 1995, S. 5

Unterschwellig findet ebenso, über "feindselige" Bilder oder Kommentare, in der Fernsehberichterstattung eine stereotype Darstellung des Fremden statt. Worte wie z.B. "Ausländerschwemme" oder "Asylantenflut" vermitteln dem Zuschauer das Gefühl der Ohnmacht und verstärken die Fremdenangst. Oder auch Aussagen wie z.B. "...der Komplize des Täters, ein Türke...",²⁰ in denen keine kausale Beziehung zwischen der Tat und der nationalen Herkunft besteht aber suggeriert wird, tragen dazu bei, Vorurteile zu verstärken. Die Bildebene, in der der Ausländer als mitleiderregendes Opfer dargestellt und auf diese Rolle reduziert wird, ist ein weiteres Mittel um ihn klein, ohnmächtig und ohne positives Selbstwertgefühl erscheinen lassen.

Die ausländischen Teilnehmer der Grundlagenforschung forderten eine differenziertere und positivere Darstellung fremder Kulturen in den Medien. Dazu bräuchte es eine Darstellung des Themas in verschiedenen Genres, z.B. auch in den Unterhaltungssparten. Sie wünschten sich eine breitere Präsenz von den verschiedenen in Deutschland lebenden Kulturen in den Medien, z.B. als Ansager oder auch als Serienfiguren. Nur so sehen sie eine Möglichkeit, die multikulturelle Gegenwart in den Medien widerzuspiegeln. Dies würde die Zuschauer für die Realität, der Teilnahme der unterschiedlichen Kulturen an der Gesellschaft sensibilisieren. Außerdem würde es die Identifikationsbereitschaft/ -möglichkeiten der Ausländergruppen erhöhen, denn ihnen würde somit die Chance, sich als ein Teil der gesellschaftlichen Realität zu begreifen und diese in den Medien dargestellt sehen, eingeräumt.

Vorurteile, die ein Chiffre für Verunsicherung sind, müssen durchbrochen werden, und dies kann in erster Linie auf der Gefühlsebene erreicht werden. Es wäre also auch von Vorteil, eine an Emotionen geknüpfte Informationsvermittlung zu erarbeiten. Features und Spielfilme, die persönliche Geschichten schreiben und somit zur Identifizierung einladen, Nähe und Distanz ermöglichen, gelten dafür als die geeignetsten Formen. Die Kompetenz für diese Aufgabe wird von den italienischen und türkischen Teilnehmern der Grundlagenforschung, den Öffentlich-Rechtlichen zugesprochen, da sie ihrer Meinung nach gegenüber den Privaten Seriosität vermitteln.²¹

²⁰Jo Groebel, Medien, Gewalt und Fremdenfeindlichkeit, in: Was heißt denn hier fremd?, Hrsg. Beate Winkler, München, 1994, S. 17

²¹Eckardt/ Horn, in: Media Perspektiven 1/95, 1995, S. 9

Ausländer gehören, ohne Probleme, zum normalen deutschen Alltag von Vielen. Diese Alltäglichkeit ist auch ein Zeichen für die kulturellen Unterschiede ohne Werturteile. Es ist wichtig in unserer Gesellschaft ein objektives Bild eines vielfältigen kulturellen Lebens zu zeichnen, mit Problemen und Ängsten, aber auch mit positiven Erfahrungen. Die Medien sollten sich über ihre Verantwortung, auch in diesem Bereich, klar werden.

3. Historischer Hintergrund des Kinderfernsehens

3.1. Die Anfänge

Laut Knut Hickethier²² strahlte das Fernsehen ab dem November 1939 die ersten Kindersendungen aus. Eine der ersten Kindersendungen diente der körperlichen Ertüchtigung, sie hieß *Kindergymnastik*. Mit einer Kindergruppe turnte Detlef Neumann-Neurode den Kindern vor dem Bildschirm 15 Minuten lang etwas vor. Neben der Gymnastiksendung gab es auch noch andere, meist fiktionale Sendungen im Programm, wie z.B. die Schattenspiele nach Märchen wie *Frau Holle*. Darüber hinaus wurden Filme und Fernsehspiele, die nach Buchvorlagen entstanden waren, gesendet, wie z.B. die *Max und Moritz*-Geschichten oder die Abenteuer des *Till Eulenspiegel*, die in der Tradition des Kinderfilms standen. Eine weitere Form des Kinderfernsehens waren die von der Bühne adaptierten Puppentheater.

Ab 1940 konnten die Zuschauer fünfminütige Beiträge, in denen Kinder in den Studios vor der Kamera spielten, sangen und bastelten, im Fernsehen sehen. Als "Fernsehtante" trat damals *Tante Käthe* auf, ihre Sendung hieß: *Bastelstunden mit Tante Käthe*. Sie wurde zwischen 1939 und 1940 von fünf Minuten auf eine halbe Stunde verlängert. In ihrer Form lehnte sich diese Sendung an die im Radio erprobten Sing- und Spielstunden an.

Insgesamt kann für diese Jahre festgestellt werden, daß es kaum durchkonzipierte Kinderfernsehsendungen gab. Meist waren sie ohne viel Engagement erstellt worden und wurden unregelmäßig und in ihrer Abfolge willkürlich ins Programm gestreut. Außerdem mußte man sich der Tatsache bewußt werden, daß bei dem kollektiven Empfang von

²² Knut Hickethier, Ilse Obrig und das klingende Haus der Sonntagskinder, in: Geschichte des Kinderfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Hrsg. Hans Dieter Erlinger/ Dirk Ulf Stötzel, Berlin, 1991, S. 93

Fernsehsendungen in den öffentlichen Fernsehstuben die Sendungen vielfach ihre Zielgruppen verfehlten. Einmal wegen der bereits genannten, unregelmäßigen Ausstrahlung, bezogen auf die Rezeptionsebene auch aus Gründen der geringen Nachvollziehbarkeit. (Denn welches Kind turnt zu Hause die Übungen nach, die es im Fernsehen in der Fernsehstube gezeigt bekommen hat?)

Im Sommer 1940/41 gab man aus produktionstechnischen Gründen das Sonntagnachmittagprogramm, das hauptsächlich dem Kinderpublikum vorbehalten worden war, auf.

3.1.1. Der Neuanfang nach 1945

Der Wiederbeginn des Kinderfernsehens wird allgemein mit Dr. Ilse Obrig in Verbindung gebracht. Der Medienfachdienst "Fernsehinformationen"²³ benennt den genauen Zeitpunkt: Ilse Obrig beginnt ab dem 11. 4. 1951 in Hamburg und ab dem 21.1.1952 in Berlin mit dem Aufbau der Fernsehsendungen für Kinder. Die Psychologie-Doktorandin Ilse Obrig hatte auch schon vor dem Krieg bei Radio und Fernsehen mitgearbeitet. Ab 1945 war sie Leiterin der Redaktion für Kinder im Deutschlandfunk. Ab April 1951 begannen dann die ersten Sendungen, die sich *Kinderstunde mit Frau Ilse Obrig* nannten, später aber in *Fernseh-Kinderfunk* umgetauft wurden. Die Sendungen standen in der Tradition der Spielstunden des Radios. Ilse Obrig war als Spielleiterin und Moderatorin der Mittelpunkt der Sendung. Sie leitete die Kinder live im Studio zum Basteln, Spielen und etlichen anderen Tätigkeiten an, etwas kindertümelnd, mit pädagogischem Unterton und einer spielerisch verpackten Belehrung. Die Kinder vor dem Bildschirm sollten dadurch zum Nachbasteln angeregt und angeleitet werden.

Um eine Abwechslung innerhalb der Kinderstunden zu erreichen, wurden zusätzliche Puppen- und Schattenspiele mit in die Sendung eingebaut. Die *Kinderstunden mit Frau Ilse Obrig* fanden jedoch nie außerhalb der Studiorealität statt, höchstens für ein paar Naturaufnahmen ging man nach draußen. "Nicht nur wegen technischer Bedingungen galt es als angemessenes Szenarium; im 'juste milieu' der Adenauer-Ära symbolisierte es zugleich den Rückzug ins Private, die kleinbürgerlich behütete Idylle der Familie, die als

²³Fernseh-Informationen, 29 Jahrg., 1978, München, 1978, S. 446

einzigster Bewegungs- und Entfaltungsraum für Kinder anerkannt wurde".²⁴ Es gab "keine Spur von Informationen oder kritischem Bewußtsein, keine Spur von Alltagsrealität, Streit oder Konflikten. In dieser Fernsehwelt wimmelte es von Blümchen und heiteren Sonnenuntergängen".²⁵ *Die Kinderstunde mit Frau Ilse Obrig* diente als Vorbild für andere Sendungen, die nach einem ähnlichen Muster arbeiteten, wie z.B.: *Wir zeichnen mit Onkel Fridolin*, *Die Bastelfamilie* usw. Ab Juni 1954 wurden diese Sendungen jeweils bis zu einer Stunde ausgedehnt. Von der Konzeption waren sie hauptsächlich für die Vier- bis Achtjährigen gedacht.

Im Jahre 1957 wurde das Jugendschutzgesetz novelliert, und somit der Kinobesuch von Kindern unter sechs Jahren verboten. In diesem Zusammenhang wurden - prognostiziert von Medizinern, Psychologen und Pädagogen - Stimmen über die negativen Wirkungen des Fernsehens auf Kinder laut. Das Fernsehen geriet unter einen gesellschaftlichen Druck, worauf die der ARD angeschlossenen Anstalten sich entschieden, keine Sendungen mehr für Kinder unter 6 Jahren auszustrahlen.

Trotz aller Restriktionen bestanden im Sender jedoch weiterhin Forderungen zur Ausweitung des Programms für Kinder. Es wurde nach Formen gesucht, die eine kindgemäße Auflockerung und eine Gestaltung von informativen und fiktional- unterhaltenden Programmteilen gewährleisteten. "Die Kriterien des 'neuen' Kinderprogramms beinhalteten auch, daß kindertümelnde, moralinschwere und schulmeisterliche Sendungen für Kinder nicht das Richtige sind".²⁶ Aus diesen Neuerungskedanken heraus mußte Ilse Obrig ihren Abschied nehmen.

Zusammengefaßt kann festgestellt werden, daß die erste Zeit des Kinderfernsehens nach dem Krieg gekennzeichnet war durch drei verschiedene Präsentationsformen: durch das Puppenspiel, die Demonstration im Studio per erzählendem Onkel oder anregender Tante sowie der Präsentation von Bühnenstücken. Diese Sendungen wurden meist werktags gezeigt, während ab 1958 am Sonntagnachmittag die Serien *Corcy*, *Fury*, *Union Pacific* zusammen mit anderen Spielfilmen über den Bildschirm flimmerten. Da in der ARD wenig Geld für das Kinderfernsehen zur Verfügung stand, wurde zum Teil auf die

²⁴Hans Dieter Kübler/ Claudia Lipp, Kinderfernsehen versus Kinder sehen fern, in: Fernsehsendungen und ihre Formen, Hrsg. Helmut Kreuzer/ Karl Prümm, 1979, Stuttgart, S. 209

²⁵Michael Schmidbauer, Geschichte des Kinderfernsehens, München, 1987, S.26

²⁶ebd., 1987, S.17

Serienprodukte aus den USA, die jedoch nicht für Kinder konzipiert waren, zurückgegriffen. Die Kinder nahmen diese Abenteuer- und Wildwestgeschichten begeistert auf. Auch das Werberahmenprogramm, das zur vorabendlichen Familienfernsehzeit gesendet wurde, fand bei den Kindern großen Anklang, ebenso wie einige Erwachsenen sendungen.

3.2. Kinderfernsehen in den 60er Jahren

Das Kinderprogramm zu Beginn der 60er Jahre stand bei den ARD-Anstalten ganz unter dem Zeichen der Billigkäufe aus den USA, denn die Restriktionen derjenigen, die im Medium Fernsehen für Kinder eine Gefahr sahen, verhinderten nicht nur die Entfaltung eines engagierten Kinderprogramms, sondern wirkten auch zeitweise seine Reduzierung. Das Kinderprogramm wurde nicht nur der Möglichkeit innovativer Momente beraubt, sondern auch der Sendezeit und des Senderaumes. Die geringe Qualität des Kinderprogramms und die Nichtbedienung der Drei- bis Sechsjährigen, die trotz aller Warnungen einen breiten Platz im Kinderpublikum einnahmen, war ein Manko dieser Zeit.

Gerd Albrecht, 1969 Dozent an der Hochschule Film und Fernsehen in Berlin, schrieb in seiner Streitschrift für das Fernsehen: "Die Kinder tun, was sie nach wissenschaftlich gesicherter Erkenntnis gar nicht tun sollten. Sie sehen Sendungen, die sie nach diesen Erkenntnissen gar nicht begreifen und verstehen können. Allerdings: Sie begreifen, verstehen und verarbeiten sie aber nun doch allen bisherigen Erkenntnissen der Wissenschaft zwar nicht zum Trotz, wohl aber zur Widerlegung.(...) Die Kinder wurden dem Fernsehen ausgesetzt. Und - ob sie wollten oder nicht; das Fernsehen fragte nicht danach! - Sie lernten die Sprache dieses Kommunikationsmittels. Sie mußten sie lernen, ob sie überfordert waren oder nicht, weil sie 'gefordert' waren. (...) Die soziale Wirklichkeit hat also die Wissenschaft überholt".²⁷ Albrecht verlangte nach Fernsehsendungen, die in der Sprache, in der Form und im Inhalt der kindlichen Entwicklung und dem Erfahrungshorizont der Kinder entsprechen sollten.

²⁷Gerd Albrecht: Vierjährige vor dem Bildschirm?, in: Evangelischer Filmbeobachter 30/31, München, 1969

Die ARD-Anstalten versuchten, den Ausbau des Kinderprogramms voranzutreiben, weil sie eine ähnliche Meinung wie Gerd Albrecht vertraten und durch den absehbaren Aufbau des ZDF - auch in diesem Bereich - eine ernstzunehmende Konkurrenz erwarteten.

Die ersten Anstrengungen, eine Veränderung in der Kinderfernsehlanschaft herbeizuführen, kamen von Gert Müntefering (WDR). Er war überzeugt davon, daß Kinder in einer für sie adäquaten Weise ein Recht auf Unterhaltung und Information haben. 1964 brachte er den tschechischen Film *Der Clown Ferdinand und die Rakete* zum WDR. Dieser Spielfilm bildete den Anfang für ein neues, auf die kindliche Phantasie der Kinder zugeschnittenes Fernsehen. Nach diesem Erfolg setzte man in den ARD-Anstalten auf weitere Kaufproduktionen wie *Die Kinder von Bullerbü* (Schweden), *Der Schatz der 13 Häuser* (Frankreich) usw. Mit Hilfe dieser neuen Formen und Inhalte versuchte man die Akzeptanz des Kinderfernsehens zu stärken und den Serien aus den USA "anspruchsvollere" Sendungen gegenüberzustellen.

Ähnliche Innovationen sollten jedoch auch die hauseigenen Programme der ARD leisten. Auf diese Anregungen hin wurde z.B. die *Augsburger Puppenkiste* (HR) und der Hase Cäsar, der *Schlager für Schlappohren* (WDR) in die Kinderzimmer schickte, entwickelt.

Das Kinderprogramm tendierte mit diesen neuen Sendungen zu Unterhaltung, Spannung, Information und zu Anregung von eigenschöpferischer Tätigkeit. Man hatte die Bewahrpädagogik aus den Redaktionen verabschiedet und entdeckt, daß die kindliche Entwicklung nicht nur im Inneren der Kinder abläuft, sondern auch stark von äußeren Einflüssen abhängt. Das Fernsehen mußte - wohl oder übel für viele Pädagogen - als Unterhaltungswerkzeug und Miterzieher akzeptiert werden.

Im Rahmen der allgemeinen Bildungskampagne und -reform brach eine Diskussion aus, die darin mündete, daß Ende der 60er Jahre auch wieder Kindern unter sechs Jahren das Fernsehen zugebilligt wurde. Das Fernsehen sollte nun auf eine für Kinder angemessene Weise seinen Beitrag leisten, um Bildung und soziales Lernen zu fördern. Diese Bestrebungen wiederum fielen mit der politischen Sorge um die Jugend zusammen, es ergaben sich größere Etats, die zusammen mit den gesellschaftspolitischen Errungenschaften ermöglichten, neue Entwürfe für das Kinderfernsehen zu entwickeln.

Betreffend das Fernsehen für Kinder wurden Projekte diskutiert, die sich u.a. auch mit der medialen Vermittlung vorschulischer Erziehung auseinandersetzten. Für die Erarbeitung derartiger Sendungsprofile wurde die *Sesamstraße* als konzeptionelle Ausgangsbasis benutzt. Die Erfahrungen mit der Sendung *Sesamstraße* hatten gezeigt, daß die Lernziele und die Vorstellungen von Vorschulerziehung genauer definiert werden mußten. In den Sendungen sollte kein schulischer Lernstoff vorweggenommen werden, sondern den Kindern sollte durch das Fernsehen eine Welt erschlossen werden, die Zusammenhänge plausibler erscheinen ließ.

Der Bayrische Rundfunk wagte sich 1969 mit seiner Vorschulreihe *Spielschule* (Folgesendung *Das feuerrote Spielmobil* 1972) auf den Bildschirm. Die *Spielschule* wollte die Erfahrungswelt der Kinder erschließen und in Zusammenhang mit den Grundelementen des Lebens (Tier, Umwelt, Umgang miteinander usw.) stellen. Die Trickfilmfigur "Wummi" unterbrach die halb fiktional, halb dokumentarisch aufgebaute Reihe. Es gab jedoch keinen sichtbaren Erzähler, denn ein Off-Kommentar führte durch die Bilder. Sie hatten nicht die Möglichkeit, für sich zu sprechen, sondern sie waren Belege für das darüber gesprochene Wort.

Eine weitere Tendenz des Kinderfernsehens bestand in seiner Hinwendung zum Kinderfilm. Beide Medien waren in Form und Inhalt sehr unterschiedlich gewesen. Im Kinderkino hatte es bis zu diesem Zeitpunkt nur Märchenfilme - mit Ausnahme einiger Jugendbuchverfilmungen - gegeben. Das Fernsehen hingegen hatte sich tendenziell auf Serien spezialisiert. Ende der 60er begannen sich die inhaltlichen Vorstellungen dieser beiden Medien anzunähern. Das Fernsehen belebte durch seine finanzielle Unterstützung den Kinderfilm, es entstanden Koproduktionen. Man startete den Versuch, die erzählerischen und filmischen Errungenschaften des Kinderfilms zu nutzen und sich im Hinblick auf die soziale Realität der Kinder neu zu orientieren. Es sollten die psychischen Befindlichkeiten junger Menschen dargestellt werden, um somit das Medium Film, aber auch das Fernsehen als Forum für Kinder und deren Lebensbewältigung zu nutzen.

Die Öffentlich-Rechtlichen wandten sich für diese Projekte an junge Jugendbuchautoren wie z.B. Christine Nöstlinger. In einigen Fällen war dies mit der Schwierigkeit verbunden, daß das geschriebene Wort nicht so leicht in die filmische Form umsetzbar war, besonders, weil keine Erfahrung diesbezüglich bestand. Doch über die ersten

Schwierigkeiten hinaus glückten einige Vorhaben, wie bei den Filmen *Die Ilse ist weg* oder *Die Vorstadtkrokodile*.

Die Kooperation zwischen Buch, Kino und Fernsehen, die erste Ansätze eines später kommerzialisierten Medienverbundsystemes aufweist, funktioniert auch heute noch. Das ZDF hat sich in den 90er Jahren darauf spezialisiert. *Ronja Räubertochter*²⁸ wurde z.B. so verfilmt, daß der ursprüngliche Einteiler auch in mehreren Folgen im Fernsehen ausgestrahlt werden konnte.

Der Spielfilm hat sich in dieser Weise dem Medium Fernsehen angepaßt. Er erlangte finanzielle Unterstützung und wurde durch neue Inhalte wiederbelebt. Das Fernsehen ist durch diese Zusammenarbeit auf neue Inhalte gestoßen und hat darüber hinaus neue, bisher nur im Kino übliche Formen für sich entdeckt.

Kinder zeigten in diesen Jahren generell geringeres Interesse an Informationssendungen als an Unterhaltungsangeboten. Je älter das kindliche Publikum war, desto mehr konsumierte es die fiktional-unterhaltenden Programme. Besonders speziell ausgewiesene Kinderprogramme fanden bei älteren Kindern wenig Resonanz, sie wichen eher auf die Erwachsenen- und die Vorabendprogramme aus. Kleinkinder jedoch waren - und sind es oft heute noch - die wahren Zuschauer des Kinderprogramme. Darüber hinaus sind sie jedoch ebenso als Konsumenten von etlichen anderen Programmen zu finden.

3.3. Von den 70er zu den 90er Jahren

Im September 1971 nahm der Programmbeirat des Deutschen Fernsehens zum Kinderprogramm Stellung und erklärte: "Empfehlungen, das Fernsehen für bestimmte Altersstufen zu sperren, sind durch die Realität überholt. Der Gefahr, daß Kinder sich auf für sie ungeeignete Programme einlassen, muß durch eine ausreichende Zahl für sie geeigneter Sendungen begegnet werden."²⁹ Der Programmbeirat kam zu folgenden Empfehlungen: Das Kinderprogramm muß in Übereinstimmung mit den Erkenntnissen der modernen Psychologie und der Pädagogik gestaltet werden und von den Bedürfnissen

²⁸vgl. Markus Schächter, Von Spielfilmen und anderen Fernsehspielen im ZDF, in: *Television* 4/1991/1, München, 1991, S. 14

²⁹ Heike Mundzeck, *Kinder lernen Fernsehen*, Hamburg, 1973, S. 72

und Interessen der Kinder ausgehen. Vor allem dürfen im Kinderprogramm Szenen mit brutalen oder gewalttätigen Tendenzen keinen Platz haben. Außerdem leitete er dazu an, daß die Fernsehwirkungsforschung sich auf die Programme für Kinder konzentriere. Die Programmverantwortlichen wurden aufgefordert, sich ihrer Verantwortung bewußt zu sein und ihre Programme der Entwicklung und dem Tagesablauf des Kindes anzupassen.³⁰

Da sich seit den 70er Jahren, durch die Bestrebungen und Forderungen von allen Seiten, besonders viel im Kinderfernsehen veränderte, ist es sinnvoll, die Entwicklungen der unterschiedlichen Fernsehformen von ARD und ZDF getrennt zu betrachten:

3.3.1. ARD

1970 wurde im Rahmen der ARD-Koordination "Familienprogramm" der "Arbeitskreis Kinderserie" eingerichtet, der klären sollte, wie eine spezifische, den Interessen der Kinder entsprechende Unterhaltung auszusehen habe. Es sollten neue Konzepte für kindliche Unterhaltungsformen- und inhalte entwickelt werden. Die zeitliche Ausdehnung, neue Programminhalte sowie die Notwendigkeit und Verbreitung des Kleinkinderprogramms waren die Themen.

Mit diesem Anspruch und der Suche nach Innovationen wurde dem Kauf der tschechoslowakischen Reihe *Pan Tau* (1971/72/73) problemlos zugestimmt. *Pan Tau* bildete eine neue Tendenz des Erzählens für Kinder, da die Sendereihe die Form eines modernen Märchens besitzt, das mit Slapstick- und Satireelementen durchsetzt ist. Der erwachsene Protagonist Pan Tau steht im Mittelpunkt der Reihe und verkörpert alle Hoffnungen auf eine bessere Welt. Mit einer phantasievollen Art, die zwischen der Realität und dem Märchenhaften angesiedelt ist, löst er seine Konflikte. Die Sendereihe hatte großen Erfolg, was auch darin begründet lag, daß sich - ebenso wie die Kinder - die Erwachsenen mit ihren Lebenssehnsüchten in der dargestellten Familie wiederfinden konnten.

Anfang der 80er war das öffentliche Interesse an Pädagogik und der Vorschulerziehung bereits erloschen. Zeitgleich schien auch in den Redaktionen der ARD (Auflösung der AG-Vorschulerziehung 1977) der Reiz am Vorschulprogramm verloren gegangen zu sein.

³⁰ vgl. Kübler/ Lipp in: Kreuzer/ Prümm, 1979, S. 217

Über Kaufprodukte hinaus brachte jedoch der Drang zu Eigenproduktionen im Kinderfernsehbereich ein vielfältiges Programmangebot zustande. Es waren die Suchbewegungen nach neuen fernsehtypischen Genres, die innovative Möglichkeiten schufen. "Neue Tendenzen sind die Magazinierung des Programms (*Sendung mit der Maus*), neue Erzählkonzepte (*Pan Tau*; *Spielschule*) und pädagogische Intentionen (*Spielschule*), phantastischer Alltag (*Pan Tau*) und dokumentarische Formen (in der *Sendung mit der Maus* und dem Nachrichtenmagazin *Hier ist Köln*)".³¹

Das Kinderprogramm entwickelte sich zu einem vielfältigen Programm, welches sich neben dem Erwachsenenprogramm etabliert und seine Existenzberechtigung erworben hatte. Das Wichtigste zur Erhaltung dieser Position war, das Niveau des Kinderprogramms auf diesem Level fortzuführen. Dazu vertiefte die ARD die Kooperation mit dem Produzenten der CSSR und legte einen Schwerpunkt auf anspruchsvolle Kinderfilme. Neue Formen, wie die der Sendung *Pumuckel* (1982), einer Serie, die durch die Vermischung von Realfilm und Trick lebt, tauchten ebenso im Programmangebot auf. Weitere Entwicklungen waren die Perfektionierung der Animation und Trickfilmarbeit und damit der Versuch einer neuen Ästhetik: als Beispiel dafür steht *Janoschs Traumstunde*. Außerdem wurde versucht, vom Erwachsenenprogramm übernommene Sendeformen wie z.B. Shows, Talkshows und Spielserien im Kinderfernsehen zu etablieren.

Insbesondere der WDR bemühte sich um erzählende Serien wie z.B. *Die Kinder vom Mühlental* und der Telenovela *Janna*. *Janna* unterliegt einem neuen Erzählkonzept, daß zugeschnitten ist auf die kindliche Rezeption. Sie steht in der Tradition der amerikanischen "day time soap operas". Ebenso wie die amerikanischen Vorbilder entwickelt sich die Handlung von *Janna* von Folge zu Folge, die Typologie der Charaktere ist relativ festgelegt und der dramaturgische Fortschritt ergibt sich durch die Dialoge. Es vermischen sich "soap opera"- und "melodrama"-Handlung, durchsetzt mit Märchenmotiven, zu einer spezifischen Spielform, nämlich der Serie. Denn *Janna* enthält alle ausgeklügelten Serienmerkmale der Fernsehstandards der 90 er Jahre.

Die ARD-Anstalten haben zwischen den 70ern und den 90ern viele unterschiedliche Formate ins Kinderfernsehen eingeführt und geprägt. Es ist insgesamt ein umfangreiches

³¹Dirk Ulf Stötzel, Periodisierung des Kinderprogramms, in: Geschichte des Kinderfernsehens in der BRD, 1991, S. 81

und breitgefächertes Kinder- und Kleinkinderprogramm entstanden.³² Als Fazit des ARD-Kinderprogramms heute gilt jedoch das folgende: "Von den vielen über 1000 Titeln an Sendungen der ARD sind wenige übriggeblieben. Durch die geringe Akzeptanz der Zuschauer und die Bevorzugung der Privaten ist die Anzahl der Sendungen bis auf wenige Ausnahmen zurückgegangen, so gibt es kaum mehr Dokumentarfilme für Kinder beim ARD".³³

3.3.2. ZDF

Obwohl das Vollprogramm des ZDF bereits seit 1963 ausgestrahlt wurde, gab es bis 1966 keine für Kinder und Jugendliche ausgewiesenen Sendungen. 1965 bildete sich ein "Aufbaustab des Kinderprogramms", der gegründet wurde, um Konzepte eben auch für diese Zielgruppe (Kinder zwischen 3 und 13 Jahren) zu entwickeln.

Da in der Aufbauphase des Sendebetriebs keine Eigenproduktionen auf die Beine gestellt werden konnten, zeigte das ZDF 1966 für Kinder und Jugendliche eingekaufte amerikanische und japanische Spielserien wie *Tarzan*, *Schweinchen Dick*, *Dick und Doof*, *Daktari*, *Die kleinen Strolche* und *Lassie*. Diese Serien wurden in wachsendem Umfang ausgestrahlt und wurden willkürlich in das Programmschema hineingestreut. In den meisten Fällen waren sie im Werberahmenprogramm wiederzufinden und nicht in dem für Kinder ausgewiesenen Kinderprogramm.

Ab 1970 wurden feste Sendeplätze für das Kinderprogramm, jeweils Mittwochs, Samstags und Sonntags für ca. 30 Minuten, eingerichtet. 1974 bot dann das ZDF den Kindern unter der Woche ein tägliches 2 1/2 stündiges Programm an, unter dem sich wiederum ein Großteil von japanischen Zeichentrickserien befanden (*Heidi*, *Biene Maja* usw.).

Das bei Kindern so beliebte Werberahmenprogramm dieser Zeit, zu dem auch die Mainzelmännchen gehörten, wurde bei der Definierung des Kinderprogramms jedoch nicht miteingerechnet, weil es sich dabei um nicht für Kinder konzipierte Sendungen handelte.

³²Paul Löhr, Geschichte des ARD-ZDF, in: ebd., 1991, S. 60

³³Dieter Saldecki, Die Geschichte des ARD Kinderprogramms, in: Handbuch des Kinderfernsehens, Hrsg. Hans Dieter Erlinger u.a., Konstanz, 1995, S. 26

Ende der 60er startete man im ZDF mit den ersten Eigenproduktionen, wie z.B. der Sendung *Kunterbunt*. Außerdem wurde versucht, zusammen mit dem ORF eine internationale Koproduktion auf die Beine zu stellen, wie *Das kleine Haus*, das auf der *Playschool* von der BBC basiert.

In den 70er Jahren war der Konkurrenzkampf zwischen ARD und ZDF sehr evident. Denn beide Sender hatten ähnliche Programmplätze für das Kinderprogramm vorgesehen (wochentags zwischen 17 und 18 Uhr). Da das Programm des ZDF eher auf die Akzeptanz mittels Einschaltquoten ausgerichtet war, wurde das Kinderpublikum hauptsächlich mit den Großserien eingefangen. Die ARD-Anstalten mit ihren inhaltlich anspruchsvolleren Formaten hatten in dieser Konkurrenzsituation kaum Chancen.

Da das ZDF auf lange Sicht das Ziel hatte, seinem Publikum qualitätshaltigere Produkte als die Serien der USA anzubieten, versuchte es, eigene Formen zu entwickeln. Doch bei der Schaffung von Eigenproduktionen orientierte sich das ZDF insgeheim an den qualitativ hochwertigeren Sendeprofilen des ARD. Dadurch schränkte es seine eigene Kreativität und seinen Handlungsspielraum für das Kinderprogramm ein. Dies ging einher mit fehlenden Differenzierungen von Sendeformen. Informationssendungen wurden z.B. ganz ausgespart. Zeitweilig wurden einige Versuche von Verbesserungen der Informationen für Kinder unternommen (*Hallo Freunde- unser Studio für junge Zuschauer*; eine berufskundliche Sendung). Doch mangelnde Erfahrung, aber auch die fehlenden finanziellen Mittel machten es schwierig, ein originelles Kinderprogramm aufzubauen.³⁴

Zu diesen Problemen gesellte sich der Widerstreit zwischen den für das Kinderprogramm verantwortlichen Redaktionen: "Kinder und Jugend" sowie "Bildung und Erziehung". Beide Redaktionen vertraten unterschiedliche Konzepte. Während die Redaktion "Kinder und Jugend" (1967 gegründet) sich auf Spielhandlungen mit abenteuerlichem Charakter konzentrierte, das heißt den Unterhaltungswert des Fernsehens für Kinder mit Kaufprodukten, Trickfilmserien und bunten Magazinen bedienen wollte, setzte die Redaktion "Bildung und Erziehung" (gegründet 1973) auf pädagogisch reflektierte Konzepte.

³⁴vgl. Albert Schäfer, Zur Entwicklung der ZDF-Kinder- und Jugendprogramms, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 29

Aus der Redaktion "Bildung und Erziehung" gehen die in den 70er Jahren entstandenen Vorschulprogramme *Kli-Kla-Klawitter* und *Die Rappelkiste* hervor. Die Sendung *Rappelkiste* wird als einschneidender Wendepunkt für das ZDF- Kinderprogramm bezeichnet. Zum ersten Mal werden Kinder am Programm mitbeteiligt. In der Konzeption begreift man die Konfliktdarstellung sowie dessen Bewältigung als einen wichtigen Bestandteil der Sendung. "Die *Rappelkiste* sollte den Kindern verhelfen, sich selbst, ihre Umwelt und die Bedingtheit des eigenen und des Handelns anderer zu verstehen, sowie darauf selbständig und sozial angemessen zu antworten".³⁵

Aus diesen in der *Rappelkiste* neu angelegten Grundsätzen ergab sich für das ZDF- Kinderprogramm Material für neue Formen, wie z.B. *Neues aus Uhlenbusch* (1978), die Öko-Serie *Pustebume*, *Robinzak* und *Pfiff* (eine Sendung, die dem Sportinteresse der Kinder Rechnung tragen sollte). Die Kaufproduktionen wurden durch die Errungenschaften dieser Zeit etwas in den Hintergrund gedrängt. 1978 entschied man sich darüber hinaus für die Einführung der großen Weihnachtsserien wie *Immer dieser Michel* (1978).

Ab 1983 wird jedoch das Kinderprogramm als Teil des Familienprogramms deklariert, denn, so lautete die Begründung: "Die Kindersendungen sind als Momente eines Programms zu verstehen, das von Oma, Opa, Vater, Mutter und Kind gemeinsam angenommen wird, - das sich zwar einerseits mit einigen Programmen unmittelbar an die Kinder wendet, aber andererseits auch die Chance (nutzt), ein Familienprogramm zu gestalten, bei dem bereits bei der Konzeption - im Gegensatz zu den Abendprogrammen - an die Kinder gedacht wird."³⁶ Dieser Leitsatz gilt für die Phase der frühen 80er, in der viele unterhaltende Programme neben wenigen qualitativ hochwertigen Programmen stehen, eine Phase, die auf Populismus zielte. Zu dieser Auffassung gehörte auch, daß es kaum einen für Kinder ausgewiesenen, festen Programmplatz gab. Das Werberahmenprogramm am Vorabend galt als adäquater Hauptprogrammplatz für Kindersendungen.

1985 fand eine inhaltliche und konzeptionelle Veränderung des Kinderprogramms statt. Die redaktionellen Aufgaben wurden neu verteilt, und es wurde über eine andere

³⁵Paul Löhr in: Geschichte des Kinderfernsehens in der BRD, 1991, S. 57

³⁶Josef Göhlen, Kinderprogramm-Familienprogramm, in: ZDF Jahrbuch 1983, Mainz, 1984, S. 64

Definition des Kinderprogramms und seinen Platz im Programmschema nachgedacht. Das neukonzipierte Programm hatte folgende Ziele: "Realitätsaneignung, Identitätsfindung und Fantasieentfaltung, die vor allem mit journalistischen und erzählerischen Mitteln erreicht werden sollen".³⁷ Dafür war es jedoch wichtig, Markenzeichen, d.h. für das ZDF unverkennbare, qualitative und originelle Sendungen zu schaffen. Es entstanden z.B. die Nachrichtensendung *logo*, das Kleinkinderprogramm *Siebenstein* und auch das Umweltmagazin *mittendrin* mit Peter Lustig. Auf dem Animations- und Trickfilmsektor wurden neue Tendenzen, mit den europäischen Zeichentrickprojekten *Alfred J. Kwak*, *die Rinnsteinpiraten*, *Pingu* und *Sauerkraut*, richtungsweisend.

Waren früher ARD und ZDF potentielle Konkurrenten gewesen, so entstand durch die Zulassung der kommerziellen Sender eine neue Situation. Diese veränderten Gegebenheiten übten Druck auf die Zuschauerakzeptanz und die Einschaltquoten aus. Denn das Bedürfnis der Kinder an Unterhaltung führte auch bei dem ZDF zu einem Quotenrückgang, der mit finanziellen Problemen einherging. Die Folge davon war eine qualitative Verschlechterung der Sendeplätze. "Trotz aller Misere sollte jedoch das Prinzip der qualitativen Vielfalt erhalten bleiben".³⁸ Auch deshalb entschied man sich 1992 wiederum zu einer Neustrukturierung innerhalb der Hauptredaktion "Kinder, Jugend und Familie". Drei unterschiedlichen Redaktionen wurde die Verantwortung für die verschiedenen Formen und Inhalte des Kinderprogramms überlassen: "Kinder I" kümmert sich um Unterhaltung, Trick- und Spielfilme. "Kinder II" hat die Informations- und Magazinsendungen, sowie das Kleinkinderprogramm als Schwerpunkt (*logo*, *mittendrin*, *Siebenstein*, *Pur*). Die Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm" beschäftigte sich hingegen mit Fernsehspielreihen wie *Hals über Kopf* und *Achterbahn*.

Das Konzept des Kinderprogramms der späten 80er und frühen 90er Jahre des ZDF folgte der Idee, sich auf einige wenige Kindersendungen zu konzentrieren, um damit einen Qualitätsanspruch zu erhalten und ZDF-typische Marken für eine Minderheit herzustellen.³⁹ Wenn die Intention des ZDF ist qualitatives Programm zu erstellen, das mit unverwechselbarer Professionalität Geschichten erzählen wollte, um Kindernähe

³⁷Funkkorrespondenz 22/1987, Köln, 1987, S. P1

³⁸Albert Schäfer, Spaß an Qualität, in: Handbuch des Kinderfernsehens, Hrsg. Hans Dieter Erlinger u.a., Konstanz, 1995, S. 36

³⁹vgl. ebd., 1995, S. 37

herzustellen, dann ist in diesem Zusammenhang der immer weiter voranschreitende Abbau von qualitativen Kindersendungen, die sich mit der Zeit zu unverkennbaren Marken herausgebildet haben (wie z.B. die Jugendsendung *Doppelpunkt*, abgesetzt im Frühjahr 1996, die Sendereihe *Karfunkel*, letzte Sendestaffel Frühjahr 1995), nicht zu verstehen. Auch die Verdrängung auf schlechte, weil von Kinder nicht wahrgenommene, uninteressante Sendeplätze kann natürlich einem qualitativen Programm nicht gerecht werden und führt hinein in den Teufelskreis der niedrigen Einschaltquoten, der Wiederholungsstruktur und den daraus folgenden geringen Etats für eine geringe Anzahl von Neuproduktionen.

3.3.3. Zusammenfassung

Was für das ZDF gilt, gilt in Ansätzen auch für die ARD. "Beharren ARD/ZDF darauf, ein bildungspolitisch, pädagogisch und fernsehästhetisch verantwortbares Kinderprogramm anzubieten, dessen treibende Momente die Lernfreude, die Aktionsbereitschaft, das Fantasie- und Spaßbedürfnis der Kinder sind? Oder lassen sich die Anstalten, fixiert auf ihre Wettbewerbsfähigkeit, zu einem Journalismus, der das Kinderprogramm als Umfeld der Werbeblöcke auffaßt und sich damit - so Ingo Herrmann - den Gesetzen der 'Anbiederung und Unterhaltungsdiktatur' unterwirft, hinreißen?"⁴⁰

Die ARD-Anstalten scheinen sich der Problematik bewußter zu sein, sie haben den "Kampf" aufgenommen. Denn sie versuchen z.B. mit den Mitteln der Medienverbundsysteme ihre Inhalte und Formen an die Kinder zu bringen.

Beim ZDF sieht es jedoch eher so aus, bedingt durch den qualitativen und auch etatbezogenen Abbau, als möchte man über kurz oder lang das Kinderprogramm auflösen, um es anderen Institutionen zu überlassen.⁴¹

40Löhr in: Geschichte des Kinderfernsehens in der BRD, 1991, S. 62

41 Der Beschluß des ZDF, am 19.09.97 bekanntgeben, das Kinderprogramm bis auf das Wochenende ganz aus dem Vollprogramm zu streichen, wurde zum Anlaß heftiger öffentlicher Kritik. Mit dem Argument öffentlich-rechtliche Grundversorgung müsse nicht nur aus den Sendungen eines Kanals bestehen, sondern aus dem Konglomerat der Öffentlich-rechtlichen, vergibt das ZDF die Verantwortung auf die Spartenkanäle, hier insbesondere den Kinderkanal. (vgl. dazu merz 41.Jahrg., 6/Dezember'97, S. 342/343)

4. Kindersendungen über andere Länder und andere Kulturen

Die Flexibilität, sich unterschiedlich genormten Lebensauffassungen anzupassen, gilt als Voraussetzung zum Abbau von Vorurteilen. Bei Kindern versucht man deshalb, ein Prinzip der Ähnlichkeit von Lebens- und Erfahrungswelten aufzubauen, um den gewohnten Alltag zu relativieren und zu verhindern, daß fremde Alltäglichkeiten nicht automatisch zu einer negativen Bewertung führen. Die Tatsache, daß Fernsehen im heutigen gesellschaftlichen Kontext eine Miterzieherrolle und damit auch eine Vorbildfunktion für viele Kinder übernehmen kann, ist ein Ansatz, um das Thema "Fremde Kulturen" im Fernsehen für Kinder aufzugreifen.

Im folgenden möchte ich einige Sendungen bzw. Sendereihen aufzeigen, die sich im Laufe der Entwicklung des Kinderfernsehens mit Menschen aus fremden Kulturen auseinandersetzen.⁴² Bei der Auflistung der Sendungen wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, trotzdem möchte ich jedoch versuchen, anhand dieser Stichproben eine Entwicklung von Form, Inhalt und Darstellungsweise aufzuzeigen.

Bevor die ausgewählten Sendungen im einzelnen näher betrachtet werden, müssen Unterscheidungen zwischen den einzelnen Themendarstellungen vorgenommen werden. Zum einen gibt es Sendungen, die, meist in dokumentarischer Form, das Leben von Kindern in anderen Ländern betrachten. Zum anderen existieren Reihen, die das Leben von ausländischen Kindern in Deutschland in den Mittelpunkt stellen sowie Sendungen, die zwischen den verschiedenen Lebenssituationen der Kinder eine auf die eigene Welt übertragbare Vermittlerrolle einnehmen wollen.

Zeitgleich mit den Filmemachern in den siebziger Jahren bildete sich in den Fernsehanstalten eine Lobby für die Präsenz von gesellschaftskritischen Sendungen im

In dem Antwortschreiben des ZDF Intendanten Prof. Dr. h. c. Dieter Stolte an den Förderverein Deutscher Kinderfilm e.V. beschreibt er die Vorteile des Kinderkanals als Vollprogramm für Kinder und weiß zu berichten, daß durch die Einbettung in ein "Umfeld gleicher Angebote" (Kinder und Jugendfilm Korrespondenz, 74/2'98, München, S. 58/59) die ZDF-produzierten Kindersendungen einen höheren Bekanntheitsgrad und Akzeptanz erlangen.

⁴²Die ZDF Produktion *Robinzak* (1973) wird hier deshalb ausgeklammert, weil es in dieser Sendung zwar um die Erfahrung des "fremd seins" geht, was aber wenig mit der stereotypen Darstellung von Fremden zu tun hat. Bei *Robinzak* kann ein Kind in einen vom Himmel schwebenden Astronautenanzug schlüpfen und dann in dieser Figur als Fremder in der eigenen Welt umherwandern, um Fragen zu stellen.

Kinderprogramm. Viele Filme entstanden aus dem starken sozialen Engagement der Regisseure heraus. Die filmische Aussagekraft blieb oft im Hintergrund, sie stand hinter dem kommentierenden Wort zurück, und dadurch wirkten diese Filme zu wortlastig. Die "Betroffenen" kamen selbst wenig zu Wort, es wurde eher über sie berichtet. Inhaltlich ging es nicht um Ermunterung oder Aufzeigen von Lösungen, sondern um Anklage.⁴³

Eine der ersten Sendungen, die als ein soziales Engagement für die Kinder dieser Welt gesehen wurde, war die 1971/72 vom HR produzierte Sendung *Jenny und Jonny-alle Kinder dieser Welt* mit Udo Jürgens und James Krüss. Die Schirmherrschaft für diese Sendung hatte UNICEF übernommen. Die Sendung verfehlte jedoch ihr Ziel, denn "Udo stellte sich singend nur selbst dar, während Kinderfreund James steif und ungeschickt im Studio herumstand und die kleinen Studiogäste, hübsch gemischt nach Hautfarbe und Herkunftsland, auf Bänken und Kissen herumsaßen, bereit, auf einen Wink ihrer Meister munter in die Bühnenmitte zu springen und irgendwelche simplen einstudierten Sätze über das Essen, Wohnen, Trinken, Spielen der Kinder dieser Welt herauszuplappern. (...) Das war Kinderfernsehen voller Klischees und folkloristischer Vorurteile und dazu noch langweilig".⁴⁴

In den Vorschulserien *Sesamstraße*, *Maxifant-Minifant*, *Kli-Kla-Klawitter* und auch in der *Rappelkiste* gab es bereits in den 70ern Versatzstücke, die ausländische Kinder und ihr Leben als Thema bearbeiteten. In der *Rappelkiste* wurden diese Ansätze später ausgeweitet, indem das gesamte Sommerprogramm der *Rappelkiste* 1981, im Umfang von 13 Sendungen, von Kindern aus anderen Kulturen erzählte. Begonnen wurde mit dem vierteiligen Film *Metin* (BRD, 1979, Regie Thomas Draeger), einem dokumentarischen Spielfilm, der das Leben eines türkischen Jungen in Berlin-Kreuzberg zum Thema hatte. Die Sendereihe wurde weitergeführt mit einer in Spielform erzählenden Folge über Eduardo aus Brasilien.

Diese Spielformen waren für die Jüngeren gedacht, für die Älteren erstellte man eher Dokumentarfilme, z.B. *Aus meinem Reisetagebuch* (SWF, 1964), und *1,2,3,4,5,6,7 Kinder aus Bogotá* (ARD, 1979) von Dieter Kronzucker. Rechtzeitig zum Jahr des Kindes, 1979, wurde im ZDF die Serie *Nachbarkinder*, eine sechsteilige Dokumentationsreihe mit einer

⁴³vgl. dazu Kinder-Jugendfilmkorrespondenz Nr. 5, 1/81, München, 1981 S. 3

⁴⁴ Mundzek, 1973, S. 75

Mischung aus Bericht und Spielhandlung über Gastarbeiterkinder in Deutschland, erarbeitet. 1982 zeigte der *Weltspiegel für Kinder* (ARD), begleitet durch eine Moderation, Porträts von Kindern aus aller Welt.

Die Kulturfilmreihe der Reihe *Bilder unserer Erde* (ZDF, 1977) sollten in dokumentarischer Form von Kindern aus anderen Kulturen erzählen. Es stellte sich jedoch heraus, daß das Vorhaben aus der Sicht einer eurozentristischen Kamera, begleitet durch einen Off-Kommentar, gefilmt wurde.⁴⁵ Die "Fremden" kamen nicht zu Wort, eher dominierten exotische Bilder des in jeder Folge neu herausgegriffenen Kulturkreises.

Die Magazinsendung *Die große blaue Murmel* (ZDF, 1977) war eine Mischung aus Dokumentation und Spiel. Mit Hilfe von Einzelbeiträgen zu den verschiedensten Ausschnitten des gesellschaftlichen Lebens, bezogen auf die unterschiedlichsten Länder, wurden den Kindern Zusammenhänge erklärt. Ein Moderator gab, verbunden mit Erklärstücken, Orientierungshilfen, die für die Verständniserleichterung mit Trickzeichnungen unterlegt wurden. Zusätzlich streute man Cartoons zur Auflockerung in die Sendung.

Die Fernsehserie, die die Selbstdarstellung von Kindern aus verschiedenen Ländern zum Thema hatte, hieß *Filmbriefe* (BR, 1976). Die Kinder schrieben sich hier per Kamera Filmbriefe und zeigten Bilder aus ihrem Lebensbereich. "Die Dokumentation gewinnt hier eine ungewöhnliche Perspektive, die subjektive der Kinder, die auch mal Lügengeschichten zuläßt. Doch blendet diese unkommentierte Sichtweise gerade tatsächliche Lebensverhältnisse und deren Restriktionen aus. Die Wohnung, die der Junge aus Persien vorführt, bleibt ebenso beliebig, wie die Vorstellung des deutschen Jungen, 'Franz Beckenbauer' zu werden."⁴⁶ Auch in dieser Serie werden, entgegen dem guten Willen der Macher, wie in der Reihe *Bilder unserer Erde* und in der Magazinsendung *Die große blaue Murmel*, mit den zur Aufklärung gedachten Sendeprofilen eher stereotype Denkmuster bestätigt als relativiert.⁴⁷ Trotzdem eröffnete der in der Sendung *Filmbriefe* gewonnene Ansatz, Kindern von Kindern erzählen zu lassen, eine neue Perspektive.

⁴⁵vgl. Christel Adick, *Ferne Länder, fremde Sitten: Produziert das Kinder- und Jugendfernsehen interkulturelle Stereotype?*, in: *Deutsche Jugend*, 26/1978, Hamburg, 1978, S. 411-420

⁴⁶Kübler/ Lipp in: Kreuzer/ Prümm, 1987, S. 221

⁴⁷vgl. Adick, 1978, S. 411-420

In den 80ern wurde diese Errungenschaft weiter verfolgt. In der Serie *Geschichten von anderswo* (BR, 1984) kommen Kinder aus unterschiedlichen Teilen der Erde (Portugal, Sahelzone, Ibiza usw.) zum Teil durch einen sogenannten inneren Monolog (kindlicher Off-Kommentar), zum Teil auch direkt vor der Kamera, zu Wort, um von sich und ihrem Leben zu erzählen. In dieser Form sollte so, über das Verständlichmachen von ähnlichen Alltagssorgen, eine Annäherung an das Fremde geschaffen werden.

1988 entstand das Projekt *Eine Welt* (ZDF), das in einer Dokumentation und Spielfilm verbindenden Art die Sichtweise von Kindern in anderen Ländern (Asien, Lateinamerika und Afrika) aufzeigt. Das ZDF beteiligte sich nur als Koproduzent an diesem Vorhaben. Die Filme wurden von einheimischen Filmemachern erstellt, in der Hoffnung auf eine aus der Innensicht resultierenden Authentizität. (Diese Reihe wurde auch unter dem Titel *Kinder der drei Kontinente* im Fernsehen gesendet.)

Auch die Dokumentarfilme der 1994 gefertigten Reihe *Fremde Kinder* (3Sat) haben diesen Anspruch. Als Konzept der Autoren für diese Filme galt: "Die Kinder werden nicht 'abgefilmt' und mit treffenden Kommentaren in einer spekulativ-spekulären Reality-TV-Reportage vermarktet, sondern übernehmen selbst ein Stück Regie. Sie erzählen von ihrem Alltag, ihren Wünschen, Hoffnungen und Ängsten und führen dabei persönlich durch ihr Leben und den Film, in dessen Mittelpunkt sie stehen".⁴⁸ Das Besondere an dieser Reihe ist jedoch, daß sie Kinderschicksale aufgreift, die in einem gesamtpolitischen Kontext stehen. Die Reihe zeichnet sich aus durch ihre Gegenwartsbezogenheit und die sensible Herausarbeitung von Einzelschicksalen. Da ist zum Beispiel Fred aus Minneapolis, der mit 14 Jahren zum Mörder wurde, oder Yusuf und Yavuz, die von ihren Eltern aus Deutschland wieder in die Türkei zurückgeschickt wurden, oder auch Rami, der während der Intifada drei Mal in Haft war.

In den meisten der aufgezählten Sendungen wurde, um Nähe zu erzeugen, spezifisch mit dem Kind als Identifikationsfigur gearbeitet. Es ist eine Tendenz von einer zwar gutgemeinten, dennoch überheblichen und eurozentristischen Sichtweise hin zu einer sensibleren authentischeren Darstellung von anderen Menschen und Kulturen zu verzeichnen. Die dokumentarische Form gilt für diese Thematik als die adäquateste, jedoch zielt sie auf ältere Kinder und Jugendliche ab. Laut Kübler/ Lipp haben

⁴⁸Kinder-Jugendfilmkorrespondenz Nr. 59, 3/94, München, 1994, S. 43

dokumentarische Sendungen auch bei Kindern und Jugendlichen weniger Chancen, da das Fernsehen seinen Schwerpunkt auf Sendungen mit fiktionalem Inhalt gelegt hat: "Im Kontext des Unterhaltungsmediums Fernsehen tun sich informierende und dokumentierende Programme am schwersten."⁴⁹.

Darüber hinaus muß festgestellt werden, daß, wenn von "Fremden" erzählt wird, es oft die Lebensrealitäten von Kindern in anderen Ländern sind, die Ausdruck in den Filmen finden. Selten wird das Leben der ausländischen Kinder im deutschen Alltag aufgegriffen. Diese Problemdarstellung des Lebens als Fremder in einem fremden Land blieb unterrepräsentiert. Um diese Lücke zu schließen, startete 1989 die ZDF-Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm" mit der Sendereihe *Karfunkel*.

Es gab jedoch auch vereinzelt Anfang und Mitte der 80er Jahre Spielfilme zu dieser Thematik, die später zum Teil als mehrteilige Produktion im Fernsehen zu sehen waren. In *Rosi und die große Stadt* (BRD, 1980, Regie Gloria Behrens) z.B. führt ein türkisches Mädchen die aus Bayern stammende Rosi in die Geheimnisse der Großstadt Berlin ein. Der Film *Sinan Ohneland* (BRD, 1988, Regie Yasmin Akay) beschreibt die Schwierigkeiten zwischen Vater und Sohn, die einen unterschiedlichen Zugang zu dem fremden Land, Deutschland, finden. (Dieser Film ist ein Beispiel dafür, daß in Deutschland lebende Migranten immer häufiger selbst zur Kamera greifen, um ihrer Lebenssituation in einer differenzierten, aber auch sehr persönlichen Sichtweise Ausdruck zu geben.) Die meisten dieser Filme sind jedoch eher für Jugendliche als für Kinder gedacht.

5. Die Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm"

Die Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm" ging aus dem Bereich der Redaktion "Bildung und Erziehung" hervor, die sich ab 1971 mit der Konzipierung und Herstellung von Vorschulprogrammen beschäftigte. In diesem Rahmen entstanden *Rappelkiste* und als Auftragsproduktion *Kli-Kla-Klawitter*. "Der Ausgangspunkt der Sendungen sei nicht eine künstliche Fernsehwelt, sondern eine Lebenssituation, durch deren Bewältigung die

⁴⁹Kübler/ Lipp, in: Kreuzer/ Prümm, 1979, S. 214

Kinder für ihr späteres Leben und Verhalten gerüstet werden müßten. Die Förderung beispielsweise im kognitiven und kreativen Bereich sei immer auf kindliche Situationen bezogen, der didaktische Aufbau solle den Kindern helfen, sich selbst, ihre Umwelt sowie die Bedingtheit des eigenen Verhaltens und Handelns anderer verstehen zu lernen."⁵⁰

Insbesondere die *Rappelkiste* hatte den Anspruch - im Gegensatz zur *Sesamstraße*, die das Anhäufen von Wissen in den Vordergrund stellte - Erfahrungen von sozialem Lernen zu bieten. "Es geht bei der *Rappelkiste* lediglich in erster Linie darum, Unterschichtkindern zu zeigen, wie sie in ihren kindlichen Lebenssituationen von dieser Ungleichheit betroffen sind, wie sie andererseits jedoch Fähigkeiten und Handlungsstrategien entwickeln können, um ihre Ansprüche auf Selbstbestimmung vertreten und vermitteln zu lernen".⁵¹ Die *Rappelkiste* wurde in einer Pilotsendung am 30.9.1973 das erste Mal ausgestrahlt. Zu Anfang bildete die Magazinform den Charakter der Sendung. In einem fast gleichbleibenden Ablaufschema sollte Wiedererkennung und Verständigung erleichtert werden. Dabei hatte jeder Partikel eine bestimmte, didaktisch-dramaturgische Funktion in bezug zum übergeordneten Thema der Sendung. Außerdem wollte die kurze Erzählform der Konzentrationsfähigkeit der kleineren Kinder entgegenkommen. Diese Konzeption wurde jedoch bald als zu unruhig empfunden, und in der zweiten Staffel (Oktober 1974) reduzierte man die Programnteile auf fünf Einheiten. Auch die konzeptionelle Idee änderte sich dahingehend, daß zwar noch die Alltagswelt, verbunden mit jeglichem Spektrum von Gefühlen der Kinder, im Mittelpunkt stand, man legte nun jedoch mehr Wert auf die Betonung der Rezeption, d.h. man arbeitete zielgerichteter auf die innere Bereitschaft der zuschauenden Kinder hin, sich mit der eigenen Situation gedanklich auseinanderzusetzen.

Im Laufe der folgenden Staffeln wurde noch weiter von der magazinhaften Einteilung der Sendung abgerückt, bis hin zu dem Prinzip der 30-Minuten Geschichten. Es entstand z.B. die Geschichte des türkischen Jungen *Metin* (Adolf-Grimme-Preis Gold 1980). "Die Dramaturgie der halben Stunde"⁵² setzte sich durch und erlangte in der neuen Vorschulserie *Neues aus Uhlenbusch* einen vorläufigen Höhepunkt.

⁵⁰Schmidbauer, 1987, S. 123

⁵¹Mundzeck, 1973, S. 105

⁵²vgl. Kübler/ Lipp, in Kreuzer/ Prümm, 1979, S. 219

Während die *Rappelkiste* (166 Folgen) aus dem Geschehen und dem Leben der Großstadt erzählte, beginnt mit *Neues aus Uhlenbusch* die erstmalige Hinwendung zum Leben der Land- und Dorfkinder. Besonders der Postbote "Onkel Heini" gilt als Identifikationsangebot für die Kinder, da sie in ihm einen verständnisvollen, hilfsbereiten Erwachsenen finden. Er unterbricht die Handlung, kommentiert und spiegelt sie. "Mit der Beobachtungsgabe, der Offenheit und dem Gerechtigkeitssinn von Kindern gibt er zwei- oder dreimal pro Folge seine Einschätzung dessen, was sich ereignet hat."⁵³ Ein sogenannter "Verfremdungseffekt im Brecht'schen Sinne"⁵⁴ wird in der direkten Ansprache der Zuschauer, also in die Kamera hinein, gesehen. Über diese Funktionen hinaus ist der Postbote Heini die Person, die die Orte der Handlung verbindet und so für die sinnlich-räumliche Orientierung des Zuschauers sorgt. Inhaltlich orientiert sich die Sendereihe an der Innenwelt des Kindes, an seinen zwischenmenschlichen Beziehungen, den Konflikten und den Lösungen. Der redaktionelle Mitarbeiter von *Rappelkiste* und *Uhlenbusch*, Elmar Lorey, nannte die Geschichten "Mutmachergeschichten"⁵⁵, weil sie sich mit den Grundsituationen und -konflikten von Kindern auseinandersetzen und weil sie zum Spiegel der inneren Dramatik der Kinder werden und Kindern Mut zur Auseinandersetzung machen sollen.

Zu den bis zu diesem Zeitpunkt bestehenden beiden Sendereihen, (*Rappelkiste* und *Uhlenbusch*) wurde noch ein weiteres Kleinkinderprogramm entwickelt, das sich vor allem mit den Themen Natur, Technik und Umwelt beschäftigte: *Pustebume* (1979). Im Zentrum dieses spielerischen Informationsmagazines steht der Moderator Peter Lustig, der - eingebettet in eine Spielhandlung - seiner Zielgruppe den vier- bis neunjährigen Kindern davon erzählte, wie z.B. ein Frosch lebt. Peter Lustig hat die Funktion, Fragen zu stellen und alles aus neugierigem kinderadäquaten Blickwinkel zu betrachten. "Die verschiedenen Geschichten knüpfen an der Vielfalt kindlicher Berührungspunkte mit der

Mit "der Dramaturgie der halben Stunde" ist eine äußere Form entstanden, die für die zuschauenden Kinder das Maximum an Konzentration fordert, und in der es möglich ist, in einem Handlungsbogen geschlossene und ausgereifte Geschichten zu erzählen. Dies ist wichtig, um den Anspruch, für die Lebensbewältigung der zuschauenden Kinder Konfliktlösungsmodelle anzubieten, erhalten und bedienen zu können.

53Hans Dieter Erlinger, Fiktionale Geschichten im Fernsehen für Kinder, in: Geschichte des Fernsehens der BRD, Bd. 4, Hrsg. Hans Dieter Erlinger/ Hans Friedrich Foltin, 1994, S. 385

54Bärbel Lutz-Saal, Vom Vorschulprogramm zu den Kleinen Reihen, in: Handbuch des Kinderfernsehens, Hrsg. Hans Dieter Erlinger u.a., Konstanz, 1995, S. 149

55Elmar Lorey, Geschichten- als Mutmacher, in: Fernsehen und Bildung 3/1979, München, 1979, S. 19

Umwelt an und vermitteln mit den Möglichkeiten des Mediums Film Neuigkeiten z.B. über Tiere, über Energiegewinnung, Müll, Wasser, Luftverschmutzung usw."⁵⁶ Der grundsätzliche Anspruch der Sendung besteht darin, den Jüngeren ein Umweltbewußtsein zu verschaffen und ihre Entdeckerfreude zu unterstützen. Aus der Sendung *Pustebume* entstand später die Sendereihe *Löwenzahn*.

Für Kleinkinder erstellt, kam 1981 die Sendereihe *Anderland* ins Programm. *Anderland* sollte hineinführen in das Land der Träume und der Phantasie. Die Geschichten, in deren Mittelpunkt ein kleiner Gnom steht, "erzählen von Freude und Enttäuschung einer mitmenschlichen Beziehung, vom Geheimnis sehnsuchtsvoller Träume, von unbegreiflicher Solidarität, von Schuld und Vergebung, von Angst und Bedrohung, aber auch von Freude und Glück und der Wirklichkeit des Guten".⁵⁷ Der Gnom, ein kleiner Mann, ist für die Kinder derjenige, der als Vertrauter dient und sich den Sorgen und Nöten der Kinder annimmt. Das mutmachende Prinzip der Geschichten griff auch hier, denn es wurden Möglichkeiten aufgezeigt, den manchmal so problemgeladenen Alltag einfallsreich und mutig zu entwirren.

Eine speziellere Form dieser Erzählweise sind die *Bettkantengeschichten* (1983 entstanden, 59 Folgen produziert), die als Weiterentwicklung der *Rappelkiste* zu deuten sind. Es handelt sich um generationsverbindende Geschichten, deren Erzählprinzip aus einer Rahmenhandlung und einer Binnenerzählung besteht. Sie haben das Ziel, ein nicht bewältigtes Tagesgeschehen zu erzählen und eine Art der Bearbeitung zu finden. "Im ersten Teil des Rahmens wird die Konfliktsituation eines Kindes gezeigt. Ein Erwachsener kommt hinzu, dem das Kind sein Problem (an der Bettkante vor dem Schlafengehen) anvertraut, und daraufhin erzählt der Erwachsene 'seine' Geschichte, die den Hauptteil jeder Folge ausmacht. Im zweiten Teil des Rahmens betrachten Kind und Erwachsener das Problem des Kindes aus der Perspektive der Erwachsenengeschichte".⁵⁸ Der Konflikt des Kindes wird also eine Generation zurückverlegt, da eine Rückerinnerung an eine bewältigte Geschichte stattfindet (meist in Form eines Schwarzweißfilms). Die Identifikationsmöglichkeit mit dem Erwachsenen läßt die Tatsache aufdecken, daß auch

⁵⁶Bärbel Lutz-Saal, Susanne van Lessen, Barbara Herzog-Lipina, Mutiges Denken, Handeln, Fühlen, in: Kinderfernsehen - Fernsehkind, Hrsg. Hans Bausch u.a., 1991, Mainz, S. 66

⁵⁷Schmidbauer, 1987, S. 176

⁵⁸Hans Dieter Erlinger, Fiktionale Geschichten im Fernsehen für Kinder, in: Erlinger/ Foltin, 1994, S. 386

er einmal Kind war. Außerdem erscheinen dadurch die eventuell hervorgerufenen Ängste, bezogen auf die Themen Tod, Scheidung usw., nicht so bedrohlich, denn sie wirken bezwingbar. Das angesprochene Problem wirkt weniger unmittelbar und bietet den Kindern die Möglichkeit der Distanzierung an. Der Ich-Erzähler der Binnenhandlung, auf den die kindlichen Probleme in dem Moment projiziert werden, hat seine Sache gemeistert und sitzt unversehrt auf der Bettkante. "Thematisch handeln die *Bettkantengeschichten* von den Auswirkungen zeitgeschichtlicher Bedingungen auf den familiären Alltag und insbesondere auf die kindliche Psyche".⁵⁹ Die Geschichten haben dadurch eine Solidarität stiftende Funktion, da die Eltern an ihre Kindheit erinnert und damit Eltern-Kind-Probleme relativiert werden. Den Kindern wird mit der Frage: "Wie war das, als Du Kind warst?"⁶⁰ die Chance gegeben, die eigene Situation besser einschätzen zu können und deren Veränderbarkeit zu begreifen.

1987 wurde die Reihe *Hals über Kopf* (35 Folgen) ins Programm genommen. Man wählte die Form der Komödie, um den Erlebnissen in den Beziehungen zwischen Eltern und Kindern auf den Grund zu gehen, sie zu überzeichnen und umzukehren. "Thematisch setzt *Hals über Kopf* an den Alltagserfahrungen der Kinder an: es geht um Liebesentzug, Verlassenheit, Großwerden, Machtkampf, Unterlegenheit. Die Inszenierung der Geschichten mit Action, schnellen Schnitten, Wortwitz und Situationskomik ist formal und inhaltlich ein anspruchsvolles Angebot des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, das eine echte Alternative zu Vorabendserien wie *Knight Rider* o.ä. bietet."⁶¹

Die Kinder stehen im Mittelpunkt der Erzählung. Unterstützt und überspitzt wird die Handlung durch die Serienfiguren, die jedoch keine Hauptrolle spielen. Der Polizeiobermeister Hund (POM) ist eine klisierte Komödienfigur, ein Anti-Polizist, der die Eltern eher verurteilt, als daß er ihnen behilflich ist. Das abstruse Ehepaar Wurzel fungiert in einer ähnlichen Weise, auf einer "grotesken Ebene spiegeln sie noch einmal die Verwicklungen und Beschränkungen von Erwachsenen, wie Kinder sie subjektiv wahrnehmen".⁶² In der Überzeichnung der Realität können Kinder die Wahrheit deutlicher

⁵⁹Lutz-Saal u.a., in: Kinderfernsehen-Fernsehkinder, 1991, S. 65

⁶⁰Bettkantengeschichten, in: Bildung und Erziehung, 7-12/1983, Köln, 1983, S. 25

⁶¹Lutz-Saal, in: Kinderfernsehen-Fernsehkinder, 1991, S. 64

⁶²Lutz-Saal, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 154

erkennen und daraus Handlungsmuster entnehmen, um sie auf ihre individuelle Lebenssituation zu übertragen. Die Grundhandlung der einzelnen Sendungen ist immer ähnlich: es wird eine Ausgangssituation dargestellt, bei der das Kind stört. Das Kind verschwindet daraufhin. Allein macht das Kind in einer anderen Umgebung Erfahrungen, die sein Selbstwertgefühl und Selbstbewußtsein stärken. Die Eltern merken meist zuerst nichts vom Verlust ihres Kindes. Der Entdeckung folgt eine Verfolgungsjagd, die durch Slapstick und die Anlehnung an Verfolgungskomödien gekennzeichnet ist. "Wenn den Eltern klar geworden ist, wie sehr sie ihr Kind lieben und brauchen, sind sie 'reif', ihr Kind wiederzufinden".⁶³ Der Schluß jeder Folge, der ein Plädoyer für die emanzipierte Beziehung zwischen Eltern und Kindern ist, bildet dann das Happy End.

1989 wurde das *Projekt Eine Welt* in Angriff genommen, das die Lebenssituation von Kindern in anderen Ländern aus einer Innensicht heraus bearbeitet. Denn um eine Authentizität und einen nicht eurozentristischen Blick zu erreichen, filmten einheimische Regisseure das Leben der Kinder ihres Landes. Die bekanntesten Filme dieses Projekts sind Filme wie *Juliana* und *Yaaba*. Eingebettet in eine Spielhandlung, die zugleich fast dokumentarisch anmutet, begleitet der Zuschauer z.B. Juliana aus Lima bei ihrem täglichen Lebenskampf.

Mit der, aus dem *Projekt eine Welt*, gewonnenen Erfahrung, Lebenssituationen von Menschen in anderen Kulturen nicht aus eurozentristischer Sicht zu betrachten, sondern von einer Innenperspektive heraus zu erzählen, kam die Idee zu der Reihe *Karfunkel* (1991) auf. In dieser Reihe sollten in Deutschland lebende, ausländische Autoren und Regisseure für Kinder Geschichten aus ihrem Erfahrungsbereich erzählen. Es sollten authentische Erzählungen des Lebens in der "fremden" Welt, Deutschland, sein, mit dem übergeordneten Thema der interkulturellen Begegnung von Kindern. (Weitere Ausführungen zu *Karfunkel* befinden sich in den folgenden Kapiteln.)

Die in der Redaktion bis jetzt noch weitergeführte Reihe *Achterbahn* entstand 1990 und läuft seit 1992 im Programm des ZDF. Sie erzählt von den Schwierigkeiten, den Höhen und den Tiefen der unterschiedlichsten Freundschaften. *Achterbahn* möchte Modelle von Freundschaften bieten, die zeigen, daß es sich lohnt, in sie zu investieren. Diese Reihe ist für die 10 bis 13-jährigen gedacht.

63 Lutz-Saal, in: Kinderfernsehen-Fernsehkinder, 1991, S. 63

1997 entwickelte die Redaktion in Zusammenarbeit mit Terre des hommes die Sendereihe *Die Rechte der Kinder*. Die Verfilmung der wichtigsten Artikel der UN-Kinderrechtskonventionen war der Versuch Kindern ein verständlicher Fernsehspielform von ihren Rechten zu unterrichten. In den zwanzig 12-minütigen Minidramen ist Captain Dork, ein kleiner Batman, die Serienfigur. Er ist derjenige, der die Kinder auffordert selbstverantwortlich zu handeln.

Die redaktionelle Arbeit, die mit *Rappelkiste* begann, hat zu einer dauerhaften Reflexion von Inhalten geführt, in deren Mittelpunkt immer die Kinder und ihre seelische Befindlichkeit stehen. Denn Kinder werden von der Redaktion als Mitglieder der Gesellschaft gesehen und ernst genommen. Dies ist ein emanzipatorischer Ansatz, der den Kindern hilft, die Konsequenzen aus ihrem Handeln zu tragen. Die konzeptionell ausgelegte Parteilichkeit für Kinder gibt den zuschauenden Kindern Mut, souverän und handlungsstark zu sein. In den Reihen werden Kinderpersönlichkeiten gezeigt, die mit ihren Stärken und Schwächen die Helden der Geschichten sind. Sie wachsen an ihren bewältigten Hindernissen und geben in ihrer Vorbildfunktion dem Kinderpublikum die Möglichkeit, Vertrauen in die Gestaltung des eigenen Lebens zu gewinnen. "War dieser inhaltliche Anspruch glücklich verbunden mit einer unterhaltenden, überhöhten Form von Alltagsgeschichten, die von Kindern geliebt wurden, dann hatte die Redaktion nie Probleme damit, wenn ihr Programm zu einem 'pädagogischen' Programm erklärt wurde."⁶⁴

Der Name "Kleine Reihen-Familienprogramm" zeigt, daß die Redaktion innerfamiliäre Prozesse in Gang bringen will und ihre Zielgruppe nicht nur die Kinder, sondern auch die Erwachsenen sind.

Um zu dem auf der Rezeptionsebene geforderten Ergebnis zu kommen, wird auf der filmischen Ebene ein Prinzip der emotionalen Intensität geschaffen, das nicht nur durch die Identifikation mit dem Helden, sondern auch durch kleinere Spannungsbögen innerhalb des Handlungsverlaufs und durch den Einsatz des Wechsels von Spannung und Entspannung hervorgerufen wird. Wiederkehrende Figuren und Formen des Erzählens sind in den Reihen vorhanden, um dem kindlichen Bedürfnis nach Sicherheit entgegenzukommen. Die Serienfiguren spiegeln der kindlichen Hauptperson ihr Thema

⁶⁴Lutz-Saal, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 157

zurück und haben dadurch eine verstärkende, bewußtmachende und auch Angst abbauende Funktion.⁶⁵

Ästhetisch orientieren sich die fiktionalen Geschichten der Redaktion am Fernsehspiel für Erwachsene, sowohl in der Form als auch in der Bandbreite der Erzählweisen. "Die Geschichten der 'Kleinen-Reihen' sind tendenziell cineastisch. Sie setzen auf den Film (als Kunst). Indem die Redaktion versucht, die Möglichkeiten des Fernsehens und des Films für Kinder auf der Basis der Grundannahmen und mit dem dramaturgischen Mittel der Lupe⁶⁶ zu professionalisieren, lassen sich die einzelnen Reihen als Versuche zum Genre Fernsehspiel verstehen".⁶⁷ Die filmisch ästhetische Art des Geschichtenerzählens versteht die Redaktion als eine bewußte Abgrenzung "gegen die Angebote der kommerziellen Sender und Klischees und immer gleichen Mustern des Serienaufbaus und der Konfliktlösungen. Mit unseren Fernsehspielen der Gegenwart für Kinder wollen wir den Geschmack des zukünftigen Fernsehzuschauers bilden, um so an der Lust der Vielfalt des Kulturgutes Fernsehen mitzuarbeiten".⁶⁸

Die Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm" hat sich von dem Programm für Kleinkinder hin zu dem Programm für Kinder ab 6 Jahren entwickelt. Die gesellschaftspolitischen Ansätze aber und die psychologische Komponente der Heldendefinition sind bereits in der *Rappelkiste* zu finden. Es wurde dann das Hauptaugenmerk auf die Kinder gelegt, die Kinder vor und hinter dem Bildschirm. Die Protagonisten wurden so ausgestaltet, daß sie auf der Rezeptionsebene eine Vorbildfunktion übernehmen konnten. Außerdem wurden Themen aufgegriffen, die Kinder in der Gesellschaft von heute widerspiegeln und damit Identifikationsmöglichkeiten schufen. Doch diese Parteinahme für Kinder und ihre Probleme war nur für ältere Kinder möglich, da sie sich eher als die Jüngeren bewußt mit Konflikten und deren Lösungen auseinandersetzen können. Dramaturgisch wurde dieser konzeptionelle Ansatz der "Mutmachergeschichten" durch unterschiedliche Formen immer wieder neu erarbeitet.

65vgl. Elmar Lorey, Warum wir so erzählen, in: Kinderfernsehen II, Hrsg. Hans Dieter Erlinger, Essen, 1989, S. 13

66Unter der "Dramaturgie der Lupe", versteht Erlinger das filmische unter die Lupe nehmen von Grundsituationen, Konflikten, und Beziehungen, das Freilegen der psychischen und situativen Bedingungen, das Ergründen des Panoramas der Seele, vgl. Hans Dieter Erlinger: Geschichte des Kinderfernsehens, in: Kinderfernsehen II, 1989, S. 163

67Hans Dieter Erlinger, Geschichte des Kinderfernsehens in der BRD, in: Kinderfernsehen II, 1989, S. 165

68Lutz-Saal, in: Kinderfernsehen-Fernsehkinder, 1991, S. 62

Karfunkel baut auf diesem konzeptionellen Gerüst auf, jedoch findet es in seiner thematischen Parteinahme zurück zur Gesellschaftskritik, die, z.B. mit dem Film *Metin*, in Ansätzen schon in der *Rappelkiste* sichtbar wurde. Die Reihe adaptiert das Format der halben Stunde, sie übernimmt die Form des Fernsehspiels, übernimmt Elemente aus den anderen in der Redaktion erstellten Reihen (z.B. die Komödien- und Slapstikelemente) und folgt dem Prinzip der mutmachenden Heldenkonstruktion.

Der thematische Ansatz zur gesellschaftspolitischen Ausrichtung dieser Reihe, liegt in der Erfahrung mit dem *Projekt Eine Welt* und in dem Mut, die politische deutsche Gegenwart zu thematisieren, um sie für Kinder kritisch aufzuarbeiten. Das "Aus" der Reihe zeigt auch die politische und ideologische Haltung des ZDF, das sich zwar für Kinder im allgemeinen engagiert, aber gesellschaftskritische Sendungen zu nicht kindgerechtem Programm erklärt.⁶⁹

6. *Karfunkel-Geschichten von Kindern aus aller Welt*

Karfunkel-Geschichten von Kindern aus aller Welt ist eine ZDF-Kinderreihe. Die Hauptzielgruppe dieser durchschnittlich 30-minütigen Form des Fernsehspiels für Kinder, sind die Sechs- bis Vierzehnjährigen. In vier Staffeln, von Winter 1991 bis Frühjahr 1995, sind 39 Folgen entstanden. Mit der vierten Staffel wurde diese Reihe aus Etatgründen eingestellt.

⁶⁹ Mit dem Weggang der Redaktionsleiterin Bärbel Lutz-Saal wurde im Herbst 1997 auch die Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm" aufgelöst. Schon seit längerem hatte die Redaktion mit Etat-, mit Kürzungen von Sendelängen, als auch mit der Streichung von ganzen Reihen zu kämpfen. Die Redaktion wurde einer anderen ZDF Kinderfernsehredaktion zugeordnet. Die Reihe *Löwenzahn* existiert weiterhin, die *Achterbahnen* werden im verminderten Umfang weiterhin erstellt. (vgl. merz 41 Jahrg., 3/Juni`97, München S. 176-178 und merz 41 Jahrg., 4/August`97, München, S. 270/271)

6.1. Ausgangssituation, Beweggründe und Gedanken zur Konzeption von *Karfunkel*

"Karfunkel" ist eine alte Bezeichnung für einen besonders roten Granat. Im Mittelalter bezeichnete man auch einen feurig -roten Rubin in dieser Weise. Im Märchen wurde ein feuerroter im Dunkel leuchtender Stein, der den Träger unsichtbar macht, als Karfunkel bezeichnet.

In der Sendereihe spiegelt der Titel "*Karfunkel*" symbolisch die Welt wieder, die immer gleich schön "funkelt", wo immer man sie auch beleuchtet; er ist ein Gleichnis für die Vielfalt der Welt und für ein buntes Miteinander.

1989, zwei Jahre bevor die erste Sendung der Reihe *Karfunkel* im Fernsehen anlief, begann die Projektarbeit zu dieser Sendereihe. Sie hatte das Ziel interkulturelle Begegnungen in den Vordergrund zu stellen. Es sollte eine gesellschaftspolitische Reihe entstehen, die die Phänomene der Ballungsgebiete aufgriff, um das Zusammenleben unterschiedlichster Kulturen auf engem Raum zu thematisieren. Die Frage "was wissen eigentlich deutsche Kinder von ausländischen Kindern?"⁷⁰ bot für die Projektgruppe den Nährboden für die filmische Auseinandersetzung mit diesem Thema. Hinzu kam, die in Deutschland stetig wachsende Fremdenfeindlichkeit⁷¹, die aggressive Formen annahm. Die Reihe sollte einen filmischen Gegenpol zu den bestehenden Realitäten zu bieten.

"Das Konzept der Reihe ist die Erstellung von Handlungsmustern für Kinder auf der Grundlage eines demokratischen Miteinanders, der sozialen Einbindung und der Versöhnlichkeit".⁷² Die Projektgruppe der Reihe *Karfunkel* wollte für dieses Ziel mit dem Prinzip der Authentizität arbeiten. Das bedeutete für sie, es sollte nicht über Ausländer berichtet werden, sondern in Deutschland lebende Migranten wollte man dazu auffordern, selbst ihre Geschichten zu erzählen. Es gelang, für die meisten Folgen, Drehbuchautoren und Regisseure aus anderen Ländern zu verpflichten, deren Lebensmittelpunkt sich in Deutschland befindet.

⁷⁰Lutz-Saal, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 155

⁷¹vgl. dazu Infozentrum für Rassismusforschung in:
<http://www.uni.marburg.de/dir/MATERIAL/DOKU/STATIST/CHROWIE.HTML>, Marburg, 1995, S. 1;
Wonach, laut Statistik, die höchste fremdenfeindliche Straftatzeit in den Jahren 1992 und 1993 lag.

⁷²vgl. ZDF Monatsjournal, Nr. 2`94, Mainz, 1994, S.65

Diese besondere Komponente bot ein Gros an neuen und vielfältigen Erzähl- und Sichtweisen. Und somit ergab sich eine Erzählvielfalt, die sich weg vom exotischen und eurozentristischen Blick orientierte. Es sollte keine Aufklärungsarbeit geleistet werden, die pauschal das Leben der ausländischen Menschen in Deutschland darstellte, sondern das Ziel war es, anhand von Einzelschicksalen die Facetten der unterschiedlichen Kulturen zu beleuchten. Man wollte mit diesem Prinzip dem klischierten Schubladenzuordnungssystem von Stereotypen und der Angst, auf Fremde zuzugehen, entgegenwirken.

Vorurteile vorzuführen und zu negieren, empfand die Projektgruppe als pädagogisch nicht sinnvoll. Sie wollte eine Gegensatzdarstellung mit einer positiven Exposition entwickeln. Das dadurch emotional geknüpfte Band könne dann eine Identifikation zu Folge haben, egal welcher Identität sie sei. Der aufgezeigte Konflikt würde dann zu einer persönlichen Bedrohung mit positiver Lösung werden: Lernen per Identifikation statt Aufklärung war die Devise der Projektgruppe.⁷³

Diese interkulturelle Bereicherung sollte aber nicht nur auf dem Bildschirm funktionieren, sondern über den Bildschirm hinaus wirken und somit die Begegnung mit dem Fremden auch für den Zuschauer als ein positives Erlebnis erfahrbar machen.

Doch die Macher wollten nicht nur deutsche Kinder ansprechen, sondern auch den in Deutschland lebenden ausländischen Kindern ein Forum bieten. Die Probleme der ausländischen Kinder, z.B. die Definition der kulturellen Identität, Migration und Generationskonflikte, sollten somit auch Thema der Sendereihe sein.

Im Laufe der Produktionsjahre von *Karfunkel* sind die Themen der Reihe vielfältiger geworden. Nicht nur die gegenseitige Bereicherung, das Miteinander unterschiedlicher Kulturen (Staffel 1, Winter 1991/92), sondern auch die wachsende Intoleranz gegenüber Anderen, verbunden mit Gewalt (Staffel 2, Winter 1992/93), Flucht, Ost-West-Migration und der jugoslawische Krieg (Staffel 3, Winter 94) sowie die unterschiedlichen Gründe der Migration (Staffel 4, Winter 1995) sind Themen, mit der sich die Reihe auseinandersetzte. Verbunden mit den politischen Ereignissen in Deutschland (Rostock und Hoyerswerder), wurde die Dringlichkeit dieser Themen noch verstärkt. Die einzelnen Folgen sollten aber

⁷³vgl. Lutz-Saal, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 155

zeigen, daß sie, obwohl sie sich zum Teil auf eine bestimmte politische Situation beziehen, ein Gleichnis für andere weltpolitische Situationen sein könnten.

6.2. Aufbau der Reihe

6.2.1. Logo

Vor jeder Sendung befindet sich ein 51 sek. dauerndes Logo, das den Titel der Reihe vorstellt: *Karfunkel*. Ein schwarzer Hintergrund, auf dem Sterne funkeln, erfüllt den Bildschirm. Rechts im Bild befindet sich eine dunkelblau gezeichnete Himmelsstraße. Ein urknallähnlicher Laut begleitet diese Einstellung, dem futuristische Klänge als Hintergrundmusik folgen. Diese wird überdeckt mit kindlichem Stimmengewirr, das lauter wird, je mehr sich die physische Gestalt einer Erdkugel, die umgeben ist von einem feuerrot funkelndem und sich bewegenden Band, aus der linken hinteren Ecke über die Bildmitte der rechten Seite nähert. Die Bewegung der Kugel stoppt für einen Moment, man hört ein kindliches Lachen. Die Ranfahrt der Erdkugel bis zur Bildmitte des Vordergrundes wird untermalt durch Wortgeflüster und Kindergeklücher. Auch die futuristischen Klänge werden lauter. Die Mitte der Kugel nimmt die Bildmitte des gesamten Fernsehbildes ein. Das immer noch funkelnde und sich bewegende Band verschwimmt.

In elliptischen Bewegungen werden dann Nahaufnahmen von fünf Kindern aus unterschiedlichen Ländern eingeblendet (Diese Kinder gehören jedoch nicht zu den Hauptdarstellern der Reihe). Als erstes erscheint, aus der linken Bildhälfte herauskommend, ein farbiges Mädchen. Sie lächelt, sagt *Karfunkel* in ihrer Landessprache und zwinkert. Sie wird, links aus dem Bild herausgehend, wieder ausgeblendet. Aus der rechten Bildhälfte erscheint ein italienisch sprechender Junge. Er vollzieht die elliptische Bewegung, sagt *Karfunkel* auf italienisch und wird nach rechts gehend wieder ausgeblendet. Von links wird dann ein asiatisch aussehendes Mädchen sichtbar, das *Karfunkel* in ihrer Sprache sagt, kichert und sich die Hand vor den Mund hält. Auch sie wird nach links ausgeblendet. Ein türkischer Junge kommt von rechts ins Bild hinein, sagt *Karfunkel* auf türkisch und geht nach rechts aus dem Bild. Ein farbiger Junge von links kommend löst ihn ab. Er vollzieht die elliptische Bewegung, mit dem Ausspruch des Wortes, genauso, wie die anderen Kinder es tun. Es entsteht der

Rhythmus: drei Kinder kommen von links, zwei Kinder kommen von rechts. Zwischen den Kindern und deren Aussprache des Wortes Karfunkel sind wiederholt die futuristischen Klänge des Anfangs zu hören, sie verschwinden aber während das jeweilige Kind auf dem Bildschirm sichtbar ist. Abschließend erscheint in der Bildmitte ein rothaariges deutsches Mädchen, das von hinten unten nach vorn auf den Bildschirm geblendet wird. Die Kamera fährt so nah an sie heran (Großaufnahme), das nur noch ihr Gesicht erkennbar ist. Im Moment der Größeneinstellung flüstert sie: "Karfunkel". Schnitt.

Das Stimmengewirr wird wieder lauter, mit den futuristischen Klängen vermischt hört man Kinderlachen. Die Kamera fährt zurück. Auf der Bildebene sieht man die Erdkugel in ihrer gesamten Form, noch immer umgeben von dem funkelnden, sich bewegenden Band. Aus dem glitzernden Band bilden sich durch Zeichentrick erst runde Steine, die sich dann zu Buchstaben formieren. Langsam entsteht das Wort Karfunkel. Die fertigen Buchstaben rücken sich noch ein wenig zurecht, bis aus dem Off eine Kinderstimme auf deutsch laut das Wort Karfunkel sagt. Das Band glitzert und funkelt noch ein wenig, im Hintergrund hört man Kindergeflüster. Das Bild bleibt für eine Sekunde stehen. Es ist jedoch kein Standbild, da das gülden-rote Band sich bewegt.

Dieses Band, das aus der Anlehnung an die Farbe des Karfunkelsteins entstanden ist, windet sich um die Erdkugel. Sie stellt damit eine Einheit der Welt und deren Kulturen her und steht symbolisch für die Vielfalt der Welt und die Nähe von Kulturen. Die Nahaufnahme der Kinder, die jeweils aus unterschiedlichen Herkunftsländern stammen, läßt den Zuschauer den Blick auf die freundliche Ausstrahlungskraft der Kinder konzentrieren. Daß die Gestalt einer physischen Erdkugel gezeigt wird, ist in diesem Zusammenhang als ein Sinnbild für die Welt ohne Grenzen, auf der in idealer Weise die Menschen als gleichberechtigte Erdbewohner neben- und miteinander leben, zu interpretieren.

Auf diesen angelegten sinnbildlichen Grundlagen ist jedoch die Tatsache, daß die ausländischen Kinder jeweils wieder aus dem Bildschirm heraustreten, während das rothaarige deutsche Mädchen bleibt, um dem Zuschauer die Vielfalt der Kulturen ins Gesicht zu flüstern, kritisch zu sehen. Wahrscheinlich hat dies den Hintergrund, daß die Sendung hauptsächlich vor deutschem Publikum präsentiert wird. Um den Titel verständlich zu machen, ist es wahrscheinlich ein Muß, daß ein deutsches Mädchen als

letztes erscheint. Doch ihr bleibendes Wesen könnte ebenso bedeuten, daß sie als Deutsche in Deutschland verharret, während die anderen Kinder kommen und auch wieder gehen müssen, wie es Gäste zu tun pflegen.

6.2.2. Gemeinsamkeiten der Folgen

Die übergeordnete Zusammengehörigkeit der Reihe *Karfunkel-Geschichten von Kindern aus aller Welt* wird durch das Logo mit Titelsignet vor jeder Folge hergestellt. Außerdem ergibt sich durch die Serienfiguren, die jedoch nur Nebenrollen spielen, ein weiterer Anhaltspunkt zur Kennzeichnung dieser Reihe.

Obwohl die Themen der einzelnen Sendungen sehr unterschiedlich sind, und auch, bedingt durch wechselnde Autoren und Regisseure, die Art und Weise der Erzählung sehr verschieden ist, kann zumindest in 23 Fällen von der interkulturellen Begegnung bzw. der Freundschaft als Leitmotiv gesprochen werden. Da es eine für Kinder erstellte Reihe ist, werden in den meisten Folgen kindliche Darsteller als Identifikationsfiguren angeboten. In 21 Folgen übernehmen Mädchen, in 18 Folgen Jungen die Rolle der im Mittelpunkt stehenden Helden.⁷⁴ Jede Sendung schafft sich mit den von Folge zu Folge wechselnden Kinderdarstellern ihre eigene, sujetadäquate Filmfigur. Deshalb gibt es kaum Sendungen, in denen dieselben Helden wiederkehren (außer in: *Wut im Bauch* und *Der Baum der Wünsche*). Eine Besonderheit stellt dabei die letzte Sendung *Treffpunkt Oase* dar, die selbstreflexiv verschiedene Darsteller der Reihe in den mit ihnen verbundenen Rollen wiederkehren läßt.

In sieben Folgen sind zwar Erwachsene die Hauptpersonen, doch haben sie immer Kinder (außer in einem Fall: *Einmal Palermo-Berlin und zurück*) als Partner an ihrer Seite (*Öffnen Sie den Koffer*, *Herr Özyurt*, *Der Chinese von Schöneberg*, *Das Horn*, *Ein Haus mit Geheimnis*, *Sindbad und der fliegende Teppich*, *Der bewachte Aufpasser*). Zum Teil begeben sich die Erwachsenen in diesen Sendungen auf die kindliche Ebene, indem sie die Sicht der Kinder auf die Welt einnehmen (*Sindbad und der fliegende Teppich*). Oder es wird über Rückblenden an ihre eigene Kindheit erinnert (*Zweimal Alexander*). Oma Stento aus Sizilien (*Einmal Palermo-Berlin und zurück*) wiederum versucht mit ihrem

⁷⁴Diese Zahlen kommen deshalb zustande, weil ich die Sendungen, in denen beide Geschlechter gleichberechtigt nebeneinander auftreten, doppelt gezählt habe (z.B. *Adriana und Ion*)

Charme das Herz der Kinder zu erobern. Bei der Folge *Das Haus mit Geheimnis* besteht das Spannungspotential der Geschichte hauptsächlich aus der Beziehung zwischen dem älteren Herrn, der der Hauptdarsteller ist, und dem im Haus wohnenden Jungen.

Ein einheitliches, formal ästhetisches Kennzeichen dieser Reihe (außer dem Logo) gibt es weder innerhalb der einzelnen Staffeln noch innerhalb der gesamten 39 Sendungen. In den vier Folgen *Neujahrsfeuer*, *Das Horn*, *Wut im Bauch* und *Der Ur-Ur-Urgroßvater* werden jedoch Versuche der Gestaltung eines formalen Kennzeichens deutlich. Alle vier Sendungen beginnen mit einem Vorspann. Es folgt ein Schwarzbild, auf dem mit gelben Druckbuchstaben der Titel des Filmes abgebildet wird. Erst dann wird der eigentliche Film exponiert.

Der Drehort war zu Anfang der Produktionen in vielen Filmen derselbe: Berlin. Zum einen wurde er aus produktionstechnischen Gründen (es wurde hauptsächlich mit dort ansässigen Produktionsfirmen gearbeitet) und aus finanziellen Gründen gewählt.⁷⁵ Zum anderen steht die Stadt Berlin als ein Beispiel für das Miteinander der verschiedensten Kulturen.

Doch mit der Wandlung der Themen hat sich auch die Auswahl des Drehortes verändert, zum Teil wurde er ins Ausland (*Abschied von Alma Ata*, *Flucht auf dem Fluß*, *Isabellas neue Welt*) verlegt. In einigen Fällen beschränkt sich die Ortsgestaltung im Wesentlichen auf Innenräume (*Blick aus dem Fenster*, *Clara hat zwei Länder*).

6.2.3. Gesellschaftspolitische Themen als Hauptinteresse

Das konzeptionelle Interesse der Reihe war es, bereichernde Begegnungen von ausländischen und deutschen Kindern im Deutschland der Gegenwart zu erzählen (*Leilas Geheimnis*, *Ich bin ein Kanake*). Diese filmische Darstellung von multikulturellen Freundschaften fand hauptsächlich in der ersten Staffel ihren Ausdruck. Natürlich waren diese Begegnungen nicht unbelastet und wurden durch politische Themen der gegenwärtigen deutschen Realität wie z.B. Asyl, Ost-West-Migration, Rassismus und Angst vor Abschiebung begleitet. Die einheitliche, die meisten Folgen verbindende

⁷⁵Kinderfernsehen in Deutschland ist insgesamt bedingt durch die Kinderdarsteller sehr teuer. Wird im Ausland produziert, vermindern sich zwar die Kosten für die Darsteller, die Produktionskosten steigen jedoch.

Konzeption wurde immer mehr aufgebrochen, um der durch politische Ereignisse entstandenen Brisanz der Asyl- und Ausländerproblematik einen entsprechenden Kontrapunkt zu setzen. So nahmen z.B. die Sendungen (in der zweiten, dritten und vierten Staffel) zu, die besonders das Thema Rassismus (*Clara hat zwei Länder, Mulo, eine "Zigeunergeschichte", Mein Freund der Wasserbüffel*) und Krieg (*Die Flucht auf dem Fluß, Blick durchs Fenster, Neujahrsfeuer, Die neuen Turnschuhe*) in den Vordergrund stellten. Die Freundschaftsgeschichten wurden in den Hintergrund gedrängt. Die Befindlichkeit der in Deutschland lebenden oder gerade nach Deutschland gekommenen Kinder, die Beweggründe ihrer Migration und die Umstände ihres Lebens und Leidens gewannen mehr an Wichtigkeit. Daraus ergab sich, daß die politischen Hintergründe und die damit herausgegriffenen Einzelschicksale mehr und mehr in den Mittelpunkt gerückt wurden.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Geschichten sich weg von dem Modell der Freundschaftsgeschichten, hin zu der Darstellung von Kindern und ihren Lebensumständen bewegten. Das heißt, die Freundschaft auf dem Bildschirm wird zu einer emotionalen Beteiligung und "Freundschaft" über den Bildschirm hinaus.

Resultierend daraus hat sich auch eine Verschiebung von politischer Stellungnahme ergeben. Die Themen und deren Kontexte wurden wichtiger. Die Darstellung der Kinder in diesem Umfeld steht weniger im Zusammenhang mit der Absicht, Mitleid zu erzeugen, als mit der Forderung nach politischer Meinungsbildung und Kritikfähigkeit an gesamtgesellschaftspolitischen Situationen.

Ein in Bilder umgesetztes Beispiel ist die Eingangssequenz der Folge *Auf den Spuren von Lakatosch*. Der Zuschauer sieht hastende Menschen aus der "Hundeperspektive".⁷⁶ Schnell "fliegen" die unterschiedlichen Beine von links nach rechts und umgekehrt. Neben den Beinen baumeln Unmengen von Plastiktüten, die geheimnisvoll rascheln. Auf der Tonebene ist lautes Kassengeklingel und eine sanfte Frauenstimme, die die Menschen zu immer mehr Konsum auffordert, zu hören. Etwas später erscheint das Bild eines elfjährigen Jungen, der in verbrauchten Kleidern auf seiner Harmonika in Berlin vor der Weltzeituhr seine Künste zum Besten gibt. Doch die Polizei nimmt ihn fest, um ihn, wie wir im Laufe des Filmes erfahren, nach Rumänien abzuschieben.

⁷⁶Die Kamera ist auf der Höhe eines Hundes positioniert, sie hat eine starre Position und beobachtet aus diesem Blickwinkel die Situation.

In dieser Sequenz wird ganz deutlich Kritik an der Gesellschaft geübt, und nicht nur an der deutschen Asylpolitik. Der Gegensatz Wohlstand-Armut wird herausgestellt und die Ignoranz und Bequemlichkeit der im Übermaß lebenden Menschen wird angeprangert.

Die Folge *Blick durchs Fenster* z.B. wendet sich gegen den Krieg im Allgemeinen, aber auch im Besonderen (der Krieg in Angola/ Irland usw.). Wichtig ist, daß in jedem Fall Einzelschicksale herausgestellt werden, um zu bestimmten politischen Ereignissen Bezüge herzustellen und die Frage nach dem "Warum?" solcher Situationen drängend aufzuwerfen. *Die neuen Turnschuhe* beziehen sich konkret auf den Krieg in Bosnien, *Das Mädchen aus Tschernobyl* auf die damalige Atomkraftwerkskatastrophe, *Isabellas neue Welt* auf das umstrittene Columbusjahr und *Die Flucht auf dem Fluß* erinnert an die Kolonisation und die "Missionierung" des südamerikanischen Kontinents durch die Europäer.

Doch es werden auch Deutschland-spezifische Themen erörtert, zum Teil sogar authentische Vorkommnisse zugrunde gelegt, wie in der Folge *Mein Freund, der Wasserbüffel*⁷⁷. Die Widerspiegelung eines in der Wirklichkeit vorgekommenen Ereignisses ist jedoch eher ein Einzelfall. Andere Sendungen sind von geschichtsträchtigen deutschen Themen, z.B. der Judenverfolgung (*Guten Tag und Schalom, Tatjana, Zweimal Alexander*) geprägt, oder auch durch Themen, die sich mit aktuellen innerpolitischen Problemen Deutschlands auseinandersetzen. Es wird "die Wende" in dem Film *Wie klaut man einen Elefanten* thematisiert, die Roma- und Sinti-Asyldebatte⁷⁸ der letzten Jahre (*Auf der Suche nach Lakatosch, Der Auftrag, Mulo, eine Zigeunergeschichte*), und die Ost-West-Migration (*Wenn der Zaunkönig singt, Abschied von Alma Ata, Can und Oleg*) als Themenbereiche in den Folgen der Reihe aufgegriffen. Auch die Frage nach der "deutschen" Identität (wer ist eher ein Deutscher, ein Wolgadeutscher oder ein Gastarbeiterkind der 2./3. Generation?) wird in einem der Filme, nämlich in der Folge *Can und Oleg*, aufgegriffen.

⁷⁷vgl. Taz : Vietnamese aus fahrenden Zug gestoßen, vom 25.4.1994, Berlin, 1994, S. 2

⁷⁸vgl. Sabine Rückert und Michael Schwelien, Die Zigeuner sind da! in: Die Zeit, Nr. 39, Hamburg, 18. Sept. 1992, S. 17

6.2.4. Die Kinderhelden

Bei dem Erzählen der Geschichten für Kinder im Fernsehen ist es wichtig, an einer für Kinder leicht nachvollziehbaren bzw. aus ihrem Alltag genommenen Situation anzuknüpfen. Diese Art der Erzeugung von Verständnis ist besonders relevant, wenn Realitätsgeschichten, die jedoch fern der Alltagsrealität der zuschauenden Kinder liegen, erzählt werden. Um Berührungspunkte mit dem Protagonisten herzustellen, muß deshalb eine Identifikation über den/die HauptdarstellerIn geschaffen werden, die im Kinderfilm und -fernsehen vorzugsweise Kinder sind. Unter diesen Voraussetzungen kann sich bestenfalls die gleiche Perspektive, die Parteinahme für die Figur und die Herstellung einer emotionalen Beziehung ergeben.

"Es sind aber nicht Helden, die konstruiert sind, sondern Figuren mit Ecken und Kanten, Stärken und Schwächen. Es sind Persönlichkeiten mit Macken, Kinder, die sich aber trotz dieser selbst akzeptieren lernen. Meistens sind es Kinder, die ein Schicksal erleiden und es zugleich als aktiv Handelnde meistern auf eine kinder typische Weise. Sie sollen Vorbilder sein für die Auseinandersetzung mit sich und der Umwelt."⁷⁹ Diese Aussage von Jan-Uwe Rogge über die *Karfunkelfilme* ist für die meisten Folgen der Reihe zutreffend. Dabei ist zu bemerken, daß Kinder aus dem nichtdeutschen Kulturkreis in vielen Fällen als selbständiger, erwachsener und handlungsfähiger als die deutschen Kinder gezeigt werden. Floriza z.B., aus *Mulo, eine "Zigeunergeschichte"*, setzt sich für Mulo ein, kocht und sorgt für ihre Geschwister. Leila (*Leilas Geheimnis*) hilft ihrem Vater im Dönerstand und kennt sich sehr gut im Haushalt aus.

Ebenso wie in der Reihe *Hals über Kopf* wird auch hier keine heile Kinderwelt, bezogen auf Eltern-Kind-Konflikte, gezeigt. Die *Karfunkelreihe* orientiert sich eher an den realen deutschen Gegebenheiten. Der deutsche Junge in *Die Waldgeister* z.B. fühlt sich als Spielball zwischen seinen Eltern, die sich getrennt haben.

Während die ausländischen Eltern eher verständnisvoll und liebevoll gezeichnet werden, wirken die deutschen Eltern in einigen Folgen eher karikiert (*Leilas Geheimnis*). Sie sind überaus vernünftig, wertorientiert und können die Phantasien der Kinder zum Teil nicht nachvollziehen. Sie projizieren ihre Wünsche auf die Kinder (*Tobis fremder Freund*) und

⁷⁹Jan-Uwe Rogge, *Karfunkel erzählt Geschichten* in: Eselsohr 2/94, Frankfurt, 1994, S.33

wollen die Konflikte, die die Kinder unter sich gelöst haben, wieder aufflammen lassen (*Wut im Bauch, Can und Oleg*). Zum Teil werden sie von den Kindern eines Besseren belehrt (*Leilas Geheimnis, Can und Oleg*). Trotz mancher Einwände seitens der Eltern lassen sich die Kinder ihre Freundschaft nicht nehmen.

In vielen Folgen wird die Wichtigkeit der Sozialisierung der Kinder durch die Großeltern thematisiert. Besonders Kinder aus dem nichtdeutschen Kulturkreis stellen immer wieder den Wert, den der Opa und die Oma für sie haben, heraus (*Leilas Geheimnis, Mulo eine Zigeunergeschichte, Wut im Bauch, Choda Hafes-Tschüß liebe Oma, Einmal Palermo-Berlin und zurück, Schalom und Guten Tag, Tatjana*).

6.2.5. Die Erwachsenen

Die "Ausländer", ob Erwachsene oder Kinder, sind in den meisten Folgen die hauptsächlich Agierenden. Sie dominieren das Geschehen.

Die deutschen Männer treten, wenn nicht als Elternteil, dann in irgendeiner Funktion auf. Entweder als Beamter für Asylverfahren, Polizist, als Pilot, Taxifahrer, Grenzbeamter, Postbeamter, Arzt usw. Sie wirken eher verstockt, ignorant und sind den fremden Menschen gegenüber nicht unbedingt aufgeschlossen und freundlich. Die deutschen Frauen hingegen sind zum Teil verständnisvoller gezeichnet. Die Reiseverkehrskauffrau in *Sindbad und der fliegende Teppich* z.B. ist offen und hilfsbereit, auch die Verkäuferin im Schuhgeschäft der Folge *Adriana und Ion* bedient geduldig die beiden Kinder und schenkt ihnen zusätzlich noch eine Strumpfhose.

6.2.6. Serienfiguren

Die wiederkehrenden Charaktere der Serienfiguren sind eine dramaturgische Hilfe, um für den Zuschauer ein "Heimatgefühl" entstehen zu lassen. Diese Figuren stehen distanziert zum Geschehen, bilden einen Kontrapunkt, sollen Vertrautes und Heiteres vermitteln im Gegensatz zu den vielen Unbekannten in der Sendung.

6.2.6.1. Mario

Der Mexikaner Mario ist eine Art Tramp. Das "Nicht-Seßhafte" ist seine Heimat. Er zeichnet sich durch seine optimistische, emotionale Grundhaltung aus, die viel Sympathie erzeugt. Er kennt die Nöte der Fremden, weil er selber einer ist, versucht jedoch flexibel damit umzugehen. Seine lebensbejahende Heiterkeit im Umgang mit Problemen zeugt von einer Leichtigkeit, die den Mitteleuropäern fehlt (Klischee?). Ein Ausdruck dafür ist die Tatsache, daß er gebrochen deutsch spricht, sich jedoch immer wieder mit seiner Lebendigkeit verständlich zu machen versteht. Der erwachsene Ausländer Mario spiegelt die Anpassung, aber auch die Bewahrung der Identität der nach Deutschland gekommenen Menschen wider.

Eine richtige Arbeit hat Mario nicht, er wechselt immer wieder die Tätigkeiten, mal ist er Obstverkäufer, in einigen Fällen ist er Fotograf, Putzmann, Plakatkleber, Zettelausträger, Aushilfe beim Gemüsehändler, Musiker, Sänger, Taxifahrer, Trödelhändler, Tierpfleger. Diese Jobs zeigen die Vielfalt Marios, seine Lebenslust, Flexibilität und Anpassungsfähigkeit. Jedoch wenn er mit der Fotokamera durch die Welt läuft, um sich sein Brot zu verdienen, dann ist er der Mensch, der hinter die Kulissen schaut, der dokumentiert und die Wirklichkeit interpretiert.

In einigen Fällen spricht er aus dem Geschehen heraus in die Kamera hinein, um so den Zuschauer miteinzubeziehen.

Das Wichtigste aber ist, daß Mario immer ein Verbündeter der Kinder ist. Ein Indiz dafür ist z.B. auch, daß er, genauso wie die Kinder, unsichtbare Menschen sehen kann (*Der Ur-Urgroßvater*). Mario steht auf der Seite der Kinder, er versucht sie aufzuheitern, oder ihnen zu helfen und ihnen Mut zu machen. Er ist der "pädagogische" Helfershelfer, der den Kindern ein Selbstverständnis vom Sein vermittelt und ihnen einen Weg zeigt, sich in der Welt der Erwachsenen zurecht zu finden.

6.2.6.2. Der Rentner Schimmelpfennig und sein Hund Klopstock

Der rüstige Rentner, der, wie sein Name schon sagt, jeden Pfennig verschimmeln läßt, ist ein Geizkragen und ein Querkopf. Er kann aus seiner Denkwelt nicht ausbrechen. Er ist nicht der gute alte Opa, aber doch auch manchmal liebenswürdig. Er stellt den Typus des

ordentlichen Kleinbürgers dar, einen Spießbürger und Duckmäuser, den Anti-Fremden, der belächelt wird, aber auch Mitleid erregt. Sein Leitsatz lautet: "Wenn das jeder machen würde..." (*Ich bin ein Kanake*). Schimmelpfennig ist ein pessimistischer Mensch mit Berührungsängsten. Aus diesem Grund ist es für ihn wichtig, daß er örtlich und sozial gebunden ist.

Innerhalb des Produktionszeitraumes treten jedoch vier verschiedene Schimmelpfennigs auf. Dies hat organisatorische Gründe, da drei Rentner und auch die Hunde verstarben. (In siebzehn *Karfunkel*-sendungen tauchen deshalb weder der Hund noch der Rentner auf.) Ihre äußerlichen Merkmale bleiben jedoch bestehen. Jeder "Schimmelpfennig" war gekennzeichnet durch die unauffällige bräunliche bis mausgraue Kleidung, die eventuell auch einen Hinweis auf die Gesinnung des Trägers zuläßt. Bedingt durch die wechselnden Schauspieler nimmt die Figur des Rentners verschiedene Züge an. Zwei der Rentner sind für den Zuschauer lebenswertere Figuren, sie sind freundlich zu ihrem Hund und zu den anderen Menschen um sie herum. Die anderen beiden sind eher verbiesterte Typen.

Schimmelpfennigs Hund Klopstock bildet den Gegensatz zu seinem Herrchen. Er ist ein anarchisches, freiheitsliebendes Tier, das immer wegläuft und nur gehorcht, wenn es will. Obwohl Klopstock immer an der Leine gehalten wird, setzt er seinen Willen durch und verkörpert damit eine gesunde, auch auf den Menschen zu übertragende Grundhaltung. Das Herrchen, das sich wähnt, ein Herrchen zu sein, ist deshalb keines, weil seine Autorität immer wieder untergraben wird.

Klopstock ist wie Mario ein Verbündeter der Kinder. Zwar muß er die Reden seines Herrchens erdulden, aber trotz der Ermahnungen, verhält er sich den Kindern gegenüber immer freundlich und offen. Klopstock, das Tier, ist derjenige, der seinen Instinkt einsetzt, um zu entscheiden was richtig oder falsch, gut oder böse ist. Sein vorurteilsfreier Instinkt, wird gegen die mit Vorurteilen beladene Denkweise seines Herrchens eingesetzt. Außerdem bietet er durch sein Verhalten eine Art Auflockerung in Form eines "running gag".

Der Hund trägt den Namen eines berühmten deutschen Dichters (1724-1803). Er spiegelt durch diese Namensgebung die Deutschtümelei seines Besitzers wieder, aber auch die mit Friedrich Gottlieb Klopstock verbundene Fröhlichkeit des Seins. Denn der Dichter wird

beschrieben als ein "lebenslustiger, heiterer, der Daseinsfreude zugewandter und selbstbewußter junger Mann, der ritt, schwamm, tanzte, trank und küßte".⁸⁰

Daß ein Tier als Freund der Kinder genommen wird, legt Vermutungen zu Anlehnungen an die Tierserien wie *Lassie* und *Flipper* bzw. zu dem Einsatz von Tierpersonen in Serien nahe. "Das Tier, sei es ein Hund, ein Pferd, übernimmt dabei eine menschenähnliche Rolle und erweist sich als kluger und mutiger Freund des Kindes oder der Kinder".⁸¹ Zwar ist der Vergleich von Flipper und Klopstock schon alleine deshalb nicht aufrechtzuerhalten, weil der Hund nur eine Randfigur spielt. Jedoch kann er als eine Anlehnung an beliebte Tierserien gesehen werden, denn auf alle Fälle ist er ein Partner der Kinder (zum Teil wird er von den Kindern zärtlich "Kloppi" genannt, wie z.B. in *Tobis fremder Freund*). In vielen Fällen wird er auch intelligenter und weitsichtiger als der Mensch dargestellt, ähnlich wie die meisten Serientiere. Denn der Hund, der eigentlich von seinem Herrchen erzogen werden soll, kehrt den Sozialisationsprozeß um und weist oft den Menschen auf "richtiges" Verhalten hin. Wie in vielen Tierserien, wird auch in der Kombination von Schimmelpfennig und Klopstock die Vorstellung geschürt - jedenfalls spiegelt uns Schimmelpfennig dies so vor - daß eine Beziehung zu einem Tier viel wünschenswerter ist, auch bezogen auf die unwandelbare Zuneigung, als eine zwischenmenschliche Beziehung.

6.2.6.3. Zusammenfassung

Die Serienfiguren (Mario, Schimmelpfennig und Klopstock) sind in ihrer Konstellation sehr konträr, sie verkörpern das Bewegliche und das Veränderliche (Mario, Klopstock) im Gegensatz zu dem Festhaltenwollen, dem Unbeweglichen (Schimmelpfennig).

⁸⁰Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart, 1978, S. 191

⁸¹Heike Mundzeck, Mutmachen mit Programm, in: Medium 11/1983, Frankfurt, 1983, S. 32

Doch auch wenn diese Filmfiguren als Serienfiguren konzipiert sind, übernehmen sie trotz allem nicht diese Funktion. Schimmelpfennig und Klopstock sind ebenso wie Mario nicht immer präsent. (Es gibt Folgen, z.B. *Leilas Geheimnis*, in der Klopstock alleine auftritt, um das Prinzip zu retten. In der vorletzten Sendung, *Die Waldgeister*, wird durch einen älteren Herrn mit englischem Hirtenhund ein erneuter Versuch gestartet, das konzipierte Duo Schimmelpfennig/Klopstock wieder aufleben zu lassen.)

Die wechselnden Darsteller bedeuten für die Figur Schimmelpfennig jeweils neue Charakterzüge. Mario erfüllt in vielen Folgen nicht die ihm von der Konzeption her zugeschriebene Rolle. Denn seine Position und der Einsatz Marios wechselt zwischen der zentralen Nebenfigur und einer statischen Rolle, in der er sich durch theatralisch-pantomimische Gesten hervortut. Zum Teil tritt er nur auf, indem er über die Straße geht. In neun Filmen ist er gar nicht vorhanden. Auch Schimmelpfennig und Klopstock sind in vielen Fällen auf statistische Einsätze minimiert worden. Oft hatten die Regisseure und Autoren Schwierigkeiten, Mario wie auch die anderen beiden "Serienfiguren" in das Drehbuch miteinzuarbeiten. Es wird weder eine Kontinuität in der Entwicklung der Figuren, noch eine Reflexion innerhalb der Figurgestaltung von Folge zu Folge gezeigt.

Diese Mängel im Einsatz von Schimmelpfennig, Klopstock und Mario kann man nur dahingehend zusammenfassen, daß die konzeptionelle Idee, die Figuren als serielle Elemente mit Wiedererkennungswert und als Verkörperung von bestimmten Lebensphilosophien einzusetzen, nicht konsequent umgesetzt wurde.

6.2.7. Wiederkehrende Darsteller

Neben den "Serienfiguren" tauchen in verschiedenen Folgen Schauspieler auf, die dem Zuschauer bereits aus anderen Sendungen bekannt sind. So kehrt zum Beispiel der Polizist aus *Die letzten Indios von Deutschland* bei der Folge *Treffpunkt Oase* und in *Tobis fremder Freund* wieder. In der Rolle eines Sportlehrers fungiert er in der Folge *Wie klaut man einen Elefanten*. Das Mädchen und ihre Jungenclique, die der rechten Szene zugeordnet werden können, treten in *Der Ur-Ur-Urgroßvater* wie auch in der Folge *Das Horn* auf. Die Eisverkäuferin aus *Neujahrsfeuer* bringt auch in der Sendung *Der Ur-Ur-Urgroßvater* ihre runden Bällchen an die Kinder. Und der Trödelhändler aus *Sindbad und*

der fliegende Teppich übernimmt in der Folge *Neujahrsfeuer* die Rolle eines überarbeiteten Postbeamten.

Diese Beispiele zeigen, daß neben den Serienfiguren verschiedene Rollen mit aus anderen Folgen vertrauten Personen besetzt wurden. Das könnte den Effekt der Wiedererkennung hervorrufen und damit verbunden zur Verstärkung eines seriellen Charakters der Reihe führen. Um die Serialität und die Zuschauerbindung zu erhöhen, könnte sich der Einsatz bereits bekannter Personen positiv auswirken, da das Heimatgefühl, sich in dieser Reihe zu befinden, gestärkt würde. Doch da die wiederkehrenden Darsteller nur einzelne Randfiguren spielen, die nur selten wiederkehren, kann nur einem Kenner der gesamten Reihe die wiederholte Existenz der Darsteller auffallen.

6.2.8. Erzählstruktur

Betrachtet man die Erzählstruktur der einzelnen Sendungen, so muß festgestellt werden, daß, obwohl es zum Teil einen Off-Erzähler gibt, der den Rahmen der Geschichte bildet, kaum wiederkehrende dramaturgische Strukturen erkennbar sind. Dies ist bedingt durch die verschiedenen Autoren und Regisseure. Zum Teil ist jedoch eine Einheitlichkeit bei einem öfter wiederkehrenden Regisseur zu beobachten.

Es gibt Geschichten in der Reihe *Karfunkel*, die dem jeweiligen Thema angemessen ernst oder auch dramatisch erzählt werden. Doch es sind auch einige Folgen mit komödiantischem Charakter in der Reihe zu finden. Diese Sendungen (*Die Waldgeister*, *Treffpunkt Oase*, *Die letzten Indios von Deutschland*) karikieren meist Autoritäten wie z.B. Polizisten und sind gekennzeichnet durch slapstickhafte Verfolgungsjagden.⁸²

6.2.8.1. Einschübe

Die *Karfunkel*-folgen zeichnen sich zumeist durch lineare Handlungsstränge aus. Das heißt, ein Off-Erzähler führt in die Situation ein, der Protagonist wird vorgestellt, es entsteht eine Exposition der Handlung. Der Konflikt entwickelt sich und wird in verschiedenen Spannungsbögen zu einer Lösung gebracht. In 13 Fällen wird jedoch die

⁸²Diese Komödienhaftigkeit erinnert wiederum an die Machart der *Hals über Kopf*-Folgen

Linearität durch Einschübe in Form von Rückblenden, Erinnerungen, Traumsequenzen und Gedankenverbildlichungen durchbrochen. Diese Einschübe stehen meistens in Beziehung mit der Zeit vor der Immigration des betreffenden Helden.

6.2.8.1.1. Wut im Bauch

Besonders ausgeprägt ist der Gebrauch des beschriebenen Einschubverfahrens in dem Film *Wut im Bauch*, denn es wird eine Parallelmontage vorgenommen. Der Hauptdarsteller stellt gedanklich Bezüge zu seinem Dorf und seiner Großmutter her und setzt in seiner Phantasie um, wie es wäre, wenn sein Widersacher in seinem Dorf als Fremder leben müßte. Während eines Drittels des Filmes sieht der Zuschauer das türkische Dorf. Durch die Umkehrbarkeit der Situation - ein Deutscher ist in einem anderen Land fremd und erfährt die Restriktionen und Vorbehalte gegenüber andersaussehenden Menschen - wird den deutschen zuschauenden Kindern die Möglichkeit der emotionalen Nachvollziehbarkeit von Ausgrenzung und Fremdsein gegeben.

In vielen Fällen, wie auch in dem oben genannten, werden die Einschübe in Zusammenhang mit den Großeltern gesetzt. Die Großeltern symbolisieren kulturelle Herkunft, stehen aber auch für Geborgenheit und Verständnis.

6.2.8.1.2. Das Mädchen aus Tschernobyl/Die neuen Turnschuhe

In dem Film *Das Mädchen aus Tschernobyl* und der Folge *Die neuen Turnschuhe* sind die gedanklichen Einschübe zum Teil dokumentarisches Filmmaterial. Während das Mädchen von Tschernobyl erzählt, werden Aufnahmen von der Stadt gezeigt. In einigen Filmteilen werden außerdem noch authentische Situationen nachgestellt, die dann in diesen dokumentarischen Teil miteingearbeitet werden.

Ähnlich ist es bei dem bosnischen Jungen aus dem Film *Die neuen Turnschuhe*. Die Bombenabwürfe und die Flucht der Menschen aus Bosnien werden mit dokumentarischem Filmmaterial belegt, trotzdem werden auch hier nachgestellte Sequenzen, die die Authentizität des Schicksals verstärken sollen, dazwischen geschoben.

6.2.8.1.3. Sindbad und der fliegende Teppich

Eine Besonderheit in der filmischen Erzählweise bildet die Sendung *Sindbad und der fliegende Teppich*, weil sie eine Märchen und Fiktion verbindende Form wählt, die auf der traditionellen Märchenerzählung aufbaut. Sie orientiert sich an der literarischen Erzählweise der orientalischen Märchen "1000 und 1 Nacht", aus der auch die Adaption für die filmische Erzählung her stammt (genauer aus "Die Geschichte von Sindbad, dem Seefahrer")⁸³.

Das Kompositionsprinzip orientalischen Ursprungs besteht aus einer Rahmenhandlung, innerhalb derer verschiedene Erzählzyklen den Rahmen für eine Erzählung bieten. Jeder Zyklus wiederum bildet den Rahmen für die eigentliche Erzählung. Es entsteht dadurch eine innere und äußere Einheit. Die Rahmenerzählung bestimmt dabei Teile der Geschichte und umgekehrt. Und die Geschichte ist z.B. in Bezug auf die Personen- und Motivwahl, die Stimmungslage, den Spannungsaufbau und Stil eng mit dem Rahmen verknüpft. Diese Struktur der Geschlossenheit ist als Konstrukt des inneren Spannungsaufbaus und des Abbaus der Langeweile zu deuten.

Genau dieses Prinzip der Rahmen- und Binnenstruktur wird auch in dem Film widerspiegelt. Ein Junge, der im heutigen Bagdad lebt und Zeitungen austrägt, findet auf dem Gehweg ein in arabisch geschriebenes Heftchen. In dem Moment, als er mit dem Lesen beginnt, hört man die Stimme des Off-Erzählers, des "Autors" der zu erzählenden Geschichte. Mit Hilfe einer Überblendung sieht der Zuschauer den Erzähler (in einer Nahaufnahme) vor einem Teppichmuster sitzen. Die Stimme aus dem "Off" hat als sichtbare Erzählerfigur ins "On" übergewechselt. Er erzählt die Geschichte weiter, die der Junge gerade liest. Es folgt eine weitere Überblendung, und der Zuschauer wähnt sich

⁸³ Märchen aus Tausendundeiner Nacht, Bd. IV, übertragen von Enno Littmann, Wiesbaden, 1953, S. 9-57

über Wasser zu fliegen, während die Off-Stimme des Erzählers weitererzählt (erneuter Wechsel vom "On" ins "Off"). Mit dem Sturz ins Wasser von Reiter (der derselbe ist wie der Erzähler), Esel und Teppich endet die Off-Erzählung, und es beginnt die eigentliche Geschichte in Deutschland.

Auch am Ende des Films findet eine ähnliche Verschachtelung der verschiedenen Ebenen statt. Sindbad fliegt mit seinem Esel auf dem Teppich zurück. Es folgt ein Schnitt. Man sieht wieder den Zeitung austragenden Jungen, wie er immer noch versunken in dem Heftchen liest, doch die Geschichte, das Abenteuer in Deutschland, ist zu Ende. Er steckt das Heftchen in seine Hosentasche und verteilt vor der deutschen Botschaft seine Zeitungen. Dabei fällt ihm das Heftchen aus der Tasche. Ein Mann hebt es auf, er beginnt zu lesen und schon hört man wieder die Off-Stimme, die den Leser und Zuschauer auffordert, in ein anderes Land zu reisen. Die Reise nach Deutschland jedoch ist zu Ende und somit auch der Film. Das letzte Bild ist ein Standbild der Wüste, über die der Abspann läuft, während der Off-Erzähler weitere Erklärungen abgibt.

Daß im Film ein nicht solch starker Bezug zwischen der äußeren und inneren Ebene besteht wie in dem orientalischen Märchen, ist klar ersichtlich. Es wird jedoch auch deutlich, daß es eine Verzahnung von äußerer und innerer Struktur gibt. Dieses Verfahren herrscht in vielen filmischen Umsetzungen von Märchen vor, wie z.B. in der Verfilmung des *Kleinen Muck* von Wolfgang Staudte. Im *Kleinen Muck* wird aber öfter, als in *Sindbad und der fliegende Teppich* mit Hilfe von Überblendungen zwischen der Rahmen- und Binnenhandlung hin und her gewechselt.

Die märchenhaften Elemente in *Sindbad und der fliegende Teppich* bestehen z.B. in der Polarisierung von Personen in Gut und Böse. Voraussetzung dafür ist immer, daß der Protagonist gut ist und er erst lernen muß, mit den Geldgierigen und Machthungrigen zurechtzukommen. Da die Sendung auf unsere heutige Realität bezogen ist, kann man diese Begriffe auch eventuell auf unsere Zeit übertragen. Die Machthungrigen wären dann der Staat, vertreten durch die Ausländerbehörde. Und einen Repräsentanten der Geldgierigen würden wir dann in dem Arbeitgeber mit Handy, der seine Arbeiter illegal beschäftigt und als moderne Sklaven hält, sehen.

Schwierige Situationen versucht Sindbad auf märchenhafte Weise zu lösen, indem er z.B. den Arbeitgeber "wegpustet". Doch in einigen Situationen ist die Realität übermächtiger

als die märchenhaften Mittel, z.B. wenn es um Geld geht. Denn der Geldautomat der Bank läßt sich auch mit dem Zauberspruch "Sesam öffne dich..." nicht bezirzen.

6.2.9. Kameraführung

Betrachtet man die Kameraführung der *Karfunkel*sendungen, so ist zu bemerken, daß es verschiedene Einstellungen gibt, die ungewöhnlich erscheinen. In der ersten Szene der Folge *Tobis fremder Freund* z.B. sind die ersten Aufnahmen aus einer Untersicht heraus gedreht. Die wackelnde und voranschreitende Kamera suggeriert eine "Hundeperspektive". Mit Hilfe dieser Kameraführung lernen wir, begleitet durch die Off-Stimme, die Umgebung, in der der Film spielt und seine in ihm vorkommenden Menschen kennen. Die Sendung *Auf den Spuren von Lakatosch* beginnt ähnlich, es wurde hier jedoch eine starre Kamera gewählt, wieder auf der Höhe eines Hundes, die die an ihr vorbeihastenden Beine beobachtet.

Ein anderes besonderes Mittel des Kameraeinsatzes ist das bewußte Sprechen einiger Protagonisten direkt in die Kamera. Diese direkte Ansprache des Publikums tritt in verschiedenen Filmen auf, besonders aber in der letzten *Karfunkel*folge *Treffpunkt Oase*. Der Blick in die Kamera bedeutet einen Ausbruch aus der Spielhandlung des Films. Der filmische Illusionismus wird dadurch aufgegeben und der Spielcharakter des Films wird besonders deutlich. (Bei der Analyse der Sendung *Treffpunkt Oase* gehe ich auf diesen Aspekt noch genauer ein.)

6.2.10. Musik

Es gibt keine *Karfunkel*titelmusik. Jeder Film hat seine eigene filmadäquate für Musik.

Die Musik begleitet nicht nur, sondern ist zum Teil eine motivisch ausgelegte. Das bedeutet, daß die Helden der einzelnen Sendungen durch diese Musik gekennzeichnet werden, und immer wenn sie auftreten, erklingt sie erneut. Dabei ist zu bemerken, daß oft die Musik ein Stück der kulturellen Identität des Kindes widerspiegelt. In dem Film *Mein Freund, der Wasserbüffel* erklingt z.B. vietnamesische Musik immer dann, wenn die Sehnsüchte der Mutter und des Kindes vermittelt werden sollen. In *Der Chinesen von*

Schöneberg hören wir, wenn der Chinese auftritt, ein chinesisches Rasselgeräusch. In der Sendung *Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel* wird ein hölzernes Xylophon als Charakterisierung der Hauptdarstellerin benutzt.

Ansonsten wird die Musik als Hintergrundmusik, als Akzentuierung von bestimmten Situationen und zur Verstärkung von Spannungsmomenten eingesetzt.

6.2.11. Sprache

In allen *Karfunkel*filmen wird auf Untertitel verzichtet. Die Darsteller sprechen aber nicht nur deutsch, sondern auch die Sprache ihrer "Heimat". In vielen Fällen geht der Sinn des Dargestellten aus dem Kontext der Bilder hervor, zum Teil übersetzen die Darsteller für ihre Freunde im Film das Gesprochene. (Auch dies trägt dazu bei, den Kindern zweier Kulturen den Reichtum der Kenntnis zweier Sprachen zu vermitteln.)

In dem Film *Blick durchs Fenster* jedoch fällt die Übersetzung störend auf, da die Kinder in emotional geladenen Momenten den selben Inhalt erst in ihrer Muttersprache und dann auf deutsch wiederholen. Dieses Prinzip nimmt die Überzeugungskraft aus den Situationen und wirkt eher unsensibel.

Die Folge *Die Flucht auf dem Fluß* löst das Problem der Übersetzung so, daß der gesamte Film durch einen kindlichen Off-Kommentar begleitet wird. Der Zuschauer bekommt aber trotz dieser Regelung, Sprachfetzen der Indianersprache und des Spanischen zu hören. Da die jugendhafte Kinderstimme des Off-Kommentars dem Hauptdarsteller zugeordnet werden kann, erlaubt diese Erzählhaltung eine klare Identifikation.

6.3. Zielgruppe

Während die *Rappelkisten*folgen und auch *Neues aus Uhlenbusch* noch ein für Kleinkinder konzipiertes Programm waren, wendet sich *Karfunkel* an Kinder im schulpflichtigen Alter. Es richtet sich an die Sechs- bis Vierzehnjährigen. Allerdings ist die Angabe Zielgruppe: 6-12 Jahre, oder 8-14 Jahre (wie es in den Pressematerialien angegeben wird) sehr vage gehalten, da es kaum Sendungen in dieser Reihe gibt, die

dem Verständnis der Sechsjährigen entsprechen. Ebenso ist die Begrenzung des Alters nach oben hin willkürlich gehalten.

Karfunkel versucht jedoch, sein Hauptaugenmerk gezielt nur auf Kinder zu setzen. Denn oft sind sie es, die die Vorurteile der Eltern übernehmen. Doch Kinder sind auch diejenigen, die zum Umdenken bereit sind, da sie noch nicht so stark in die kulturellen und zivilisatorischen Prozesse eingebunden sind. "Im Hinblick auf die Tatsache, daß Eltern Beifall klatschten, als Häuser brannten"⁸⁴, wollen die *Karfunkel*-Geschichten den interkulturellen Freundschaften beistehen, und den Irritationen durch die Erwachsenenwelt standhalten.

Die Adressaten der Sendungen sind hauptsächlich deutsche Kinder. *Karfunkel* gibt ihnen einen Einblick in unterschiedliche Denk- und Lebensweisen. Aber auch den in Deutschland lebenden ausländischen Kindern versucht man mit dem Verweis auf ihre Wurzeln klar zu machen, daß ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturen Schönheit und Bereicherung bedeuten kann (wie z.B. in *Choda Hafes-Tschüß liebe Oma*). "Die Welt ist bunt und hat viele Farben und alle Dinge sind gleich, egal, welche Farbe sie haben" (Zitat aus der Folge *Das Rätsel der Farbe*) ist eine Aussage, die in erster Linie an die "ausländischen" Kinder gerichtet ist. Sie ist mit der Aufforderung nach Selbstvertrauen, Selbstbewußtsein und Ausleben der "bunten" kulturellen Identität verbunden. Geschichten wie z.B. *Mulo, eine Zigeunergeschichte* machen klar, wie reizvoll eine andere, mit Mystik und Symbolik durchsetzte Welt sein kann; wie wichtig die Existenzberechtigung verschiedener Welten untereinander, miteinander und nebeneinander ist; und, daß durch keinen Umstand eine Kolonialisierung der einen Welt durch die andere stattfinden darf.

6.4. Programmplatz und Wiederholungen

Unter dem Begriff Staffel werden die Folgen einer Sendereihe zusammengefaßt, die innerhalb eines begrenzten Zeitraumes als "Einheit" im Fernsehen gesendet wurden.

Die Ausstrahlung der *Karfunkel*-folgen erfolgte fast in jeder Staffel an einem festen Programmplatz. Im Winter 1991/92 wurden die *Karfunkel*-sendungen immer Sonntags um

⁸⁴Bärbel Lutz-Saal, Wie aus Lust eine Pflicht wurde, in: ZDF Presse Special *Karfunkel*, November 1992, Mainz, 1992, S. 8

14.15 Uhr und die Wiederholungssendung am Mittwoch um 16.30 Uhr ausgestrahlt.

Dieser feste Programmplatz wurde dann auch für die Staffel im Winter 1992/93 beibehalten. Für die Staffel 3 und 4 galten die Programmplätze Sonntag 10.35 Uhr und Mittwoch 15.30 Uhr bzw. 14.55 Uhr.

Es wurden also grundsätzlich die für das Kinderprogramm vorgesehenen Zeiten für die Ausstrahlung benutzt. Der Programmplatz der Erstaussstrahlungen sowie der Wiederholungstermine war festgelegt, das bedeutet, daß die Möglichkeit einer Zuschauerbindung bestand.

Außer in der ersten *Karfunkel*-Staffel, wo alle Filme neu erstellt worden waren, gab es in den drei folgenden Staffeln Wiederholungen einzelner Folgen. Von den 17 Sendungen der zweiten Staffel entfallen 7 auf die Wiederholungen. Das sind die Sendungen *Ich bin ein Kanake*, *Sindbad und der fliegende Teppich*, *Der Vogel mit dem gebrochenem Flügel*, *Der bewachte Aufpasser*, *Einmal Palermo hin und zurück*, *Virnas Flucht* und *Wie klaut man einen Elefanten*. In der dritten Staffel sind 16 Folgen angesiedelt, von denen 5 Wiederholungen sind: *Der Baum der Wünsche* (aus Staffel 1), *Öffnen Sie ihren Koffer*, *Herr Özyurt* (aus Staffel 1), *Leilas Geheimnis* (aus Staffel 1), *Tobis fremder Freund* (aus Staffel 1) und *Mein Freund der Wasserbüffel* (aus Staffel 2). Die letzte Staffel, die insgesamt aus 12 Folgen besteht, beinhaltet zur Hälfte Neuproduktionen, zur anderen Hälfte Wiederholungen. Die wiederholten Folgen sind folgende: *Einmal Berlin-Palermo hin und zurück* (aus Staffel 1), *Der Ur-Ur-Urgroßvater* (aus Staffel 3), *Abschied von Alma Ata* (aus Staffel 3), *Can und Oleg* (aus Staffel 3), *Schalom und Guten Tag, Tatjana* (aus Staffel 1), *Das Rätsel der Farbe* (aus Staffel 3).

Die vielen Wiederholungen, besonders die der letzten Staffel, haben wahrscheinlich finanzielle Gründe, denn Wiederholungen sind erheblich günstiger als Neuproduktionen. Außerdem scheinen Produktionen, wie z.B. *Die Flucht auf dem Fluß*, die in Südamerika gedreht wurde, den Etat überschritten zu haben, und so mußten die Ausgaben durch Wiederholungen ausgeglichen werden.

Feststellen läßt sich jedoch, daß die Folge *Einmal Palermo hin und zurück* die Sendung ist, die am häufigsten wiederholt wurde. Dies liegt, glaube ich, an den vielen kleinen Spannungsbögen innerhalb des Films, an dem komödienthaften Charakter der Handlung und dem Charme der Hauptdarstellerin.

Treffpunkt Oase bildet den Abschlußfilm der Reihe. Auch inhaltlich kennzeichnet er diese Funktion.

6.5. Zusammenfassung

Die Reihe *Karfunkel-Geschichten von Kindern aus aller Welt* ist eine Sendereihe, die sich sehr stark mit dem gesellschaftspolitischen Geschehen der Gegenwart auseinandersetzt. Sie behandelt die politischen Themen in einer dafür ungewöhnlich gewählten Form des Fernsehspiels. In ihren Folgen benutzt sie die Realität als Ausgangsbasis, um, anhand von Einzelschicksalen, darauf konstruktiv lösbare Freundschafts- und Konfliktmodelle aufzubauen. Durch die emotionale Identifikation mit den Helden bezieht sie Stellung und fordert zur politischen Meinungsbildung auf. Dabei verliert der Ort der Handlung im Laufe des Produktionszeitraumes an Gewicht, und die Universalität von Situationen werden in den Vordergrund gestellt.

Das sogenannte "Prinzip der Authentizität", hervorgebracht durch die an der Reihe beteiligten, in Deutschland lebenden ausländischen Regisseure und Autoren, läßt zwar Geschichten aus einer anderen Sichtweise entstehen, es ergeben sich aber dadurch auch Verzerrungen von einzelnen Figuren. Während das Leben der Ausländer und deren Lebensumstände in ihrer Vielfalt gezeigt werden, beschränkt sich die Darstellung der deutschen Menschen (Kinder ausgenommen) auf Klischees.

Die Reihe weist zum Teil Serienmerkmale auf, wie die jeweilige Länge des Films von 30 min., einen beständigen Programmplatz, die "Serienfiguren", das begrenzte Setting, den überschaubar gegliederten Handlungsbogen, die Form, die zum Teil komische und spannungsreiche Elemente aufweist, das eingeschränkte Figurenensemble, die Alltagsbezogenheit, die bewußt gesetzten emotionalen Berührungspunkte und das Happy End.

Jedoch gibt es bei den *Karfunkel*folgen kaum eine wiederkehrende Struktur, keine erneut vorkommenden Helden, und kein ähnliches Setting wie in der Serie. Es gibt keine Kontinuität in der Entwicklung von Figuren oder auch keine auf ehemalige Folgen zurückgreifende Reflexion. Der durch die serielle Nebenfiguren gedachte Wiedererkennungseffekt bleibt aus, da sie nicht beständig der konzeptionellen Rolle folgen. Die Elemente "emotionales Erleben des Zuschauers" und auch das "Happy End" sind dazu gedacht, eine mögliche Identifikation herzustellen und den Kindern eine positive Auslegung von Konfliktmodellen zu liefern.

Auch die gesellschaftspolitische Ausrichtung der Reihe macht keine Nähe zur Serie möglich. "Mir scheint", schreibt Josef Rölz, "daß die Form der Serie untauglich ist, differenzierte Situationen, glaubhafte Psychologisierungen und kritische Auseinandersetzung mit der Realität aufzubereiten."⁸⁵

7. Die Art der Annäherung an das Fremde in *Karfunkel*

Für meine Analyse habe ich vier von den 39 Folgen ausgewählt. Sie stellen weder eine repräsentative Auswahl dar, noch sind sie jeweils einer Staffel zuzuordnen. Für mich war bei dieser Wahl ausschlaggebend, daß sie für meine Analyse wichtiges Material lieferten, um festzustellen, in welcher Weise diese Sendungen eine Annäherung an den "Fremden" schaffen, inwieweit sie die Handlungen, Gefühle sowie die Interessen der jeweiligen Personen nachvollziehbar machen und aus welcher Perspektive die Sendungen präsentiert werden. In die Analyse kann die auf Kinder bezogene Rezeptionsebene leider nicht mit eingeschlossen werden, weil sie den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

Zuerst werde ich einen kleinen inhaltlichen Überblick der jeweiligen Folge geben, um dann anhand der Sequenzanalyse aufzuzeigen, wie sich die Handlung des Films entwickelt und welche Wendepunkte, Motive usw. sich ergeben. Ich werde dann 1-2 Sequenzen herausgreifen, die ich Einstellung für Einstellung protokolliere, um zu analysieren, wie das übergeordnete Thema jeder Folge im jeweiligen Film verarbeitet wird.

⁸⁵Josef Rölz, Im Dutzend billiger, in: Millionenspiele-Fernsehbetrieb in Deutschland, Hrsg. Theo van Alst, München, 1972, S. 110

7.1. Das Bild der Anderen: *Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel*

Buch und Regie: Wanjiuru Kinyanjui

ZDF 1991 (Staffel 1)

Die Rollen und ihre Darsteller:

Salam	Aminta Corr
Robin	Jonas Münchgesang
Marie	Magdalena Angulo
Robins Mutter	Claudia Matschulla
Maries Mutter	Theresa Polle
Mario	Mario Vasquez
Rentner Schimmelpfennig	Peter Dommisch
Hund Klopstock	

7.1.1. Inhalt

Salam kommt aus Eritrea. Sie mußte mit ihren Eltern von dort fliehen, weil ihr Leben in Gefahr war. Während sie im Park schaukelt, entdeckt sie einen Vogel mit einem gebrochenen Flügel. Über die Fürsorge um den Vogel freundet sie sich mit zwei anderen Kindern, Robin und Marie, an. Durch Salam lernen die beiden das Leben in einem Asylantenwohnheim kennen. Die Solidarität der Kinder mit Salam wird durch diese Erfahrung gestärkt. Sie führt zum Umdenken und zu einer innigeren Freundschaft.

7.1.2. Themen, Motive, Handlungsablauf

Die übergeordneten Themen dieser Folge sind: Flucht, Asyl und die Vorbehalte gegenüber "fremden" Menschen. Auf der psychologischen Ebene sind es die Annäherung an fremde Kulturen, das Begreifen von anderen Lebensumständen und eine interkulturelle Freundschaft über Vorbehalte und Grenzen hinaus.

Das Motiv des Vogels ist als Exposition für den ganzen Film gedacht. Er ist Voraussetzung für die erste Konfrontation mit Schimmelpfennig. Über den Vogel bildet sich die Freundschaft der drei Kinder. Die Genesung des Vogels ist gleichzeitig eine Parabel für die Intensivierung der Beziehung zwischen den dreien. Es ist eine Parallelität in der Schicksalsdarstellung von Salam und dem Vogel zu erkennen, denn beide sollen eigentlich wegfliegen, Salam nach Eritrea zurück und der Vogel in seine Freiheit. Doch während der Vogel flexibel ist und keine Grenzen kennt ("Quatsch, es gibt keinen *deutschen* Vogel, wenn er im Winter in Afrika ist, was ist er dann?", Zitat von Marie, 3. Sequenz), ist Salam an Grenzen und Pässe usw. gebunden. Durch den gebrochenen Flügel ist das zukünftige Dasein des Vogels ungewiß, genauso wie Salam gebrochen ist, weil auch ihr ein nicht einzuordnendes Schicksal bevorsteht. Am Ende ist das Happy End für beide vorhanden. Salam darf in der angestrebten Freiheit bleiben, und der Vogel fliegt in seine Freiheit zurück.

Salams Handlungen stehen im Mittelpunkt der Folge, sie ist die zentrale Figur, um die sich alles dreht. Der Film ist linear aufgebaut. Es gibt eine Kontinuität im Handlungsverlauf. Die Sequenzen sind klar gegliedert, sie bilden in diesem Film Sinnabschnitte, die sehr deutlich durch Ortswechsel hervorgehoben werden. Über diese Sequenzen kann der Film in vier Phasen eingeteilt werden.

Die erste Phase (1. und 2. Sequenz) umfaßt die Vorstellung von Salam und ihre Begegnung mit typisierten Vertretern der Deutschen. Dramaturgisch ist der Kontakt mit Schimmelpfennig in der ersten Sequenz für die kettenhafte Entwicklung der Handlung wichtig: Salam bildet den Ausgangspunkt für die Entfaltung des Handlungsablaufes. Der Hund Klopstock findet dann den Vogel, und darüber lernen sich die drei Kinder kennen, zwischen denen sich eine Freundschaft entwickelt.

Die zweite Phase stellt sich aus der 3. bis 12. Sequenz zusammen. Sie setzt die Freundschaft der Kinder in Szene. Die Hälfte der Sequenzen finden im Park statt. Der Park spiegelt nicht nur die Naturverbundenheit Salams wieder, sondern er ist auch ein neutrales Feld, auf dem sich eine aus unterschiedlichen Kulturen zusammengesetzte Freundschaft entwickeln kann.

Die Sequenzen, die sich hauptsächlich mit der Freundschaft der Kinder beschäftigen, nehmen zeitlich sehr viel Platz im Film ein, womit deutlich wird, daß der Schwerpunkt des Films auf der Freundschaftsgeschichte der drei liegt.

Eine Besonderheit liegt in der 7. Sequenz, wo durch Salams Demonstration der Gefängnissituation am Holzgerüst den Kindern das Leiden im Gefängnis sinnlich erfahrbar gemacht wird.

Der Wendepunkt gilt als die dritte Phase des Films. Er wird mit der 13. Sequenz eingeläutet. Denn hier lassen sich die Kinder, Marie und Robin, bewußt auf das Abenteuer der Erfahrung des Fremden ein.

Die vierte Phase, 14.-17. Sequenz, zeigt das über die Freundschaft hinausgehende, veränderte Interesse an der Kultur und der Sprache Salams. Dies wird deutlich während der Verkleidungsaktion in Robins Zimmer (16. Sequenz) und auch in der Haltung der Kinder Robins Mutter gegenüber.

Im Verlauf des Films ergeben sich kleine Spannungsmomente und Konfrontationen, wie z.B. die Auseinandersetzung mit Schimmelpfennig, der Konflikt der Kinder wegen des Käfigs usw. Der größere über den Film gespannte Konfliktbogen (er wird bereits in der 3. Sequenz angelegt) ist mit der Frage verbunden: "Warum nimmt Salam die anderen beiden Kinder nicht mit zu sich nach Hause? Was verbirgt sie?". Ein weiterer Spannungsmoment kommt durch das "Nichterscheinen Salams am verabredeten Treffpunkt" in der 12. Sequenz hinzu.

Salam wird in den meisten Parksequenzen durch eine motivisch ihr zugeschriebene Holzxylophonmelodie begleitet. In vielen Sequenzen wird jedoch auf Musik ganz verzichtet, es sind nur Naturgeräusche wie Vogelgezwitscher usw. vorhanden. Zur emotionalen Verstärkung der Demonstration von Krieg und Gefängnissituation in Eritrea werden Trommelschläge eingesetzt. Die Trommelmusik wird in einigen Fällen auch als Hintergrundmusik benutzt, aber nicht so akzentuiert. In anderen Situationen dient sie der harmonischen Begleitung oder als Übergang im Sequenzwechsel.

7.1.3. Die Kinderhelden

7.1.3.1. Salam

Die ca. zwölfjährige Salam lebt mit ihren Eltern in einem Asylantenwohnheim. Sie schämt sich wegen dieser Unterkunft. Salam lernt gerade deutsch und wirkt ihrer neuen Umgebung gegenüber sehr aufgeschlossen. Sie weiß um die politischen Ereignisse in ihrem Land und ist sich der Umstände ihres Schicksals bewußt. Salam ist selbstbewußt und kann sich und ihre Interessen argumentativ durchsetzen.

Zu Anfang macht ihr die deutsche Sprache noch Schwierigkeiten. Doch sie kann sich auch mit Hilfe der Körpersprache oder mit sinnlich erfahrbaren Mitteln "Gehör" zu verschaffen. Später bewegt sie sich flexibler zwischen den beiden Sprachen Deutsch und Tigrinya.⁸⁶

Im Laufe des Films findet bei Salam eine Art von interkulturellem Lernen statt, das sich bei ihr nicht nur darin äußert, daß sie durch die Begegnung mit Robin und Marie Fortschritte in der deutschen Sprache macht, sondern sie lernt die Situation, in einem Asylantenwohnheim zu wohnen, als nichts Schlimmes anzunehmen.

Salam ist sehr naturverbunden, im Umgang mit dem Vogel ist sie es, die die Vorgehensweise lenkt. Sie setzt durch, daß der Vogel nicht in einen Käfig gesperrt wird und nach seiner Genesung wieder in die Freiheit fliegen kann. Ihre in dem Film dargestellten kulturellen Qualitäten liegen in der intensiven Beziehung zur Natur, die nicht darin besteht, die Natur zu beherrschen, sondern ein Teil von ihr zu sein, während die anderen beiden Kinder, Marie und Robin, den Vogel als Objekt ihres Besitzes begreifen.

Eine andere kulturelle Qualität Salams ist die respektvolle Haltung älteren Menschen gegenüber. Obwohl ihr mit Mißtrauen und Ungerechtigkeiten seitens Schimmelpfennigs begegnet wird, reagiert sie dennoch freundlich und zuvorkommend.

Um die filmische Darstellung der Beziehung zwischen Deutschen (in Vertretung durch Schimmelpfennig) und Salam zu verdeutlichen und Salams Person näher zu beleuchten, möchte ich die Eingangssequenz analysieren. Sie ist ca. 3 Minuten lang und besteht aus 25 Einstellungen.

⁸⁶Tigrinya ist die Arbeitssprache der Regierung in Eritrea, vgl.: Fischer Weltalmanach 1994, Hrsg. Dr. Mario von Baratta, Frankfurt, 1994, S. 245

Salam wird vorgestellt. Sie wird oft in Groß- oder Nahaufnahmen gezeigt, welches beweist, wie stark auf die Identifikation mit der Hauptfigur gesetzt wird. Die Kameraperspektive ist aus der kindlichen Augenhöhe präsentiert. Dies erkennt man deutlich in der Kommunikation mit Erwachsenen.

Salam wird durch ihre Freundlichkeit und die Fürsorge um den kleinen Vogel, aber auch durch ihre Bemühungen der neuen Kultur gegenüber, dem Zuschauer sympathisch gemacht. Die Einstellungen, die Salams Naturverbundenheit zeigen sollen, sind die längsten. Und damit ist eindeutig der Schwerpunkt in dieser Sequenz auf Salams Beziehung zur Natur gelegt.

Ihre Annäherung an Deutschland (das Erlernen der Sprache) wird durch die ungerechte Behandlung seitens Schimmelpfennigs zurückgewiesen. Durch seine Aggressivität und Sprachlosigkeit, da er nichts argumentativ stichhaltiges zu entgegnen weiß, wirkt er eher bemitleidenswert. Auch sein Sprachverdrehler weist auf seine Unwissenheit und Argumentationslosigkeit hin. Er benutzt abgedroschene Formulierungen und Drohgebärden. Doch Salam läßt sich von ihm nicht einschüchtern. Obwohl sie verbal nicht alles versteht, muß sie eigentlich seine eindeutige Körpersprache wahrnehmen. Aber auch dadurch läßt sie sich nicht beeindrucken, sie antwortet, ihn in der Gestik imitierend, selbstbewußt. Während sie ihm ihre Hand bei der Begrüßung offen entgegenstreckt, reagiert er mit Vorwürfen auf sie und hält seine Hand zu einer Faust verschlossen. Die Nah- und Großaufnahmen in der Schuß-/Gegenschußsituation machen die Intensität der Auseinandersetzung deutlich und unterstreichen durch die Konzentration auf Mimik und Gestik das Gesagte.

In der 12. Einstellung zeigt sich der Versuch Schimmelpfennigs, im Bildaufbau eine mächtigere Position einzunehmen. Er dominiert in etwas mehr als der Hälfte des Bildes. Seine Hälfte ist jedoch dunkel gehalten, während die Bildhälfte Salams hinter ihrem Kopf den mit Sonnenlicht durchbrochenen Blätterwald zeigt.

Diese hier als kulturelle Qualitäten hervorgehobenen Züge Salams sind jedoch auch festgeschriebene weibliche Qualitäten. Sie entstammen der traditionellen Dichotomisierung von Frau und Mann. Die Unterordnung des Mädchens (auch bezogen auf die 8. Sequenz, in der Salam Schimmelpfennig die Zeitung aufhebt) trotz Diskriminierungen seitens Schimmelpfennig, und ihre Beziehung zur Natur, sowie die

Eigenschaft die Fürsorge für andere zu übernehmen, sind festgeschriebene Merkmale der "weiblichen Rolle". Doch wahrscheinlich ist, daß diese für das Mädchen selbstverständliche Rollenverteilung in ihrer Kultur begründet liegt und deshalb nicht mit eurozentristischen Maßstäben gemessen werden darf.

7.1.3.2. Marie

Die Halbchilenin Marie ist sehr selbstbewußt und forsch, sie läßt sich nichts gefallen und ist der aktivere, neugierigere und mutigere Part des Duos Robin und Marie. Sie macht die Vorschläge und übernimmt zum Teil die Regie. In Konfliktsituationen ist Marie diejenige, die argumentiert und sich eine eigene Meinung bilden kann.

Salam gegenüber ist sie erst ein wenig patzig, weil sie nicht so gerne "Befehle" entgegennimmt. Doch später ist sie diejenige, die den Argumenten Salams aufgeschlossener gegenübersteht, Robins Sichtweise kritisiert und Salam z.B. im Erlernen der deutschen Sprache unterstützt. Bei Marie führt die Freundschaft mit Salam dazu, daß sie sich mit ihrer eigenen Familiengeschichte beschäftigt. Sie erfährt von ihrer chilenischen Mutter, daß diese selbst Asylantin war. Nach dieser Offenbarung wird der chilenische Part ihres Seins ein sofortiger Teil ihrer Identität, zu der sie sich offen bekennt, indem sie sich z.B. der Mutter von Robin als Marie aus Chile vorstellt. (Auch hier wird ein Verweis auf die Auseinandersetzung mit ethnischem Hintergrund gebracht und die Frage angerissen, "wer ist deutsch und wer nicht?").

Am deutlichsten wird die Identifikation und Parteinahme für Asylanten in dem Streit zwischen Robin und Marie. Er wird zwar nicht tiefgehend ausgetragen, denn die Argumente werden mit der persönlichen Geschichte belegt und den Floskeln "du bist doof" oder "wenn du noch einmal so etwas sagst, kriegst Du es mit mir zu tun" (Zitat Marie, 11. Sequenz). Aufgrund ihrer chilenischen Herkunft und der Tatsache, daß sie in Deutschland geboren wurde, wird Marie zu einer Vermittlerin zwischen dem "deutschen" Robin und der "eritreischen" Salam.

7.1.3.3. Robin

Der deutsche Junge ist ein Einzelkind und wird zugeschüttet mit Materialien und genormten mittelständischen Denkweisen seiner Eltern (Mutter). Er ist oft passiv, abwartend und eher zurückhaltend. Er hat zum Teil keine eigene Meinung, sondern versteckt sich hinter den von ihm aufgeschnappten Argumenten. Er spiegelt somit die vorherrschenden, auf Vorurteilen aufbauenden Meinungen der erwachsenen deutschen Bevölkerung gegenüber Ausländern und Asylbewerbern wider. Dies wird in der 12. Sequenz besonders deutlich ("Und wenn die mit dem Vogel abgehauen ist?" ... "Man kann Ausländern nie trauen, besonders Asylanter nicht, sagt meine Mutter."). Innerhalb der Geschichte jedoch (besonders in der 13. Sequenz) vollzieht Robin eine Wandlung. Er entwickelt z.B. seiner Mutter gegenüber eine Handlungsfähigkeit, die er zwar nicht offen auslebt, aber die Ansätze von Individualität zeigt. Denn er lässt sich trotz der Verbote seiner Mutter mit den anderen Kindern ein und überwindet somit die vorurteilsbehaftete Haltung, die ihm seine Mutter vermittelt.

7.1.4. Die deutschen und die "anderen" Erwachsenen

In dieser Sendung werden die deutschen Erwachsenen durch Schimmelpfennig, die ältere Dame im Café und die Mutter von Robin repräsentiert. Sie alle verhalten sich gegenüber Salam ablehnend und äußern negative Ansichten gegenüber "Ausländern". Nicht nur in der Eingangssequenz, in der Schimmelpfennig und Salam aufeinandertreffen, wird dies deutlich, sondern auch in der Episode mit der älteren Dame im Terrassencafé.

Es wird ein sehr einseitiges und stereotypisiertes Bild der Deutschen geschaffen. Salams Vorteil in diesen Fällen ist, daß sie noch nicht so gut Deutsch spricht und dadurch die verbale Ablehnung und Aggression weitgehend an ihr abprallt.

Ein positives Verhalten gegenüber Salam weisen all diejenigen Erwachsenen auf, die selbst aus einem anderen Land nach Deutschland gekommen sind, wie die Mutter von Marie und Mario. Insgesamt geht von den im Film gezeigten "Ausländern" eine offene Haltung gegenüber "anderen" Menschen aus. Marie und Robin werden z.B. sofort zum Essen eingeladen, in einer anderen Szene z.B. hilft ein Afrikaner den beiden Kindern, an der Aufsicht im Asylanterheim vorbei zu kommen.

Die gesellschaftliche Benachteiligung der Migranten wird zwar im Zusammenhang mit dem Asylantenheim angedeutet, jedoch nicht weiter ausgeführt.

7.1.5. Der exotistische Blick

Der Besuch im Asylantenwohnheim bildet den Wendepunkt in der Geschichte. Denn ab diesem Zeitpunkt besteht seitens der Kinder vermehrtes Interesse an Salams Herkunft. Aus der vorherigen Annäherung an Salam erwächst das bewußte Einlassen auf ihre Welt. Es entsteht der Eindruck, daß sich die Kinder durch dieses Ereignis in ihrer Freundschaft näher gekommen sind und die Vorurteile abgebaut wurden. Sie sind solidarisch und haben ab dieser 13. Sequenz (37 Einstellungen) eine harmonische Beziehung miteinander.

Die Sequenz dauert 4 min. 20 sek., welches zeigt, daß sie sehr viel Raum in dem Film einnimmt. Die Gewichtung dieser Sequenz liegt darauf, ein Bild der "Anderen" entstehen zu lassen, das nicht exotisch ist. Es wird eine alltägliche Situation, wie Essen, herausgegriffen, um für die zuschauenden Kinder an einer Alltagssituation anknüpfen zu können, die die "andere" Art zu essen attraktiv und sinnlich erfahrbar macht. Die Sequenz hat dadurch eine kulturvermittelnde Funktion.

Ich werde die Sequenz näher analysieren, um herauszufinden, welchen Blick die Kamera einnimmt und wie sie ein "Bild der Anderen" erzeugt.

Weil Salam nicht zum verabredeten Zeitpunkt im Park erschienen ist, machen sich Robin und Marie auf den Weg, um sie zu besuchen. Das Asylantenwohnheim, von dessen Existenz sie bis vor kurzem noch nicht einmal wußten, stellt für beide ein fremdes Element in der ihnen so wohl bekannten Welt dar. Aus der Motivation heraus, ihre Freundin zu finden, stürzen sie sich in dieses Abenteuer. Während Robin immer wieder zurückgehen will, sich nicht traut, sich auf die für ihn unbekannte Situation einzulassen, ist Marie immer diejenige, die ihn beschwichtigt und vorwärtsdrängt. Besonders deutlich wird die zögernde Haltung Robins in der Essenssituation. Marie setzt sich an den Tisch und läßt sich auf das Neue ein. Robin jedoch versucht erst einmal, Ausreden zu finden, bis er dann schließlich an die Hand genommen werden muß. Wie und was die Leute essen, ist für ihn auf der Skala sonderbar-ekelhaft zu bezeichnen, doch zu guter Letzt schmeckt es auch ihm. Er

mißt die fremden Lebensumstände an seinen eigenen, die ihm bis zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich erschienen. Robin nimmt deshalb auch oft eine abwertende und vorurteilsbehaftete Sichtweise ein (Zitat: "Hier wohnst Du?" oder "Müßt ihr hier wohnen bleiben?").

Das Asylantenheim wird als steriler, unpersönlicher und kalter Ort gezeigt. Nirgendwo zeigt sich Leben, Farbe oder Fröhlichkeit. Es gibt keine Poster an den Wänden, nichts, was auf die Menschen hinter den verschlossenen Türen aufmerksam machen würde. Auch die Beamten, die Polizisten und der Herr, der die Pässe kontrolliert, entschärfen diese Situation nicht. Sie verstärken das Gefühl des Nicht-Willkommenseins und demonstrieren ihre Machtposition gegenüber den Menschen "zweiter Klasse". Auch die Kontrolle am Aus- bzw. Eingang des Wohnheims ermöglicht wenig Austausch mit der Außenwelt. Die Asylanten befinden sich auf einer streng reglementierten "Insel", abgeschirmt von der Außenwelt. Diesen Eindruck der Aus- bzw. Abgrenzung bestätigen auch die drei Stäbe in der Küche von Salam.

Doch für die Asylanten ist diese Welt anscheinend noch erträglicher als die in ihrem eigenen Land. Trotz ihrer Situation machen sie einen unbeschwerten und einen entspannt fröhlichen Eindruck. Die Stimmung während der gemeinsam eingenommenen Mahlzeit wirkt sehr harmonisch und familiär. Die vielen Großaufnahmen zeigen die am Essen beteiligten einzelnen Personen. Die Kamera schaut ihnen ins Gesicht, beobachtet sie, stellt sie aus. Untermalt wird dieses Essen durch afrikanische Musik, die den Eindruck der Schaulust noch verstärkt.

Die Kamera folgt äußerst selten den Blicken der Kinder. Als Salam z.B. den Krieg in Eritrea demonstriert, findet eine Schuß-/Gegenschußsituation statt. Das heißt, der Blick Salams wird durch die Kamera aufgenommen und widergespiegelt. Aber in anderen Situationen, z.B. dort, wo die Kinder den jungen afrikanischen Mann gewinnen, um sie zu Salam zu führen oder auch in der ersten Einstellung, vor der Eingangstür des Wohnheims und auch in der Eingangssituation in der Küche, zeigt die Kamera nie den Blick der Kinder. Zwar steht sie hinter ihnen, guckt aber meistens über ihre Köpfe hinweg. So sind Robin und Marie zum Teil nur am unteren Bildrand zu erkennen. Ihnen wird mit dieser Kameraführung nicht die Möglichkeit gegeben, als Handelnde teilzunehmen, sondern sie werden so zum für die Erzählhandlung notwendigen "Beiwerk" abgestuft. Den Zuschauern

ermöglicht diese Haltung der Kamera weder eine Identifizierung mit den Kindern, ihren Gefühlen und Sichtweisen noch schafft sie so einen nichtexotistischen Blick.

Besonders hervorzuheben sind die 27./28. und 31. Einstellung. In der 27. sieht man in der Normalsicht den Teller in der Großaufnahme. Die nächste Kameraeinstellung blickt vom Teller hoch (Froschperspektive) zu Robin, so als müsse das Gericht sich erst die Gunst von Robin erwerben, denn dieser scheint nicht so angetan zu sein von der ihm vorgesetzten Speise bzw. der Art, sie zu essen. Es folgen Großaufnahmen von den anderen an der Mahlzeit beteiligten Menschen, die mit ihrer Selbstverständlichkeit, das Essen zu genießen, Robin sich überwinden lassen, es auch zu probieren. In der 31. Einstellung erfolgt dann die "Aufnahme" des Gerichts in die "zivilisatorischen" Kreise der kulinarischen Genüsse. Denn hier fährt die Kamera, erst den Teller aus der Normalsicht betrachtend, zu Robin hoch. Die Kamera nimmt wieder eine Froschperspektive ein. Und dadurch, daß Robin den Mund zum Grinsen verzieht, ist der Aufstieg und die Akzeptanz vollzogen.

Abgesehen davon, daß die Kamera die gemeinsame Mahlzeit exotistisch ins Bild setzt, ist auch allein die Wahl der Essenssituation als problematisch einzustufen. Denn auch über den Ansatz hinaus, bei einer Alltäglichkeit anzuknüpfen, wird das Bedürfnis, sich über das Essen dem Fremden zu nähern, deutlich. "Wer das fremde Essen ohne Abscheu zu sich nehme, könnte man daraus folgern, habe schon den ersten Schritt zum Verständnis der anderen Kultur getan, kann also kein Fremdenfeind sein. Dem widerspricht der simple empirische Befund, daß man auch Glatzen das Ethno-Fast-Food Döner Kebab oder Gyros essen sah. (...) Mit Exotik können wir umgehen. Wir haben sie zu einer Projektionswand unserer Wünsche werden lassen. Das Fremde aber ist etwas anderes. Es kann uns Angst machen. Die Sehnsucht, sich eine fremde Kultur einzuverleiben, gehört zur Moderne. Aber muß das sein: mit fremden Essen das Fremde essen?"⁸⁷

Konrad Köstlin macht deutlich, daß die symbolisch-kulturvermittelnde Kraft, die die Mahlzeit in diesem Film einnehmen soll, nichts anderes ist als die Einverleibung des Fremden und deshalb nicht von einer Situation des interkulturellen Lernens gesprochen werden kann.

⁸⁷Konrad Köstlin, Das fremde Essen- das Fremde essen, in: Fremde und andere in Deutschland, Hrsg. Siegfried Müller/ Hans-Uwe Otto/ Ulrich Otto, Opladen, 1995, S. 233/234

7.1.6. Zusammenfassung

Der thematische Schwerpunkt dieser Folge ist die Freundschaft über kulturelle und soziale Unterschiede hinaus.

Die kulturellen Gegensätze werden z.B. im Spiel thematisiert (in der Form, daß die Kinder sich auf dem Spielplatz in die Haare greifen und dabei lachen.) Das "Andere" wird so als interessant und erfahrungswert dargestellt, doch nicht weiter ausgeführt und differenzierter oder tiefergehender bearbeitet.

Ähnlich wird bei den sozialen Unterschieden verfahren. Z.B. werden die Lebenssituationen der Kinder anhand der Wohnverhältnisse von Robin, Marie und Salam deutlich gemacht. Während Marie mit ihrer Mutter in einem Zimmer wohnt, hat Robin in dem Einfamilienhaus seiner Eltern ein ganzes Zimmer für sich. Salam hingegen muß mit mehreren Menschen auf beengtem Raum leben. Den gegenseitigen Reaktionen der Kinder, bezogen auf diese Unterschiede, liegen kapitalistische Maßstäbe zugrunde, die jedoch in keinsten Weise in Frage gestellt werden.

Entstehen aus den angesprochenen Unterschieden Konflikte, dann werden sie jedoch nicht weiter ausgeführt. Es ist kein Austausch von unterschiedlichen kulturellen Ansichten ersichtlich. Die Unterschiede bleiben nebeneinander bestehen, es existiert kein Raum für eine multikulturelle Verschmelzung, sondern nur für eine Darstellung von Positionen.

Die klischierte Darstellung der Personen ist ein weiteres Problem dieser Folge, ebenso die zum Teil unmotivierten Handlungen der einzelnen. Die Freundschaft der Kinder z.B. ergibt sich unlogisch schnell, die plötzlich bewußte Haltung von Marie bezogen auf ihre Identität ist ebensowenig nachvollziehbar, wie die Scham Salams, zu erzählen, daß sie in einem Asylantenwohnheim wohnt. Die Gefühle einer sich in einer solchen Situation befindenden Person sind zwar verständlich, jedoch an Salam nicht eindeutig festzumachen.

Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel ist ein Filmbeispiel, in der Mitglieder einer Gruppe, über die sonst immer Bilder gemacht werden, selbst ein Bild von sich entwerfen. Die Kameraführung läßt jedoch trotz aller produktionstechnischen Voraussetzungen ein Bild entstehen, das sehr exotisch ist. Weder macht sie eine Identifizierung möglich, die den

zuschauenden Kindern die Chance einer neuen Blickrichtung aufzeigt, noch versucht sie, den ausstellenden Schauwert und die Einverleibung des Fremden zu vermeiden.

7.2. Die Verwandlung: *Ich bin ein Kanake*

Buch: Peter Bauhaus

Regie: Thomas Draeger

ZDF 1991, (Staffel 1)

Die Rollen und ihre Darsteller:

Michel	Paul Freisleben
Ali	Erhan Emre
Corinna	Sydney Neubert
Mutter von Corinna	Liane Rudolph
Vater von Corinna	Uwe Büschken
Kalle	Dieter Kurosawe
Manne	Gösta Knothe
Mario	Mario Vasquez
Rentner Schimmelpfennig	Peter Dommisch
Hund Klopstock	

7.2.1. Inhalt

Nach seiner Freischwimmerprüfung sitzt Michel mit seinen Freunden in der S-Bahn. Seine Blase drückt gewaltig, sie platzt. Erst an der Endstation traut sich Michel, auszusteigen. Er befindet sich in Berlin-Kreuzberg, einem Stadtteil, in dem Michel noch nie vorher gewesen ist. Während er durch die Gegend streift, entdeckt er zur Abholung bereitgestellte Kleidersäcke, und kurzerhand zieht er sich eine trockene, bunte, weite Hose an, die er aus einem der Säcke nimmt. Über die Suche nach seinem Freischwimmerausweis,

entwickelt sich im Laufe des Films eine Freundschaft zwischen Michel und Ali. Sie bestehen gemeinsam ein Abenteuer.

7.2.2. Themen, Motive, Handlungsaufbau

Thematisch behandelt die Sendung nicht nur das Kennenlernen einer unbekannten Welt, sondern sie versucht, durch das Schlüpfen in eine andere Identität einem deutschen Kind die Erfahrung, ein Ausländer zu sein, aus der Innensicht zu ermöglichen. Darüber hinaus wird die Bereitschaft der Kinder, über kulturelle Grenzen hinaus, Freundschaften zu schließen als Thema mit eingearbeitet.

In dieser Folge ist eine lineare Handlungsstruktur vorhanden, sie kann in 9 Sequenzen eingeteilt werden. Sie sind jedoch nicht durch Ortswechsel markiert, sondern eher nach inhaltlichen Aspekten abgrenzbar. So gibt es z.B. Schlüsselsituationen, die die Voraussetzung für den Übergang in die nächste Sequenz bilden, wie das Zusammentreffen mit Mario, das Michel an den Verlust seines Ausweises erinnert.

Trotz aller Zusammengehörigkeit der Sequenzen zerfällt der Film in zwei Teile. Im ersten Teil beschäftigt er sich mit dem Schlendern Michels durch eine neue, fremde Umgebung. Miteingeschlossen in diese Phase ist der durch die Verkleidung hervorgerufene Identitätswechsel Michels (2. bis einschließlich 4. Sequenz). Im zweiten Teil ist die Suche nach dem Ausweis und die Freundschaft mit Ali (5. bis 8. Sequenz) der zentrale Haupthandlungsstrang. Natürlich sind in der zweiten Hälfte auch Elemente aus der ersten Hälfte des Films vorhanden. Jedoch werden in den beiden Einheiten des Films andere Schwerpunkte gesetzt.

Die jeweiligen Sequenzen des Films sind zum Teil sehr lang gehalten. *Ich bin ein Kanake* zeichnet sich z.B. durch eine sehr ausführliche Eingangssequenz aus, die aber nur der Hinführung zum Eigentlichen des Films dient.

Die 2. Sequenz, in der Michel sich Kreuzberg anguckt und seine Verwandlung vornimmt, ist die zeitlich längste Einheit des Films. Sie ist zeitlich und auch inhaltlich die zentralste, da sie die verschiedenen Aspekte des Films in sich vereint: die Begegnung mit der fremden Welt, das Schlüpfen in eine andere Identität und der spielerische Umgang damit sowie die Aufnahme als seinesgleichen in einer türkischen Familie.

In der 5. Sequenz liegt ein weiterer Schwerpunkt des Films, nämlich in der Freundschaftsentwicklung zwischen Ali und Michel durch die Auseinandersetzung über die Frage: "Wer ist ein Kanake⁸⁸ und wer nicht?". Die 7. Sequenz stellt noch einmal einen Höhepunkt der Folge dar, da hier die Freundschaft der beiden durch die gemeinsame Schwimmaktion verstärkt wird und weil Michel sich offen und schlagfertig zu seiner neuen Identität bekennt.

7.2.3. Die Kinderhelden

7.2.3.1. Michel

Der zwölfjährige deutsche Junge Michel ist selbstbewußt, humorvoll, schlagfertig, phantasievoll, hilfsbereit und aufgeschlossen anderen Menschen gegenüber. Durch Schimmelpfennig wird er in die Rolle des "Kanaken" gedrängt. Nachdem er das Abenteuer der Verwandlung unbeschwert angenommen hat, weiß er spielerisch damit umzugehen. Ihm ist aber auch bewußt, daß er aus dieser Rolle jederzeit wieder aussteigen kann. Und gerade deshalb kann er eine offensive Haltung einnehmen.

In dem Bootsclub ist er es, der sich nicht einschüchtern läßt und die vorurteilsbeladene Haltung der Eltern von Corinna mit den Worten: "Haben sie etwa was gegen nasse Ausländer?" (7. Sequenz), bloßstellt. Auch beim zweiten Zusammentreffen mit Schimmelpfennig (in der 4. Sequenz) bezieht er Position, indem er ihn mit seinem "Knoblauchatem" anhaucht.

7.2.3.2. Ali

Der etwa gleichaltrige türkische Junge in dem Film heißt Ali. Er ist in Deutschland geboren und weiß sich in beiden Welten unbeschwert zu bewegen. Auch er ist humorvoll, pfiffig, hilfsbereit und verhält sich anderen Menschen gegenüber unvoreingenommen. Aber durch die Aufgaben, zu denen er bereits herangezogen wird, wirkt er etwas erwachsener als Michel. So vereint er das kindlich Verrückte und das vernünftige Erwachsene in sich.

⁸⁸Kanake bedeutet auf polynesisch Mensch, umgangssprachlich ist es abwertend gemeint, und wird in dem Zusammenhang für ungehobelte, ungebildete Menschen benutzt, in Deutschland besonders für ausländische, speziell für türkische Arbeitnehmer, vgl.: Duden Fremdwörterbuch, Mannheim, 1982, S. 378

In der Situation im Bootsclub ist er eher der zurückhaltende, derjenige, der sich einen Moment lang, sich besinnend auf seinen sozialen Status, von der spießigen Haltung Corinnas Eltern einschüchtern läßt.

7.2.3.3. Corinna

Das Mädchen im Bootsclub, Corinna, ist etwas jünger, ca. 10/11 Jahre, als die beiden Jungs. Sie spielt zwar nicht eine sehr große Rolle in dem Film, jedoch symbolisiert sie die freundliche, über kulturellen und sozialen Status hinaus denkende Position der Kinder, die im krassen Gegensatz steht zur ablehnenden Haltung der Erwachsenen. Ihre Unvoreingenommenheit gegenüber den beiden Jungs ist ein Zeichen für die Leichtigkeit, mit der Kinder auf andere Menschen ohne vorgefaßte Meinungen zugehen. Bei ihr ist es besonders bemerkenswert, weil sie aus einem Elternhaus kommt, das sich absetzen will von der Masse und deshalb lieber unter ihresgleichen bleibt. Außerdem hat Corinna Phantasie und läßt sich sogleich auf die "Kannibalengeschichte" der Jungs ein.

7.2.3.4. Die Freundschaft der Kinder

Eine tiefergehende Freundschaft zwischen Ali und Michel entwickelt sich erst über einen Konflikt in der 5. Sequenz. Ali hilft Michel, den Ausweis wiederzufinden. Im dem Moment, als sie sich im LKW-Laderaum befinden, entsteht jedoch zwischen ihnen ein Konflikt. Er eskaliert dann zu einer Auseinandersetzung über die Frage: "Wer ist ein Kanake und wer nicht?". Als das erhoffte Beweismittel, der Freischwimmerausweis, zu Tage tritt, stellt sich heraus, daß dies nicht beweist, ob Michel ein Kanake ist oder nicht. Aber sie entscheiden, daß dieser Fakt gleichgültig sei, denn sie hätten beide nichts gegen Kanaken. Zu guter Letzt muß Michel zugeben, daß er auf dem Foto des Ausweises tatsächlich wie ein Kanake aussieht.

Der Konflikt in dieser Sequenz zeigt deutlich die durch politische Ausgrenzung entstandene Meinungsbildung vom "Deutsch sein". Die Kinder setzen sich auf ihre Art damit auseinander, sind sich aber darin einig, daß es ihnen gleichgültig ist, wer woher kommt. Ihre Diskussion endet in einem freundschaftlichen Toben auf den Altkleidersäcken

im Laderaum des Transporters. Ab diesem Zeitpunkt ist ihre Freundschaft fundiert, sie wirken unzertrennlich.

Auch die Freundschaft mit Corinna basiert auf reiner Sympathie, die ohne Vorbehalt, bezüglich Kultur und sozialen Status, eingegangen wird.

7.2.4. Die deutschen und die "nichtdeutschen" Erwachsenen

In diesem Film werden die deutschen Erwachsenen durch Rentner Schimmelpfennig, die Eltern von Corinna und die Männer (Manne und Kalle) von der Kleidersammlung repräsentiert. Sie teilen alle dieselbe ablehnende Haltung gegenüber Ausländern. Während Schimmelpfennig sowie das Duo Kalle und Manne sich hinter Floskeln und allgemein gängigen ausländerfeindlichen Sprüchen verstecken, ist bei den Eltern von Corinna ein argumentativer und aufgeklärter Ansatz zu erkennen: "Wir haben nichts gegen ausländische Mitbürger..." (Zitat Corinnas Mutter, 7. Sequenz). Auch der Grund der Abgrenzung ist unterschiedlich. Lehnen Kalle, Manne und Schimmelpfennig Ausländer ab, weil sie selbst vorurteilsbeladen sind und sich als Deutsche von Ausländern abgrenzen wollen, ist es bei den Eltern von Corinna allein die Arroganz ihres sozialen Status, die sie auf Ausländer hinuntergucken läßt ("Gehört ihr zum Club oder arbeiten Eure Eltern hier?" ... "Denn dies ist ein privater Club!" sagt der Vater von Corinna zu den Jungen in der 7. Sequenz).

Das Touristenehepaar genießt eine Sonderstellung. Sie sind die klischierten deutschen Urlauber mit der Fotokamera vor dem (Bier-) Bauch, dem Strohhut, der für das Vergnügen im Urlaub schlechthin steht, und den geblühten Hemden, die an Hawailook erinnern. Während der Mann etwas mißtrauisch abwertend Ausländern gegenüber reagiert, ist die Frau, im Partnerlook, fröhlich, naiv und offen. Trotz ihrer "dümmlichen" Argumente übernimmt sie die Regie in der Suche nach dem Stadtteil. Auch in der Beziehung zu ihrem Mann scheint sie die Fäden in der Hand zu haben.

Kritik an Deutschland wird nur einmal konkret durch Ali in der 4. Sequenz geübt: "Die Deutschen, die spinnen ja. Aufenthaltserlaubnis, Meldeschein, Arbeitserlaubnis und für Kanaken noch 'nen extra Ausweis, daß sie schwimmen können". Mit Komik wird hier Kritik an der deutschen Bürokratie geübt. Es wird suggeriert, daß man ohne Ausweis usw. ein Niemand ist.

Zahlenmäßig treten mehr ausländische als deutsche Menschen in dem Film auf. Das liegt auch wahrscheinlich daran, daß ein repräsentatives Bild von Kreuzberg gezeichnet werden sollte. Schon in der zweiten Sequenz sind sehr viele türkische Menschen zu sehen, aus denen sich die Kindergruppe, in der sich auch Ali befindet, hervorhebt. Auch die anderen türkischen Menschen haben keinen Namen, sie sind Teil einer anonymen Masse. Ob es die Männer sind, die beim Friseur Tee trinken, oder ob es die Familienmitglieder Alis sind, denen Michel beim Brikett abladen hilft. Alis Familie wird als eine "typische" anatolische Familie gezeichnet. Die Männer verrichten die schwere körperliche Arbeit, während die Frau sich um die Verpflegung kümmert. Dabei sind die Belange der Mutter nicht so wichtig wie die Arbeit der Männer. Die Kleidung dieser Familie ist die der Gastarbeiter, die Anfang der 70er nach Deutschland kamen. Sie sind sehr freundlich zu Michel und akzeptieren ihn als ihresgleichen. Als Michel sich von ihnen verabschiedet, stehen sie gemeinsam im Hof und winken ihm nach. Alis Familie bildet den Gegenpol zu Corinnas Eltern. Während Michel mit Freundlichkeit und Offenheit begegnet wird, reagieren Corinnas Eltern mit einer hochnäsigen Arroganz. Wird immer den Ausländern der Vorwurf gemacht, sie würden sich in ihrem Ghetto, Stadtteil usw. den Deutschen verschließen und keine Bereitschaft zur Annäherung zeigen, sind es in diesem Film die klischierten Eltern, die sich in ihrem privaten Bootsclub unter ihresgleichen von der Außenwelt abgrenzen.

Mario nimmt in dieser Folge eine Außenseiterrolle unter den Ausländern ein. Zwar wird er auch als Ausländer diskriminiert ("Meister, Du hast schon genug hier drin rumgewühlt. Da muß'te schon ein bißchen schneller sein, ihr seid doch sonst so pffiffige Brüder", Zitat Kalle / Manne, 3. Sequenz), doch ihm kommt keine tragende Funktion zu. Er fungiert nur als eine Schlüsselsituation auslösende Figur.

7.2.5. Die Annäherung, die Verwandlung und der Identitätswechsel

Um die filmische Darstellung der Annäherung an die "fremde Welt" zu analysieren, habe ich die 2. Sequenz ausgewählt. Die Sequenz umfaßt ca. 9 Minuten und besteht aus 77 Einstellungen.

Diese lange Sequenz zerfällt in drei etwa gleich große Teile. Das heißt, sie besteht aus drei Phasen, die jeweils ca. 3 Minuten lang sind.

1. Phase (Einstellung 1-15): Die 1. Phase beschäftigt sich mit dem sammeln von Impressionen aus Kreuzberg, der sogenannten "Welt, die Michel noch nie zuvor gesehen hatte" (Zitat Off-Erzähler).

In der 1. Einstellung sieht der Zuschauer Punker, türkische Frauen mit Kopftücher, kleine Kinder usw. aus dem Ausgang der S-Bahnstation kommen. Der Blick über die Treppenstufen hinaus in der 3. Einstellung z.B. zeigt Unterkörperaufnahmen, die Beine und Füße der ersten Einstellungen repräsentieren somit einen Ausschnitt aus der anonymen Masse der in Kreuzberg wohnenden Menschen. Sie stellen jedoch nur einen Bruchteil der unterschiedlichsten Arten zu sein dar und ergeben somit kein buntes und repräsentatives Bild von der Kreuzberger Bevölkerungsstruktur, sondern nur eines, das aus Stereotypen besteht.

Der erste Mensch, auf den Michel trifft, während er die Treppen der Station hochgeht, ist ein Straßenfeger. Wahrscheinlich ist dies ein Verweis auf die vielen türkischen Arbeitnehmer, die in diesen Berufen arbeiten und auch ein Hinweis auf den hohen Anteil von türkischen Bewohnern dieses Viertels. Aber für Michel ist diese Begegnung der Auftakt zum Kennenlernen einer Welt, die schon durch den Straßenfeger stereotyphaft dargestellt wird.

Michel geht durch die Straßen, die Kamera begleitet ihn. Doch es ist vielfach nicht eine Kamera, die den Blickwinkel Michels einnimmt, sondern eine auf Distanz gehende, eine beobachtende. Es ist eine Kamera, die den Schauwert befriedigt und die Menschen in Kreuzberg in gewisser Weise ausstellt. (Auch die Einstellungsgrößen - vielfach Halbnah und Halbtotale - unterstreichen diese Theorie.) Sie treten nicht als Individuen in Erscheinung, sondern als Teil einer Masse, stereotypisiert in Kleidung, Verhalten und Rollenaufteilung.

Auch die Musik unterstützt diese Darstellungsweise. In den Situationen, in denen Michel im Vordergrund steht, wird Klaviermusik (Abendland) leitmotivisch eingesetzt. Für die türkische Masse wird der Arabeskesang als Musikidentifikation (Morgenland) angeboten. Es entsteht somit auch eine Gegenüberstellung von Individuum und Masse, von Abendland und Morgenland.

2. Phase (Einstellung 16-55): Der zweite Teil der Sequenz beschäftigt sich mit dem Identitätswechsel Michels.

Das erste Inkontakttreten der Kinder geschieht in der 17. Einstellung. Während Michel weiter den Bürgersteig hinunterläuft, wird er von dem auf ihn zulaufenden Ali gestreift. Durch die Wühlaktion der türkischen Kinder in den Kleidersäcken, kommt er auf die Idee, seine nasse Hose gegen eine trockene aus dem Kleidersack auszutauschen. Der Kleiderwechsel bewirkt bei seiner Umwelt die Zuordnung zu der "anderen" Welt. Durch diese Verwandlung wird dem Zuschauer die durch die veränderte Kleidung hervorgerufene Behandlung der Menschen aus anderen Kulturen plastisch vorgeführt. Denn Michel muß verbale Diskriminierungen, wie "Du nix verstehen" (Zitat Schimmelpfennig) ertragen.

Michel wird durch die Kleiderwahl in eine bestimmte, ihm zugeschriebene Rolle gedrängt. Die Kinder stehen ihm ohne Vorurteile gegenüber, doch bei der Vorstellung, er könne ein Deutscher sein, lachen sie am lautesten. In der spielerischen Auseinandersetzung mit Schimmelpfennig wird Michel von den türkischen Kindern in ihre Mitte aufgenommen. Und da er zu ihnen gehören möchte, kein Außenseiter sein will, aber auch ganz genau weiß, daß er keiner von ihnen ist, sucht und findet er die Lösung, bei der Nachfrage nach seiner Identität, in der ausländerfeindlichen Parole: "Kanaken raus". Als die Kinder weggehen, weil der Vater ruft, ist Michel wieder alleine, denn er ist weder in ihre soziale noch in ihre kulturelle Gruppe integriert.

In dieser Phase sind sehr viele kleine Einstellungen vorhanden und anteilmäßig viele Nah- und Großaufnahmen. Dies ergibt sich durch das Inkontakttreten der Kinder mit Michel und deren Konversationen. (Der Rhythmus des Bilderwechsels ist wesentlich schneller als der in der 1. Phase.) Ebenso soll durch die Nah-/Großaufnahmen eine Identifikation und Nähe zur Hauptfigur hergestellt werden.

3. Phase (Einstellung 56-75): Die dritte und letzte Phase der Sequenz bezieht sich auf das Abenteuer des "Kanaken-Seins".

Nachdem die Kinder ihrer Wege gegangen sind, dreht auch Michel sich um und geht weiter. Dieses Mal bleibt die Kamera dicht an ihm dran. Sie geht mit ihm mit und verfolgt seine Bewegungen. Die Kamera nimmt nicht mehr den distanzierten Blick ein, sondern heftet sich näher an Michel und schaut mit seinen Augen, z.B. in der Situation, als er das Geschehen im Friseursalon beobachtet. Das bedeutet, daß seine Rolle als derjenige, der von außen diesen Stadtteil inspiziert, vergangen ist, zwar ist Michel nicht unbedingt Teil dieser Welt geworden, er ist aber auch kein Außenstehender mehr.

Die Spiegelsituation steht für die Scheinrealität, die sich die Menschen mit ihren Vorurteilen aufbauen. "Hier ist alles noch echt" (Zitat Touristin) belegt Michel ironisch, indem er eine Phantasiesprache benutzt. Er hat sich für seine "Scheinidentität" entschieden, denn er wird als Ausländer gesehen und behandelt. Er hat sich für eine Identität entschieden, mit der er spielerisch umzugehen weiß. Den Touristen gibt er damit den Glauben an ihre Vorurteile zurück. Doch dem Zuschauer zeigt er die Doppelbödigkeit dieser Vorbehalte. Denn Michel spiegelt ihnen etwas vor, was er nicht ist, doch die Touristen lassen sich davon beeindrucken und decken den Schein nicht auf.

Durch diesen Vorfall scheint Michel sich noch mehr als vorher mit seiner Rolle zu identifizieren. Mit seiner neuen Identität findet er dann auch einen tieferen Zugang zu der "anderen" Welt. Als er dem Mann beim Aufsammeln der Briketts hilft, wird er von ihnen als ihresgleichen akzeptiert. Er schiebt den Anhänger mit in den Hof, das bedeutet, er geht in eine ihm sonst verschlossene Welt hinein und wird aufgenommen und ein Teil von ihr.

Die Dreiteilung der 2. Sequenz ist auch an die Entwicklung von Michel gekoppelt. Zunächst betrachtet er Kreuzberg als Außenstehender. Die Verwandlung entwickelt sich dann zu einem Identitätswechsel, die zu einer Annäherung an das "Andere" führt. Diese Entwicklung ist auch an der Kamerahaltung nachzuvollziehen. Während sie zu Anfang die exotisch betrachtende Kamera war, entwickelt sie über die Auseinandersetzung mit Michels neuer Rolle hinaus (die durch viele Nah- und Großaufnahmen gekennzeichnet ist) einen subjektiven Kamerablick, der näher an der Hauptperson angelegt ist, zwar zum Teil noch einen beobachtenden Blick einnimmt, aber keinen beurteilenden aufweist.

7.2.6. Zusammenfassung

Ich bin ein Kanake ist ein Film, der mit einigem Humor und einer Leichtigkeit seine Geschichte erzählt.

Die Hauptfigur Michel lässt sich mit Unbefangenheit und Offenheit auf die neue Umgebung ein. Vorurteile und Ablehnungen sind in diesem Film nur durch deutsche Erwachsene zu bemerken. Die Kinder, ob nun Michel, Ali oder Corinna, werden trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft und Prägung als vorbehaltlos gezeichnet. Die heile Kinderwelt, die Beziehungen aufnimmt ohne trennende Vorurteile, wird jedoch allzu idyllisch gezeigt.

Konflikte sind rar gesät. Der einzige Streit zwischen Ali und Michel ist in der 5. Sequenz angelegt und hat keine tiefergehende Auseinandersetzung zur Folge. Auch wenn die pädagogische Absicht dieses Freundschaftsmodells lobenswert ist, wirkt sie konstruiert und zu harmonisierend.

Die "fremde Welt", aber auch die Zeichnung der Erwachsenen wirkt sehr klischeehaft. Besonders hervorzuheben ist die Polarisierung der unterschiedlichen "Welten". Michel steht im Kontrast zu der Masse Mensch aus Kreuzberg, ein Individuum gegen eine anonyme Gemeinschaft. Während der "abgegrenzte" Bezirk Kreuzberg durch die vielen verschiedenen Füße eingeführt wird, also seine Vielzahl von Menschen zu erkennen gibt, wird der private Bootsclub, übersichtlich und persönlich, durch das Individuum Corinna eingeführt.

Die Klaviermusik begleitet leitmotivisch Michel, doch immer wenn mehrere türkische Menschen auftreten, ertönt Arabeskesang. Die Charakterisierung der beiden Gruppen Deutsche und Türken ist dadurch klar definiert.

Gelungen ist die Verwandlung von Michel und die sich für ihn daraus ergebenden Folgen. Dieses wird auch in der Kameraführung eindrucksvoll nachgezeichnet. Dem Zuschauer wird so die Möglichkeit gegeben, über die Identifikation mit der Hauptfigur eine neue Erfahrung zu machen, um die Gefühle eines Ausländers besser verstehen zu lernen.

Doch dadurch, daß der Film in zwei Teile zerfällt, weist er keine Kontinuität des Themas auf. Alles wirkt wie zufällig und auch teilweise sehr konstruiert. Einzelne Sequenzen, wie

z.B. die Eingangssequenz, werden sehr ausladend erzählt, und obwohl die 1. Sequenz einige komische Elemente in sich vereint, wirkt sie eher als Selbstzweck, als für die Handlung des Films notwendig.

7.3. Die Innensicht: *Der bewachte Aufpasser*

Buch und Regie: Yasemin Akay

ZDF 1991, (Staffel 1)

Die Rollen und ihre Darsteller.

Großvater	Ihsan Yüce
Vater	Baris Eren
Mutter	Ismet Ergün
Nuri	Murat Arslan
Ayla	Türkis Talay
Atilla	Kerim Ergün
Lale	Mehtap Erbil
Berivan	Nihal Aydin
Christian	Lukas Becker
Mario	Mario Vasquez
Rentner Schimmelpfennig	Peter Dommisch
Hund Klopstock	

7.3.1. Inhalt

Mutter und Vater Kandemir und ihre sechs Kinder leben in Berlin. Da die Eltern beide im Schichtdienst arbeiten, muß der älteste Sohn auf die Jüngeren aufpassen und neben der Schule den Haushalt führen. Zu seiner Ablösung wird der Opa aus der Türkei geholt. Alle Kinder mögen den Opa, es entstehen aber auch Generationskonflikte. Als der Opa ausgewiesen werden soll, weil sein Visum abgelaufen ist, beschließt die Familie, den Opa

einfach illegal bei sich zu behalten. Es kommt dadurch zu etlichen Versteckspielen mit der Polizei. Doch mit Hilfe von Klopstock wird der Opa dann auf dem Friedhof entdeckt und in die Türkei abgeschoben.

7.3.2. Themen, Motive, Handlungsabau

Das übergeordnete Thema dieser Folge ist die Abschiebung. Es ist ein schwieriges politisches Problem, das für Kinder in einer Kriminalkomödie erfaßbar gemacht werden soll. Die deutschen Gesetze werden dabei umgangen, und dem Zuschauer wird die Illegalität gegenüber der Gesetzeshüterei als menschlich und legitim vorgestellt.

Außerdem soll ein Einblick in das alltägliche Leben von Türken in Deutschland gegeben werden.

Der Off-Erzähler bildet für diesen Film den deutlichen Rahmen. Er führt in das Geschehen hinein und leitet wieder hinaus. Aber auch während des Films übernimmt er die Funktion, aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinüberzulenken, nicht übersetzte Passagen zu erklären, die Personen vorzustellen und von den einzelnen Sequenzen in die nächste überzuleiten. Außerdem trägt er zur Steigerung des Spannungsaufbaus bei. Der Off-Sprecher soll darüber hinaus, in der letzten Sequenz, die Emotionen der zuschauenden Kinder, hervorgerufen durch die Abschiebung des Opas, mildern.

In der Eingangssequenz spricht der Erzähler in der Vergangenheit ("als der Opa kam..."), dann von der Gegenwart: "das ist...". Da die Gegenwartsdarstellung des Filmes jedoch in der Vergangenheit liegt, die vor der Ankunft des Opas lag und diesen Fakt mit den letzten Worten des Erzählers, "...als sich die Kinder später an ihren illegalen Opa erinnerten....", zusammenbringt, kann man feststellen, daß der Film in der Vorvergangenheit gespielt hat. Der Erzähler hat sich im Verlauf des Films zwar mitentwickelt, jedoch nimmt er die Position des "Allwissenden" ein, weil er über das Filmgeschehen hinaus, von den Kindern weitererzählt.

Der Film ist in vier Phasen einzuteilen:

Die erste Phase (Eingangssequenz) wird in der Vergangenheit erzählt. Sie wird hauptsächlich bestimmt durch den Off-Erzähler, der die Bilder erklärt. Der älteste Sohn

der Kandemirs, Nuri, wird vorgestellt. Er wird in Zusammenhang mit seinen häuslichen Pflichten gezeigt. Opa Alican aus der Türkei löst ihn, in der Funktion der Haushaltshilfe und Kinderbetreuung, ab.

In der zweiten Phase (2. und 3. Sequenz) werden die Familiensituation und die Familienmitglieder durch den Off-Erzähler vorgestellt. Die Beliebtheit des Opas bei den Kindern wird anschaulich gemacht. Diese harmonische Beziehung wird der weniger angenehmen Situation auf dem Ausländeramt gegenübergestellt. Die positive Stimmung in der Familie wird durch die bedrohliche Situation der Abschiebung erschüttert. Emotional ist der Zuschauer auf der Seite der Familie.

Die dritte Phase (4.-11. Sequenz) beansprucht den Hauptteil des Films. Es wird ein Einblick in die Alltagssituation der Familie gegeben. Probleme, die sich aus dem Zusammenleben mehrerer Generationen und unterschiedliche Sozialisationshintergründe ergeben, werden angerissen. Der Haupthandlungsstrang des Versteckspiels vor der Polizei erinnert an die Spannungsmomente einer Kriminalgeschichte.

Die 4., 9. und die 11. Sequenz sind dramaturgisch besonders wichtig. Der in der 4. Sequenz exponierte Generationskonflikt hilft dem Opa insofern, als er ihn vor den Beamten des Einwohnermeldeamtes schützt. Die 9. Sequenz, in der Berivan ihrem Freund Christian vom Geheimnis des illegalen Opas erzählt, bereitet die darauffolgende Sequenz vor, in der Christian den Opa rettet. Sie ist für Kinder auch deshalb wichtig, weil sie die von Kindern ausgehende Toleranz und Hilfsbereitschaft ausstrahlt. Die 11. Sequenz bildet die Harmoniesituation der Familie ab und ist damit gleichzeitig die Vorbereitung des Showdowns in der 12. Sequenz.

Die letzte Phase des Films, die Abschiebung des Opas, wird in der 12. Sequenz erzählt. Es findet eine Art Showdown statt in dem der Opa als auch der Hund auf dem Friedhof als nicht erwünschte Wesen entdeckt werden. Der Hund darf nicht auf dem Friedhof und der Opa nicht in Deutschland bleiben. Die symbolische Analogie in diesem Ende ist, daß der Hund laufen gelassen wird, das heißt, ihm wird verziehen. Bei dem Opa wird jedoch nicht mit Gnade gewaltet, denn er wird ausgewiesen. Der Friedhof steht symbolisch für den Verlust des Opas.

Der Musikeinsatz in diesem Film hat die Funktion der melodischen Untermalung der einzelnen Sequenzen. Sie dient der Harmonieverstärkung. In der letzten Sequenz unterstreichen die langsamen Klaviertöne die Emotionalität der Situation. Die Actionszenen werden mit dem Einsatz von Klavier und Schlagzeug akzentuiert, zum Spannungsaufbau wird die Querflöte eingesetzt.

7.3.3. Familie Kandemir, eine Innensicht?

Die Ausländer in diesem Film überwiegen zahlenmäßig gegenüber den deutschen Darstellern.

Mario nimmt in dieser Folge eine Solidarität stiftende Funktion ein, indem er die Polizisten ablenkt. Er vermittelt, daß Menschen, die "nicht privilegiert" sind, ein Zusammengehörigkeitsgefühl entwickeln müssen.

Als der Familie nahestehende Personen treten Onkel Hasan auf und die Verwandten, die den Opa bei sich aufnehmen. Sie nehmen eher Statistenrollen ein, zeigen jedoch, daß Familie Kandemir ein gut funktionierendes soziales Umfeld besitzt.

Familie Kandemir setzt sich aus dem Elternpaar und sechs Kindern zusammen. Es ist eine moderne türkische Familie, die wie eine deutsche Familie lebt, ohne Klischees der "underdogs". Sie leben als eine Mittelstandsfamilie in einer modernen Wohnung. Der Vater ist nicht Müllfahrer, jedoch arbeitet er in Schichtarbeit, wie die Mutter auch. Vater und Mutter verhalten sich sehr europäisch. Sie zeigen sich tolerant und offen anderen Menschen gegenüber, denn wie sonst könnte es möglich sein, daß Nuris deutsche Freundin Monika fast als Familienmitglied behandelt wird. Doch Monika hat noch eine weitere dramaturgische Funktion, die jedoch nur zu Anfang des Films genutzt wird. Durch ihre Anwesenheit ist es möglich, das in türkisch Gesprochene zu übersetzen.

Obwohl türkisch die Muttersprache der Eltern ist, wird durchgängig wenig türkisch gesprochen. Oft ist es ein "Mischmasch" beider Sprachen, der sich ergibt. Mit dem Opa jedoch wird hauptsächlich türkisch geredet. Außerdem wird die türkische Sprache in Konfliktsituationen als die adäquatere gewählt.

Während die Familie über den illegalen Aufenthalt des Opas berät, ist es die Mutter, die aus Respekt vor dem Opa sich dazu kritisch äußert und fragt, ob das Versteckspiel ihm zuzumuten sei. In einer anderen Sequenz (der 10.) ist sie mit einer Schürze und einem Teller, bestückt mit Teigtaschen, zu sehen. Die kulturellen Qualitäten wie Respekt vor älteren Menschen und die Übernahme der Fürsorge für andere, als festgeschriebene Eigenschaften der Frauenrolle, werden auch hier anhand der Mutter thematisiert. Es ist eine Rollenaufteilung, die in der Kultur begründet liegt.

Eine "typisch" türkische Situation, in der die Familie gezeigt wird, ist die auf dem Grillplatz im Park (11. Sequenz).⁸⁹

Insgesamt kann von der Familie Kandemir gesagt werden, daß ein sehr harmonisches Bild von ihr gezeichnet wird. Kaum treten Mißstimmigkeiten zwischen Eltern und Kindern oder gar unter den Kindern selbst auf. Die Kinder unterstützen die Eltern, indem sie z.B. im Haushalt mitarbeiten. Ayla und Nuri, die beiden Ältesten, sowie Berivan, die Jüngste, treten besonders in Erscheinung.

Sind Sachverhalte, wie die Abschiebung des Opas, zu klären, dann werden die Kinder in die Diskussion miteinbezogen. Sie werden, egal wie alt, als vollwertige Mitglieder der Familie gesehen, und daher wiegt ihr Urteil genauso wie das eines Erwachsenen. Die Familie bildet eine Gemeinschaft, die sich nach außen, z.B. bezogen auf die Vertreter der Staatsgewalt, als Einheit präsentiert. Sie reagieren souverän und selbstbewußt auf die Polizisten, lassen sich durch Uniformen nicht einschüchtern und wissen um ihre Rechte.

Opa Alican ist die Hauptperson des Filmes. Um ihn dreht sich alles. Obwohl er fremd in Deutschland und Berlin ist und zuerst auch in der Familie - zumindest für die in Deutschland geborenen Kinder - einen Unbekannten darstellt, wird er schnell integriert. Außerdem schafft er sich, ebenso wie die Kandemirs, ein ihm adäquates soziales Umfeld, in dem er sich aufgehoben fühlen kann.

Der Opa ist derjenige, der teilweise noch von einer anderen Weltsicht als der europäischen geprägt ist. Er besucht z.B. ein Café, das nur für Männer zugänglich ist, in

⁸⁹vgl. Peter Christian Lang, Heimat multikulturell?, in: Medien praktisch, 3/93, Frankfurt, 1993, S. 4-5 Langs Artikel handelt von der unterschiedlichen Definition des Begriffs Heimat. Für die Ausländer in Deutschland ist Deutschland zu ihrer Wahlheimat geworden. Das heimatliche Milieu in einer Großstadt wird z.B. unter anderem auch durch das soziale Umfeld bestimmt. Bei vielen Türken ist das Treffen mit Bekannten und Freunden im Park, verbunden mit Grillen, ein Stück ihrer großstädtischen deutschen Heimat.

dem das "Männerspiel" Tavla gespielt wird. Der Opa spielt immer um Schokolade. Schokolade ist in der Türkei sehr beliebt, weil gute Schokolade nicht so leicht erstanden werden kann. Auf Grund seiner Kleidung ist er seiner anatolischen Herkunft leicht zuzuordnen.

Durch die unterschiedliche Sozialisation von Großvater und Enkeln entstehen zwischen Ayla, Nuri und dem Opa die größten Konflikte. Es sind Generationskonflikte. Um zu analysieren, in welcher Weise sie ausgetragen werden und welches ihre Konfliktstoffe sind, habe ich exemplarisch die 6. Sequenz analysiert. Sie dauert 2 Minuten 32 Sekunden und besteht aus 33 Einstellungen.

Ayla, ca. 15 Jahre alt, sitzt mit ihrer deutschen Freundin im Badezimmer und raucht heimlich. Sie pustet dabei den Rauch aus dem Fenster, damit der Qualm sie nicht sofort verrät. Die Freundinnen hören Punkmusik. Aylas Freundin ist etwas schrill angezogen, sie ist auffallend stark geschminkt und trägt gelb gefärbte Haare. Sie sieht nach einer Punkerin aus und bildet damit den Gegensatz zu Ayla, die immer sehr einfach gekleidet ist (Jeans und T-Shirt) und auch ansonsten, für ihr Alter, einen häuslichen und braven Eindruck macht. Als sie beim Rauchen entdeckt wird, ist erst nicht die Zigarette das Thema des Streits zwischen ihr und dem Opa, sondern die Verletzung seiner Nase. Die Zigarette ist dann der Auslöser, um über die "papageienhafte Freundin" zu reden. Die Auseinandersetzung gipfelt in der provokanten Frage Aylas: "Was kümmerst du dich denn um mich?". Es sind also drei Konfliktpunkte die behandelt werden: die Respektlosigkeit gegenüber dem Opa, die Tatsache, daß Ayla als türkisches Mädchen Zigaretten raucht und der Umgang mit "zweifelhaften" Freunden. In der Wahl von Schuß-/Gegenschuß Einstellungen wird die Intensität des Streites besonders deutlich. Alle drei Streitpunkte werden jedoch dahingehend aufgelöst, daß Berivan und Ayla den Opa im Park aufsuchen. Ayla entschuldigt sich bei ihm und küßt ihn.

Keiner der angelegten Konflikte wird weiter angesprochen noch in irgendeiner anderen Art verarbeitet. Sie wurden aufgebaut, um einen Generationskonflikt deutlich zu machen, jedoch sind sie nichts weiter als dem Selbstzweck dienende dramaturgische Höhepunkte.

Ein weiterer Konflikt entsteht in der 8. Sequenz, in der Nuri dem Opa erzählt, daß er eine Lehrstelle gefunden habe. Die Fragen des Opas, "warum man eine Lehre für das Begießen von Blumen machen muß", "warum so eine Ausbildungsstelle überhaupt wichtig

sei" und "wieso Nuri als Moslem auf einem deutschen Friedhof arbeiten muß", entstammen einer anderen Art zu denken und zu handeln als der in Deutschland üblichen. Nuri sitzt in diesem Fall "zwischen den Stühlen", denn er möchte in der deutschen Gesellschaft akzeptiert werden und muß sich, bezogen auf bestimmte gesellschaftspolitische Bedingungen (Arbeitslosigkeit usw.), dementsprechend verhalten.

Die Meinungsverschiedenheit zwischen Nuri und dem Opa wird nicht weiter ausdiskutiert, sie endet damit, daß Nuri sagt: "Opa, was soll ich denn machen? In Deutschland ist es nicht leicht, eine Lehrstelle/ Arbeit zu finden". Der Zwiespalt, in dem sich Nuri befindet und auch die, aus der Sicht des Opas berechtigten Bedenken, werden nicht tiefergehend erläutert.

Die Kamera verhält sich neutral. Sie ist nah an den Personen, jedoch stellt sie nicht aus, sondern beobachtet ohne Wertung.

7.3.4. Die Deutschen und ihre Ordnungshüter

Die Deutschen werden in diesem Film durch die unterschiedlichsten Menschen repräsentiert.

Die Punkerin stellt in ihrer "schrillen" Art des Seins eine Repräsentantin einer gesellschaftlichen Randgruppe dar. Ihre Freundschaft zu Ayla gründet deshalb wahrscheinlich auf der Ideologie der Solidarisierung von Minderheitengruppen. Sie bringt eine extreme lockere "deutsche" Art von Weltsicht in die Familie.

Monika, Nuris Freundin, ist eher ein "normales" deutsches Mädchen. Aber obwohl sie mit Nuri befreundet ist, versteht sie kaum die türkische Sprache, noch sind bei ihr andere Anzeichen von interkulturellem Lernen festzustellen. Ihr Interesse an Nuri ist ein rein personenbezogenes und keines, das mit seiner Herkunft oder Kultur zu tun hat.

Der Rentner Schimmelpfennig mit seinem Hund Klopstock treffen in diesem Film drei Mal mit dem Opa Alican zusammen. Zweimal ist die Parkbank der Ort der Begegnungen, das dritte und letzte Mal treffen sie sich auf dem Friedhof wieder. Bei jedem Treffen reagiert der Opa dem Rentner gegenüber freundlich und aufgeschlossen. Opa Alican versucht sogar, mit seinen paar Brocken deutsch eine Kontaktaufnahme mit Schimmelpfennig zu

erreichen. Doch Schimmelpfennig reagiert eher abweisend, kühl, distanziert und verklemmt. Während der Opa jedes Mal seine Enkelkinder vorstellen kann, als Beweis eines funktionierenden sozialen Umfeldes, kann Schimmelpfennig nur seinen Hund anbieten. Und dieser Hund folgt noch nicht einmal Schimmelpfennigs Anweisungen, da er sich vielfach eher zu Opa Aican hingezogen fühlt. Obwohl der Opa sich als Nichtdeutscher in einer deutschen Umgebung befindet, die ihm fremd erscheinen sollte, hat er ein soziales Umfeld, das ihm eine kulturelle Identität verschafft. Schimmelpfennig hat dies nicht. Er ist einsam und allein, er hat nur seinen Hund, der ihm oft "untreu" ist. Schimmelpfennig wirkt fremd und verlassen in einer Umgebung, die eigentlich die Seine sein sollte. Er spiegelt das Rentnerdasein eines abgeschobenen deutschen Opas wieder, das im Gegensatz zu dem des in der Familie integrierten Opas Aican steht.

Die ältere Frau auf dem Friedhof ist eine der Personen in diesem Film, die für Ordnung sorgen. Sie ist jedoch ein Mensch, der sich an jeder Kleinigkeit stört, so daß es den Ordnungshütern selbst schon zuviel ist.

Die deutschen Beamten der Ausländerbehörde, des Einwohnermeldeamtes und auch die Polizisten identifizieren sich mit der inhumanen Rolle der Gesetze. "Es tut mir leid, aber wo kämen wir denn dahin, wenn wir jeden Opa hierher holen würden, der von seinen Enkeln geliebt wird" (Zitat 2. Sequenz), ist die lapidare Antwort auf die Frage nach der Verlängerung des Visums. Daß Gesetze unmenschlich sind und durch gesetzliche Entscheidungen Menschenschicksale gravierend beeinflusst werden, wird in diesem Film kritisiert. Die dargestellten Beamten stellen die Unmenschlichkeit dieser Gesetze nicht in Frage, sie identifizieren sich mit ihnen und nutzen ihre Macht, um die Ausländer in die Grenzen zu verweisen. Doch Familie Kandemir fügt sich nicht der Staatsgewalt, sie tritt selbstbewußt dagegen an und versucht auf ihre Weise eine Umgehung der deutschen Gesetze. Allerdings wird der Opa durch diese Situation entwürdigt. Er muß sich verstecken, weil er andere Menschen danach fragen muß, ob er bei seiner Familie bleiben darf oder nicht. Er wird zu einem Menschen zweiter Klasse degradiert über den willkürlich Macht ausgeübt werden kann.

Besonders deutlich wird dies in der 10. Sequenz, die ich genauer analysiert habe. Die Polizisten und der Beamte in Zivil durchsuchen die Wohnung. Doch ihre Autorität wird schon im Vorfeld in Frage gestellt, da sie durch den türkischen Brauch, die

Straßenschuhe in der Wohnung auszuziehen, an Sicherheit verlieren. Ihre Durchsuchung wirkt fast lächerlich, auch wenn sie durch ihr stolzes Schreiten und die verschränkten Hände auf dem Rücken ihr Ansehen wahren wollen. Doch die zurückgeschobene Polizistenmütze und das willkürliche Umhergeschau zeigt die Orientierungslosigkeit und Machtlosigkeit in dieser Situation. Diese Einstellungen sind ohne musikalische Begleitung, viel eher herrscht in ihnen eine unglaubliche Stille vor, die das Unangemessene dieser Untersuchung zeigt, die mit offiziellen Mitteln in eine Intimsphäre eingreift. Auch die Kameraeinstellungen unterstreichen diesen Eindruck. Denn die Kameraführung verspottet regelrecht die Polizisten, indem sie z.B. des öfteren ein Loch im Socken des einen Polizisten zeigt.

Der inhumanen Darstellung der deutschen Staatsgewalt wird ein Gegenpol durch die solidaritätsstiftende Figur des deutschen Jungen Christian geschaffen. Bei einem Kind scheinen die Tugenden wie Toleranz, Hilfsbereitschaft und Menschlichkeit noch vorhanden zu sein, so suggeriert es der Film, die bei deutschen Erwachsenen bereits verloren gegangen sind. Christian, der Freund von Berivan, wird in das Geheimnis des illegalen Opas eingeweiht. In der 10. Sequenz stellt er seine Freundschaft und Solidarität unter Beweis, denn auch ihm würde es nicht gefallen, wenn man seinen Opa abschieben wollen würde. Er verhilft dem Opa zur Flucht in die Sicherheit. Die Einstellungen, die den Opa und Christian gemeinsam fliehend zeigen, sind die zeitlich längsten in dieser Sequenz. Das bedeutet, daß ein besonderes Gewicht auf kindliche Solidarität gelegt wird.

7.3.5. Zusammenfassung

Der bewachte Aufpasser erzählt eine persönliche Geschichte, exemplarisch festgemacht an der Familie Kandemir. Die Lösung der dargestellten Situation, wird in der Flucht in die Illegalität gesehen, die als die einzig mögliche, die humanere Art des Handelns aufbereitet wird. Das bestätigt auch das stereotype Verhalten der Polizisten.

Im Laufe des Films ergeben sich zwei Handlungsstränge, einerseits der geleistete Widerstand gegen die Staatsgewalt, andererseits die Innensicht einer türkischen Familie. Besonders deutlich wird die Innensicht, die von der türkischen Autorin und Regisseurin des Films inszeniert wurde, an den Generationskonflikten innerhalb der Familie. Doch

diese Konflikte führen zu keiner wahren inhaltlichen Auseinandersetzung sondern sind eher dem Selbstzweck dienende dramaturgische Elemente. Denn die Streitpunkte werden nur angerissen, die Zwiespälte und unterschiedlichen Sozialisationen nicht weiter ausdiskutiert. Sie können somit keine Anhaltspunkte für eine differenzierte und sensibel erklärte Innensicht sein. Ansonsten wirkt die Familie sehr europäisiert, geglättet und in ihrer Harmonisierung eher konstruiert.

Der Versuch, ein türkisches Modell einer Serie wie z.B. der Lindenstraße, zu zeichnen ist, daran gescheitert, daß die Personen zwar nicht stereotypenhaft, aber trotzdem zu flach und ohne eigene Charakteristika dargestellt werden.

Dramaturgisch ist diese Kriminalkomödie eine, die von der Abwechslung zwischen harmonisierenden und actionhaften Szenen lebt. Ihr linearer Spannungsaufbau wird musikalisch, verbal und auch durch die Personenkonstellation erfahrbar gemacht. Die Kamera ist dicht an den Personen und beobachtet ohne Wertung.

7.4. Die Selbstreflexion: *Treffpunkt Oase*

Buch: Rita Ziegler

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1994 (Staffel 4)

Die Rollen und ihre Darsteller:

Meda	Meda Banciu
Oleg	Lima Chabaeva
Lakatosch	Marijuana Gheorghiu
Duc	Duc Nguyen Huu
Lugman	Lugman Malik
Aminta	Aminta Corr
Clara	Aida Binger-Diop
KoB Lehmann	Karl Kranzkowski
Herr Junke	Haecki Schwarz
Frau Junke	Elke Borsch
Mario	Mario Vasquez

7.4.1. Inhalt

Oleg soll eine Tasche gestohlen haben. Herr und Frau Junke, die Bestohlenen, laufen dem Dieb hinterher. Oleg beteuert jedoch, daß er es nicht gewesen sei und rettet sich in den Friseursalon "Oase". Das Ehepaar kann Oleg nichts nachweisen, es erstattet aber trotzdem Anzeige. Auf Grund dieses Vorkommnisses soll die "Oase", die als Treffpunkt für Kinder gilt, geschlossen werden. Die in dem Friseursalon sich versammelnden Kinder versuchen, dies zu verhindern. Doch als nichts mehr hilft, kann nur noch Meda mit ihrem Wunsch an den Karfunkel den Salon retten.

7.4.2. Themen, Motive, Handlungsaufbau

Der offensichtlichste Handlungsstrang ist der des Diebstahls der Handtasche, er wird jedoch ergänzt durch das Thema: "Der Ausländer und seine Situation innerhalb der Gesellschaft". Ein weiteres wichtiges Thema ist die Selbstreflexion des Films, der Kinder und der Reihe *Karfunkel*.

In der Eingangssequenz werden die Hauptpersonen vorgestellt und der Handlungsstrang des ersten Filmteils angelegt. Der Film zerfällt in zwei Teile, die durch die oben genannten unterschiedlichen Thematiken gekennzeichnet sind.

Die Sequenzen 1-7 behandeln den Diebstahl und die Vorverurteilung der ausländischen Kinder. In der 8. Sequenz wird dann jedoch, durch die Demaskierung der Kinder, der Film im Film thematisiert. Die 9. Sequenz, die zugleich die Abschlußsequenz ist, läßt beide Ebenen ineinander verschwimmen. Dadurch, daß die Darsteller ihre wahren Namen preisgeben, wird die Illusionsebene des Films zerstört. Doch der Aufmarsch der Polizisten baut sie wieder auf, denn die Illusionskraft des Films ist auch mit der Sehnsucht nach einer humaneren Welt verbunden.

Die Hoffnung nach mehr Menschlichkeit in der Welt bildet den Rahmen der Sendung. Meda tritt in der Eingangssequenz, in diesem Kontext, als erste und in der Schlußsequenz als letzte in Erscheinung. Sie ist auf der Suche nach dem Karfunkel, da er das Motiv des Wunsches nach der Bestätigung der vorgebrachten Hoffnungen und Sehnsüchte darstellt.

Ein weiteres Motiv des Films ist die Oase. Der keiner Norm entsprechende Friseursalon, der diesen Namen trägt, ist gleichzeitig ein Treffpunkt für die Kinder. Er ist die Wüstenstätte mit Wasser in einer so trockenen Welt. Und tatsächlich ist der Boden des Friseursalons mit Sand bestreut, und die Kinder bekommen immer etwas zu trinken angeboten. Die Oase bedeutet für sie ein Rückzugsgebiet und gibt ihnen das Gefühl des Aufgehobenseins. Es ist für sie ein Zufluchtsort inmitten einer Großstadt, die gekennzeichnet ist durch Anfeindungen ihnen gegenüber. Die Oase bietet ihnen als Gegensatz zu dieser feindlichen Außenwelt einen Ort zum Verschnaufen. Auch die Solidarität unter den Kindern, Mario miteingeschlossen, gibt ihnen Mut und Kraft, Probleme zu lösen und sich den Konflikten zu stellen. Insgesamt werden sie als selbstbewußte Kinder, die bewußt und spielerisch mit Vorurteilen umzugehen wissen, dargestellt. Dies zeigt sich z.B. in der 4. Sequenz, in der Lakatosch und Nam sagen: "Ich bin Zigeuner und ich bin die gelbe Gefahr...".

Einige Sequenzen des Films, meistens die, die in der Oase spielen, sind mit esoterischer Hintergrundmusik unterlegt. Sie gibt einen weiteren Hinweis auf die Theorie, daß der Salon den Kindern einen Ort der Entspannung bietet. In den Momenten, in denen sich die Kinder demaskieren oder direkt in die Kamera sprechen, erklingt jedoch ein computerhafter Ton.

"Die frontale Ansprache des Zuschauers, die direkte Einbeziehung hat den Effekt, daß sie den fiktionalen Raum des Spielfilms aufzubrechen droht".⁹⁰ Die Redaktion "Kleine Reihen-Familienprogramm" benutzte schon in anderen Reihen (*Neues aus Uhlenbusch*) diesen Verfremdungseffekt für das Medium Film. Er dient der Unterbrechung von Illusion. Die Redaktion leitete dieses Prinzip von Brecht ab und nannte die direkte Kontaktaufnahme mit dem Zuschauer "eine verspielte Variante des Brecht'schen Verfremdungseffektes".⁹¹ Die Selbstverständlichkeit der Welt wird durch die Verrückung in diese neue Perspektive aufgehoben. Brecht wollte, mit Hilfe der direkten Ansprache des Zuschauers, in der Intimität des Theaters eine dialektische Beziehung zwischen Publikum und Schauspieler herstellen. Das Ziel des Einsatzes eines solchen Effekts war es, "den allen Vorgängen unterliegenden gesellschaftlichen Gestus zu verfremden. Mit sozialem Gestus ist der mimische und gestische Ausdruck der gesellschaftlichen Beziehungen gemeint, in denen die Menschen einer bestimmten Epoche zueinander stehen".⁹²

Innerhalb der Filmgeschichte wurde des öfteren der Versuch gemacht, diesen von Brecht eingeführten Effekt auf das Kino/Fernsehen zu übertragen, denn auch Filme sollten den Zuschauer intellektuell und emotional ansprechen. In vielen Fällen ist es jedoch so, daß das Publikum durch die direkte Anrede abgeschreckt wird, da sie zur Mitarbeit auffordert und nicht eine vollständige in die Phantasie entgleitende Illusion bietet.

7.4.3. Kontaktbereichsbeamte Lehmann und andere Polizisten

Derselbe Schauspieler, der in diesem Film den KoB Lehmann darstellt, spielte in dem Film *Die letzten Indios von Deutschland* ebenfalls einen Polizisten. Dort stellte er einen etwas dummlich-ignoranten⁹³ Beamten dar, der seine Pflicht erfüllte, nie nachfragte oder Autoritäten in Frage stellte.

90Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 1993, S. 66

91Lutz-Saal, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 149

92Bert Brecht in: James Monaco, Film verstehen, Hamburg, 1980, S. 47

93Er wird in dem Film *Die letzten Indios von Deutschland* von einer Ladafahrerin mitgenommen. Sie hat am Spiegel zwei Maskottchen hängen, zwei Indios, Frau und Mann. Dem Polizisten gefallen diese Figuren, doch obwohl die Fahrerin mehrmals wiederholt, daß es Indios sind, bezeichnet er die Maskottchen als Indianer.

In dem Film *Treffpunkt Oase* wird Lehmann ähnlich gezeichnet. Er ist ein pflichtbewußter Polizist (z.B. guckt er beim Überqueren der Straße nach links und rechts), doch er ist etwas naiv (liest Mickey Mouse) und unwissend. Als die Kinder in der 4. Sequenz aus dem Fiseursalon kommen, beschreibt er sie folgendermaßen: "Jetzt kommt ein etwa 11jähriger Junge heraus, Roma, Sinti oder sowas ähnliches. Und jetzt ein Japaner, Koreaner, man sieht das ja nicht so genau bei denen. Und nun ein Mädchen, etwa genauso alt wie die beiden vorherigen Kinder, Afrikanerin, Brasilianerin, man sieht das ja nicht so genau." Diese Aussage zeugt von einem nichtvorhandenen Differenzierungsvermögen Menschen unterschiedlicher Kulturen gegenüber. Dahinter steht eine egozentristische Weltsicht, die jedoch nicht durch Böswilligkeit gekennzeichnet ist. Als in der 8. Sequenz die Kinder ihre wahre Identität preisgeben, erzählt er auch von sich. Lehmann ist nämlich Ost-Berliner. Mit dieser Offenbarung zeigt er, daß er gelernt hat, die Unterschiede zwischen den Menschen nicht zu eliminieren, denn genauso wenig wie alle Berliner gleich sind, sehen auch Koreaner wie Japaner aus. KoB Lehmann kommt mit diesem Bekenntnis zum "Anderssein" den Kindern ein Stück näher. Er ist offen und freundlich zu den Kindern. In der 5. Sequenz z.B. sitzt er mit Meda auf dem Bordstein, und sie erzählen sich von ihren Wünschen, Träumen und Hoffnungen. Lehmann steht auf der Seite der Kinder und empfindet die Verdachtsmomente, die seinen Chef veranlassen, den Salon zu stürmen als nichtig, denn, "in der Tasche war ja sowieso nichts drin!" (Zitat Lehmann). Lehmann ist überrascht von der Ehrlichkeit, die die Kinder ihm gegenüber anbringen. Durch die Maskierung mittels der Engelsperücke zeigt auch er sein wahres Gesicht, nämlich, daß er als Mensch und als Polizist eher ein Helfer sein möchte, als daß er Menschen autoritär verurteilt. Lehmann ist ein sensibler Mensch mit verborgenen Wünschen und Träumen, jemand, der auch ein wenig einsam ist, aber durch die Kinder in der Oase Freunde gefunden hat. Dieses Gefühl der Zugehörigkeit ist ihm am Ende des Films wichtiger als die Pflichterfüllung, und so läßt er das Funkgerät einfach (zwar unbeabsichtigt, aber dennoch willkommen) in den Sand fallen, um sich der tanzenden Menschenmenge anzuschließen.

Doch bevor eine Annäherung an die Kinder stattfindet, läßt er sich durch die Kindermenge und deren Demonstrationsverhalten einschüchtern. Dies geht einher mit seinem geringen Durchsetzungsvermögen und einem untergeordneten Verhalten gegenüber Autoritäten, womit hier hauptsächlich Lehmanns Chef gemeint ist. "Ich bin nur ein einfacher Polizist",

sagt er. Das erste Mal als er die Perücke aufsetzt, traut er sich die Rolle des Schutzengels, die verbunden ist mit einer Protesthaltung gegenüber seinem Chef, noch nicht zu. Als er die Perücke ein zweites Mal aufsetzt, legt er auch die Flügel an. Durch die Maskierung wird er mutiger und selbstbewußter. Die Kinder geben ihm Rückhalt, sie ermuntern ihn und verstärken durch ihren Sprechchor die gewonnene Kraft Lehmanns, seinem Chef die Meinung zu sagen.

Der Chef Lehmanns ist nicht persönlich präsent, sondern nur durch seine Stimme anwesend. Per Funk lenkt und leitet er das Geschehen. Er benutzt dabei sehr sachliche Worte, die nicht davon zeugen, daß diese Aussagen sich auf Menschen beziehen, sondern eher auf Objekte. Als das Funkgerät in den Sand fällt, durchdringen sich die Filmebenen, denn das Gerät bzw. der Polizist am anderen Ende fängt an zu husten.

Die in der letzten Sequenz auftretenden anderen Polizisten sind gekennzeichnet durch die Demonstration ihrer Macht. Sie kommen, wie bei einem Großeinsatz, mit mehreren Mannschaftswagen "angebraust". Ihre Kampfstiefel, die Schutzschilder, die heruntergeklappten Schutzklappen der Helme und auch ihr massenhaftes Auftreten demonstrieren ihre Übermacht und ihre Kampfbereitschaft. Dies wird besonders deutlich durch die Kameraführung in Szene gesetzt und unterstützt, wie z.B. bei den aus der Untersicht heraus gefilmten Schuhen, die militärisch voranschreiten. Der Aufmarsch der Polizisten steht im Gegensatz zu dem lächerlich wirkenden Diebstahl der Tasche. Mit dieser ungleichgewichtigen Inverhältnissetzung möchten die Filmemacher unterstreichen, mit welcher unnachgiebiger Härte Ausländern begegnet wird, die in den Verdacht geraten das Gesetz gebrochen zu haben.

Dem Konsens der gesamten Sendereihe entsprechend wird auch in dieser Folge an der Staatsgewalt und ihrer mangelnden Menschlichkeit anderen Kulturen gegenüber Kritik geübt. Doch der Hoffnung auf den Menschen hinter der Uniform wird durch die Verwandlung der Polizisten in Schutzengel Ausdruck verliehen.

7.4.4. Herr und Frau Junke

Das deutsche Ehepaar zeichnet sich durch sein vorurteilbehaftetes Verhalten aus. Die Anzeichen für diesen Umstand liegen in der Beweisaufnahme durch Lehmann. Als KoB

Lehmann den gestohlenen Inhalt auflisten will, ist es Herr Junke, der die Papiere seiner Frau aus den Jackentaschen holt, was bezeugt, daß der Diebstahl der Tasche nur ein Vorwand ist, um sich aufzuspielen.

Doch die Junkes wollen den ausländischen Kindern den "schwarzen Peter" zuschieben. Sie wollen ihnen etwas anlasten, was die Kinder nicht getan haben. Um das Verhältnis von dem Ehepaar und den Kindern näher zu beleuchten, habe ich die 2. Sequenz analysiert. Sie ist 5 Minuten lang und besteht aus 65 Einstellungen. Die Kamera nimmt bei dieser in der Oase stattfindenden Sequenz wechselweise die Position der Junkes und dann wieder die Sichtweise der Kinder ein. Die Junkes werden z.B. oft in einer leichten Untersicht gezeigt, welche bezeugt, daß die Perspektive des jeweiligen Kindes auf das Ehepaar eingenommen wird.

Das Ehepaar Junke kommt in den Friseursalon hineingestürmt, weil es dort den Dieb der Handtasche vermutet. Doch beim Betreten des Raumes sind die beiden Eheleute verwundert und etwas eingeschüchtert (das zeigt ihr dichtgedrängtes Beieinanderstehen), denn sie fühlen sich als Fremdkörper in diesem Salon. Die Kinder halten zusammen, sie kann nichts aus der Reserve locken, auch nicht die provokanten und unverschämten Äußerungen, die die Junkes einsetzen, um ihre Unsicherheit zu überspielen. Ihre Behauptungen sind nicht untermauert und entspringen einer pauschalisierten Meinung über Ausländer und einem latenten Rassismus. Die Benutzung der Worte "Drahtzieher", "Schwarzmarkt" und "dreckiger Zigeuner" weisen darauf hin. Trotz aller Kraft, die sie in die verbal ausgesprochenen Drohungen legen, klammern sie sich fest aneinander und versuchen, ihrer Angst Herr zu werden, ohne daß die Kinder sie in der geringsten Weise bedrohen. Daß die Kinder um sie herumschleichen und "tierische" Laute von sich geben, schüchtert sie noch mehr ein. Die Junkes setzen sich durch massivere Beschuldigungen zur Wehr. Sie verdächtigen die Oase sogar als Treffpunkt der Hehlerei, ausgeführt von den Kindern und Mario. Sie wollen wegen des Diebstahls der Tasche, in der sich außer einem Glücksbringer nichts befand, eine Anzeige erstatten. Und dieser, auf Vorurteilen aufgebauten Anzeige der "guten Deutschen" wird durch die Staatsgewalt entsprochen.

Als Frau Junke vor lauter Verwirrung in den Spiegel fällt, wird sie von den Kindern ausgelacht, denn sie wissen von der Doppelmoral der Junkes, die sich als rechtschaffene Bürger darstellen wollen. Die Spiegelsituation entlarvt ihre scheinhafte Selbstdarstellung.

Das einzige, das das Ehepaar Junke dieser Entblößung entgegenzusetzen hat, sind Drohungen die auf die Basis ihrer nationalen Identität gründen. Sie wissen, daß ihnen als Deutsche eher geglaubt wird, als den ausländischen Kindern. Das ist auch der Grund, warum die Kinder und Mario, am Ende der Sequenz, den Junkes bedrückt hinterherschauen.

7.4.5. Die Selbstreflexion

In der 8. Sequenz findet im Film ein Einschnitt statt. Der Film beginnt sich selbst zu thematisieren und macht außerdem die Reihe *Karfunkel*, die mit dieser Sendung eingestellt wird, zum Thema. Die Sequenz ist 5 Minuten lang und besteht aus 62 Einstellungen.

Den Anfang dieser Sequenz bildet die bewußte Entscheidung der Kinder, die Wahrheit zu sagen. Damit ist verbunden, daß sie sich demaskieren, das heißt, sie geben ihre filmische Rolle auf und bekennen sich zu ihrer eigentlichen Identität. Dieser Ruf nach der Wahrheit wurde im Laufe des Films schon öfter von Meda formuliert. Doch die Kinder trauen sich zuerst nicht die Wahrheit zu sagen, da sie fürchten, ihnen, als Ausländer würde man nicht glauben. Auch wenn es naiv anmutet, möchten die Kinder, entgegen ihrer Stigmatisierung durch Vorurteile, ernst genommen werden.

In dem Film jedenfalls dürfen sie ihren eigenen Film drehen, sie übernehmen als selbstständig Handelnde die Regie. Mario ist für sie nur eine freundlich unterstützende Figur.

Als Lehmann in die Oase gerufen wird, werden die Kinder zunächst aus seiner Sicht gesehen. (Die Kamera, die von Lehmanns Schulter aus zu filmen scheint, suggeriert diesen Blick. Hinzu kommen die Off-Antworten Lehmanns aus dem Hintergrund der Kamera.) Er tritt durch die Tür, und Clara winkt in die Kamera. Sie stellt eine Studiosituation her, in der sie als reale Person existent ist und nicht als Filmfigur. Roberto lädt den Polizisten ein, einzutreten, das heißt, KoB Lehmann soll die wahren Kinder und ihre richtige Identität kennenlernen. Mario und auch Aminta haben eine Maske vor dem Gesicht, aber sie demaskieren sich vor Lehmann, um sich zu zeigen, nicht die Filmfigur Mario oder Aminta, sondern den Menschen hinter dieser Rolle.

Die Darsteller stellen in dem Film oft noch Bezüge zu ihrer filmischen Rolle her, z.B. indem Lakatosch dieselbe Melodie auf seiner Harmonica spielt wie in dem Film *Auf den Spuren von Lakatosch*. Auch Roberto stellt eine Beziehung zu dem Film *Das Rätsel der Farbe* her, in dem er der Hauptdarsteller war. Als filmisches Utensil bringt er das Fernrohr mit in die Oase. Der farbige Musiker mit der weißen Nase und seiner zu der Trommel gesungenen Melodie bildet ebenfalls einen Bezug zu Robertos Film. Clara aus der Folge *Clara hat zwei Länder*, Nam aus der Sendung *Mein Freund der Wasserbüffel*, Aminta aus der Folge *Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel*, Oleg aus dem Film *Can und Oleg*, Lakatosch aus der Sendung *Auf den Spuren von Lakatosch* und natürlich die Serienfigur Mario sind als Darsteller unterschiedlicher Folgen präsent.

Doch in der 8. Sequenz wird die filmische Rolle aufgehoben und die Kinder geben ihre eigentliche Identität preis, Lakatosch ist in der Realität z.B. kein Zigeuner, sondern Pole. Die Desillusionierung des Zuschauers findet also nicht nur durch den "Brecht'schen Verfremdungseffekt" statt, sondern auch durch die Aufhebung der filmischen Rolle. "Die Verfremdung macht deutlich, dass die 'Wahrheit' nur Schein ist und das Vertraute nur eine Möglichkeit der Weltdeutung."⁹⁴ Der Spielcharakter des Films ist also ein Spiegelbild der Realität, einer Realität, die jedoch für viele, zumindest für die deutschen Kinder, nicht zu ihrer eigenen Alltagsrealität gehört. Durch die Aufdeckung der filmischen Rolle wird dem Zuschauer gezeigt, daß diese Kinder wirklich existent sind. Denn auch wenn die Kinder im Film nur eine Rolle spielten, die nicht ihrer eigentlichen Identität entsprach, gibt es sie in ihrer Vielfalt trotzdem.

Auf der technischen Ebene wird die Illusionskraft auch durch Sichtbarmachung von Tonangel, Kamera usw. durchbrochen. Die Freilegung der Technik zeigt, daß es ein Film im Film ist, der gedreht wird. In den Einstellungen jedoch in denen Lehmann mit den Kindern verhandelt, nimmt sie die Position des jeweils Sprechenden ein. Der KoB z.B. wird aus einer leichten Untersicht präsentiert, welche aus der Perspektive der Kinder resultiert.

Am Ende der Sequenz hustet der Mann auf der anderen Seite des Funkgerätes, weil Sand auf es gestreut wird. Durch diesen "Gag" wird klar, daß die Raumdistanz des

⁹⁴Karl-Heinz Ohle, *Das Ich und das Andere*, Stuttgart, 1978, S.77

Ursache-Wirkungsprinzips aufgehoben wird. Es werden zwei Ebenen zusammengeführt, die nicht zusammengehören und dadurch komisch und selbstreflexiv wirken.

7.4.6. Zusammenfassung

Der Film *Treffpunkt Oase* ist eine Parabel für die *Karfunkelreihe*. Er thematisiert auf der inhaltlichen Ebene die "Ausländerproblematik" in der deutschen Gegenwart, und er beschäftigt sich mit dem "Aus" der Reihe. Diese beiden hauptsächlichen Ebenen vermischen sich zum Schluß und werden in einer Art "Selbstreflexion" filmisch bearbeitet.

In der ersten Hälfte des Films wird die vorurteilsbelastete Meinung der "Deutschen" noch einmal exponiert. Das Ehepaar Junke wird dafür so überzeichnet dargestellt, daß die auf sie projizierte Ausländerfeindlichkeit deutlich wird. In der Oase sind jedoch sie diejenigen, die das "Fremdsein" erfahren müssen, weil es das Territorium der Kinder ist, in das sie eingedrungen sind. Diese Erfahrung provoziert in ihnen massive Drohungen, die auf einem Selbstbewußtsein aufbauen, das einzig auf ihrer nationalen Identität basiert. Aber ihre Beschuldigungen wirken lächerlich gegenüber dem faktischen Delikt.

Das durch den Diebstahl hervorgerufene Polizeiaufgebot, das den Friseursalon schließen soll, zeigt die inhumane Haltung der Staatsgewalt. Sie verstärkt noch die in der Reihe angelegte Aussage, daß die deutschen Männer, die meistens als Polizisten oder in ähnlichen Ämtern auftreten, sich Ausländern gegenüber unmenschlich verhalten und harte Durchführungsmaßnahmen ergreifen.

Doch dieser Film arbeitet mit sehr viel Humor. Außerdem wird der Modellcharakter des filmischen Spiels deutlich gemacht.

Die Selbstreflexion, die die Illusionsebene aufhebt, führt zur Desillusionierung der Zuschauer. Gerade dieser Verfremdungseffekt soll auch das Verhältnis der Menschen untereinander in Frage stellen. Die *Karfunkelreihe* und der Film selbst sind auf die soziale Wirklichkeit Deutschlands bezogen und in diesem Zusammenhang ist der Verfremdungseffekt ein Mittel, die Gegenwartssituation kritisch zu betrachten. Denn in dem Moment, in dem das Projekt *Karfunkel* eingestellt wird, verliert ein Teil der deutschen Bevölkerung, repäsentiert durch die ausländischen Kinder, ein Forum. *Treffpunkt Oase* wie auch die anderen Filme der Reihe waren für die Kinder eine Oase, ein Zufluchtsort,

weil sie sich dort mit ihren Sorgen und Wünschen, Hoffnungen und Sehnsüchten aufgehoben fühlen konnten. Gemeinsam versuchen sie, ihre Interessen zu vertreten, welches in der Demonstrationssituation deutlich wird. *Treffpunkt Oase* und die anderen Filme sind somit in die Tradition der Mutmachergeschichten einzureihende Filme.

Die filmisch dargestellte Buntheit einer multikulturellen Gesellschaft wird weder in der gesellschaftlichen Realität von heute, noch im Film, noch in der Fernsehanstalt akzeptiert (sonst wäre die Sendereihe nicht abgesetzt worden). Trotzdem fordert Meda am Ende des Films *Treffpunkt Oase*, welches auch gleichzeitig das letzte Bild der Sendereihe ist, dazu auf, die Wünsche und Hoffnungen auf Einlösungen von Utopien nicht zu verlieren. Eine Aussage, die die gesellschaftspolitische Intention der Macher widerspiegelt.

8. Diskussion der Ergebnisse vor dem Hintergrund des Kinderfernsehens der 90er Jahre

Nach 1945 wurde das Kinderpublikum hauptsächlich mit bewahrpädagogischen Sendungen abgespeist. Aus pädagogischen Gründen sollten die Kinder Ende der 50er dann von dem Medienereignis Fernsehen ausgeschlossen werden. Die Kinder unterliefen jedoch diesen Ansatz und sahen trotzdem fern. Man entschied deshalb, Anfang/Mitte der 60er auch für Kinder Programm zu gestalten, damit sie nicht auf "Erwachsenenprogramme" ausweichen und für sie nicht adäquate Sendungen sehen müßten. Es wurden Genres und Inhalte entwickelt, die der kindlichen Wahrnehmung entsprechen sollten. Da kaum Erfahrungen im "Kinderfernsehen machen" bestanden griff man ersteinmal auf Serienproduktionen, die hauptsächlich dem angelsächsischen Raum entstammten, zurück. Trotzdem wurde auch an verschiedenen Formen von Eigenproduktionen experimentiert, z.B. an den Vorschulprogrammen, bis sich dann bestimmte als erfolgreich herausstellten. Die "Emanzipation des Kinderfernsehens" war ein Schlagwort dieser Zeit, denn das Kinderfernsehen wollte sich vom Erwachsenenprogramm absetzen, um als eigenständig anerkannt zu werden. Es bildeten sich Programme heraus, die für Kinder Partei ergriffen und ihnen qua dem Medium Fernsehen ein Forum und Anhaltspunkte zur Lebensbewältigung bieten wollten. Mit der Vielfalt von Formen sollte eine Emanzipation der Kinder herbeigeführt werden und sie

zum eigenständigen Denken und Handeln auffordern. Bei allem Ernst der Themen sollte natürlich der Spaß und die Spannung nicht außer acht gelassen werden. Zwischen den 70ern und den 80er Jahren ergaben sich bei den Öffentlich-Rechtlichen eine außerordentliche Vielfalt von Formen und Inhalten im Kinderprogramm. Doch Mitte der 80er flachte das Interesse und das Engagement für den Kinderfernsehbereich zusehends ab, und wurde als ein Teil des Gesamtprogramms begriffen, für das nur wenige Programmplätze zu Verfügung standen. Es entstanden in dieser Zeit zwar auch unverwechselbare Markenzeichen aber allgemein büßte das Kinderfernsehen an Vielfalt ein.

Durch das Aufkommen der Privaten Sender hat sich die Situation des Kinderfernsehens in den 90ern weiter verschärft. Die Vermehrung des Angebotes⁹⁵ hatte jedoch keine qualitative Zunahme der Vielfalt zur Folge. Denn die Privaten Sender orientieren sich an anderen "neuen" Programmvorstellungen betreffend der Zielgruppe Kind. Während den öffentlich-rechtlichen Kinderredaktionen immer noch nachgesagt wird, sie seien zu bewahrpädagogisch und würden vor allen pädagogischen Bedenken den Spaß und die Unterhaltung vergessen, definieren die privaten Fernsehanbieter das Fernsehen für Kinder eher unter dem Aspekt: Kinder als "Käufer und Konsumenten". So bilden z.B. bei den Kindersendungen der Privaten (und das heißt heute hauptsächlich Zeichentrick), das "freundliche Umfeld" für die Absatz bestimmter Konsumartikel.⁹⁶

Waren Mitte der 70er Jahre die beiden Öffentlich-Rechtlichen potentielle Konkurrenten, hat sich durch die Vielzahl der Anbieter noch ein höherer Konkurrenzdruck ergeben. Deshalb sind z.B. die Öffentlich-Rechtlichen auf das sogenannte Merchandising angewiesen, das zum Teil jedoch nur zaghaft ausgenutzt wird. Das Kinderfernsehen von heute unterliegt also einem Konglomerat von Koproduktion, Lizenzen, Vermarktung- und Kommerzialisierungsstrategien. Kinder sehen zwar nicht nur die privaten Fernsehanbieter, doch Quoten von 15-20%⁹⁷ werden von den Öffentlich-Rechtlichen kaum mehr erreicht.

⁹⁵Fernsehzeitschriften, wie z.B. "TV TODAY" oder auch "TV Spielfilm" haben extra eine Sparte für Kinder und Eltern eingerichtet, in der Experten, zusammengesetzt aus Pädagogen und Medienwissenschaftlern, eine Auswahl, der an jenem Tag vorliegenden Kindersendungen beurteilen. Dies soll als Wegweiser durch die für Kinder erstellte Fernsehlandschaft dienen. Auch eine extra für Kinder angefertigte Fernsehzeitschrift mit dem Titel "TV Kinder" folgt der Tendenz Orientierung zu bieten.

⁹⁶vgl. Hans Dieter Erlinger, Kinderfernsehen: Zielgruppenfernsehen, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 447

⁹⁷vgl. Silke Köser, Der Kampf um die Quoten, in: Handbuch des Kinderfernsehens, 1995, S. 553

Dies liegt hauptsächlich an dem Parallelangebot, aber vor allem an der Programmplatzierung, die bei den Öffentlich-Rechtlichen auch deshalb immer ungünstiger wird, weil das Kinderpublikum als nur eine begrenzte Zuschauergruppe angesehen wird, die keine optimalen Quoten bringen kann. Damit wird deutlich, daß das Kinderfernsehen der 90er hartem marktwirtschaftlichem Druck unterliegt. Doch Fernsehen für Kinder bedeutet nicht nur Absatzmarkt von Waren, sondern vor allem, auch wenn es des öfteren vergessen wird, Kinderkultur. Kinderkultur ist zwar meistens oft eine mit erzieherischen Vorzeichen produzierte, jedoch soll sie den Kindern helfen, sich in der Welt der Erwachsenen zurechtzufinden und in diese hineinwachsen. Geschichtenerzählen galt schon immer als eine Form der Vermittlung von Orientierungen, Werten und Weltbildern. An dem "medialen Geschichtenerzähler", das Fernsehen, treten die Kinder hauptsächlich mit dem Bedürfnis nach Unterhaltung und dem Vertreiben der Langeweile heran. Darüber hinaus erfüllt das Fernsehen aber auch andere Funktionen für die Kinder. "Sie wollen durch das Fernsehen ihren Wissenshorizont erweitern. Sie sind an fremden Ländern, dem Leben der Menschen und Tiere dort, interessiert und auch an den Problemen, die die Menschen miteinander haben, bis hin zu Kriegen und Katastrophen, unter denen die Menschen leiden."⁹⁸ Sie suchen im Fernsehen nach Erklärungen für bestimmte Ereignisse oder Funktionsweisen, aber auch nach Anhaltspunkten, die ihnen helfen ihr Leben zu gestalten. Den Kindern dienen Handlungsmodelle und Vorbilder als Hilfestellung zu einem erfolgreichen Handeln. Dafür ist besonders die Identifikation mit den Fernsehfiguren maßgebend. "In den herkömmlichen Serien, die sie bevorzugen, wird ihnen dazu wenig und nur sehr Eindimensionales angeboten."⁹⁹ Für Kinder sind Vorbilder besonders deshalb wichtig, weil sie noch nicht auf Lebenserfahrungen zurückgreifen können. Um aber als Vorbild zu dienen, muß die Heldenfigur auch menschliche Seiten an sich haben, d.h. es muß jemand sein der auch Schwächen hat und scheitern kann. "Denn der Zuschauer sucht nach Bildern, die ihm dabei helfen sollen, seine eigenen Lebensaufgaben zu bewältigen"¹⁰⁰, und je mehr er sich mit dem Vorbild identifizieren kann, desto eher lernt er durch das Verhalten des Vorbildes. "Produktionen für Kinder sollten vielmehr unter dem Gesichtspunkt geplant und realisiert werden, daß die Themen

⁹⁸Wir gucken besser fern als ihr!, Hrsg. Helga Theunert, Margrit Lenssen, Bernd Schorb, 1995, S. 63

⁹⁹ebd., 1995, S. 94

¹⁰⁰Michael Charlton, Fernsehstars als Vorbilder?, in: medien praktisch 1/94, Frankfurt, 1994, S. 30

und Konflikte, mit denen sich die entsprechende Altersgruppe auseinandersetzen muß, auch sachgerecht aufgegriffen und dramaturgisch angemessen umgesetzt werden. (...) Im Programm für ältere Kinder bemüht sich (bis 1997) die zuständige Redaktion der 'Kleinen Reihe' im ZDF sehr erfolgreich um entsprechende Produktionen."¹⁰¹

"Alle Sendungen (der Redaktion 'Kleine Reihen-Familienprogramm') können im weitesten Sinne mit emanzipatorischer Programmarbeit beschrieben werden, die sich immer an den jeweiligen gesellschaftlichen Bedingungen einer sich wandelnden Realität von Kinderalltag orientiert und Trends setzte: Galt es bei der *Rappelkiste*, Normen zu sprengen, Grenzen aufzubrechen und trainierte Werte in Frage zu stellen, so haben sich die heutigen Voraussetzungen fast auf den Kopf gestellt. Die Kinder können sich nicht mehr auf stabile Familienstrukturen verlassen; sie sind mehr und mehr auf sich allein gestellt. Sie haben zunehmend die Möglichkeit, berechnete Bedürfnisse und Gefühle auf konsumorientierte Ersatzbefriedigungen umzulenken. Angesichts dieser Tendenzen, die mit sinkender Frustrationstoleranz und steigender Gewaltbereitschaft einhergehen, sehen wir die Aufgabe eines der Gesellschaft verpflichteten Programms, Orientierung anzubieten, Handlungsalternativen und friedliche Konfliktlösungsmodelle aufzuzeigen und die Lust an den schwierigen, windungsreichen Wegen zu wecken. Abenteuer bedeutet nicht der gerade, schnelle Weg zum Ziel. Abenteuer heißt das Unbekannte, der kurvenreiche Weg, das Tasten, auch den Mißerfolg kennen und aushalten lernen und die Lust erfahren, Erfolg selbst zu erwerben. Die Zukunft wird von den heutigen Kindern diese Fähigkeit verlangen."¹⁰²

Die *Karfunkelfilme* stehen in der Tradition dieser "Mutmachergeschichten". Wie in den anderen Reihen (*Achterbahn* oder *Hals über Kopf*) arbeitet auch diese Reihe mit Helden, die "Ecken" und "Kanten" aufweisen. Sie können den Kindern Vorbilder sein, da sie Orientierungen und Handlungsmuster bieten. Wenn z.B. Sanjin, der Junge aus Bosnien (aus dem *Karfunkelfilm Die neuen Turnschuhe*) die Turnschuhe seines Freundes versteckt, weil er damit Erinnerungen an seinen erschossenen Vater verbindet, dann zeigt das die Schwierigkeit des Jungen in der Auseinandersetzung mit dem Erlebten. Als er dann aber die Schuhe zurückgibt und seinem Freund von den Geschehnissen erzählt,

¹⁰¹ebd., 1994, S. 31

¹⁰²Bärbel Lutz-Saal, 20 Jahre Rappelkiste, in: Kinder- Jugendfilmkorrespondenz Nr. 56, 4/93, München 1993, S. 51

wird klar, daß er sich in einem inneren Konflikt befunden hat, den er zu bewältigen versuchte. (Es wird in diesem Film von dem Schicksal eines Kindes auf der Flucht erzählt und dessen Überwindung von Erinnerungen.) Die Reihe *Karfunkel* versucht nicht nur modellhafte Vorbilder zu liefern sondern wagt sich, mittels der Identifikation von vorbildhaften Protagonisten, an den Abbau von stereotypen Vorurteilen heran.

Die meisten Filme werden in der deutschen Wirklichkeit angesiedelt, eine Realität, die für viele deutsche Kinder jedoch fernab ihrer eigenen, zum Teil sehr behüteten Alltagsrealität liegt. Und gerade deshalb können sie oft die Zusammenhänge und Hintergründe von politischen Auswirkungen auf Menschen aus anderen Kulturen nicht verstehen. Um Verständnis zu erwirken ist es wichtig Helden zu konstruieren, die nicht als Teil einer bedeutungslosen, machtlosen Minderheit dargestellt werden. Denn auch Kinder identifizieren sich lieber mit selbstbewußten Personen. Die meisten Kinderhelden der *Karfunkel*reihe folgen diesem identifikatorischen Prinzip versuchen aber darüber hinaus nicht nur Vorbilder zu schaffen, sondern auch Vorurteile abzubauen. Die Ansätze, gesellschaftspolitische Themen, wie z.B. das Thema Menschen aus fremden Kulturen auch im Kinderfernsehen zu bearbeiten, um damit auf der Rezeptionsebene stereotype Klischees zu widerlegen, gab es mehrfach (siehe das Kapitel **Kindersendungen über andere Länder und andere Kulturen**).

Bei allem lobenswerten Ansatz der Reihe besteht trotzdem die Frage, ob der Blick auf Fremde, der zum Vorurteilsabbau beitragen soll, ein stereotyper ist oder, ob Klischees widerlegt werden. Die *Karfunkel*filme unterliegen ebenso, wie die Filme der siebziger, dem Prinzip der Aufklärung. Oft wurden in diesen Filmen versucht über die Figurenkonstellationen stereotype Klischees abzubauen, aber auf der filmischen Ebene wurden sie eher bestätigt. Da die *Karfunkel*reihe jedoch das Motiv der Fremdheit nicht aus dem eurozentristischen Blickwinkel betrachtet, sondern aus der Sicht der in Deutschland lebenden ausländischen Autoren und Regisseure besteht die Chance die Problematik aus einer anderen Sichtweise zu zeigen. Führt diese "Authenzität" unweigerlich zu einer sensibleren, aus der Innensicht heraus erzählten Sichtweise? Ich habe vier *Karfunkel*folgen herausgegriffen, um dieses Phänomen im Zusammenhang mit der Fremdeitsdarstellung näher zu untersuchen:

Wie die Analyse des Filmes *Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel* gezeigt hat, ist dies in diesem Film jedoch nicht der Fall. Eine modellhafte und undifferenzierte Darstellungsweise der Personen führt in diesem herausgegriffenen Film zu einer Klischierung, z.B. der Deutschen. Negativ auffallender ist der Blick der Regisseurin und ihr "in Szenesetzung" der eritreischen Familie. Die ausgewählte Situation der Mahlzeit, die einen Hauptteil des Filmes darstellt, zeigt per Kamera die Eritreer als exotische Wesen, denn sie werden ausgestellt und das ihnen eigene Fremde wird "einverleibt". Außerdem findet kein interkultureller Austausch zwischen den Kindern statt, die unterschiedlichen Positionen bleiben nebeneinander bestehen.

Der Film *Der bewachte Aufpasser* versucht ebenfalls eine Innensicht herzustellen. Auch wenn der Film mit flachen Protagonistenausformungen arbeitet, und der Hauptdarsteller kein Kind sondern ein Erwachsener ist, wird eine Identifikation über das Thema und der Solidarität mit der Situation geschaffen. Der Opa wird als ein liebenswerter Mann und die Familie als eine harmonische und solidarisch zusammenhaltende gezeichnet, so daß für den Zuschauer die Illegalität als legitimes Mittel gegen die Misere der Abschiebung erscheint. Die Innensicht macht sich an den Konflikten der einzelnen Familienmitglieder (Opa und ältere Kinder) fest, die aus den unterschiedlichen Sozialisationsbedingungen ihre Argumente schöpfen. Leider werden diese Generationskonflikte nicht tiefer ausgetragen. Das Problem des Lebens zwischen bzw. mit zwei Kulturen und die Frage nach der kulturellen Identität "verschwimmen" im Gesamten dieser Kriminalkomödie.

Der Film *Ich bin ein Kanake* schafft, obwohl er von einem deutschen Regisseur gefilmt wurde, auf seine Art auch eine Innensicht. Mit der Verwandlung des Kinderhelden, wird auch die Sichtweise der Kamera eine Andere. Zuerst ist der Blick ein betrachtender, distanzierter. Es wird dem Individuum (Deutscher) die Masse (türkische Menschen) gegenübergestellt und damit auch ideologisch gewertet. In dem Moment, in dem Michel eine andere Identität annimmt, begibt er sich in eine "Außenseiterrolle". Der Blick auf die in Kreuzberg lebenden Menschen wird dadurch subjektiver und vertrauter. Etwas später identifiziert er sich so mit seiner neuen Rolle, daß er spielerisch damit umzugehen weiß. Dem Rezipienten wird durch Umwandlung des Blicks die Annäherung an das Fremde ermöglicht. Die Beziehungen zwischen den Kindern, über Vorurteile hinaus, wirken jedoch eher flach und harmonisierend.

Der letzte Film der *Karfunkelreihe* *Treffpunkt Oase* bietet einen sehr speziellen Blick auf den Fremden in unserer Gesellschaft. Er versucht dies nicht nur auf der thematischen und symbolischen Ebene, sondern stellt durch seine filmische Darstellungsweise die gesellschaftspolitische Situation in Deutschland und die "Lage" der Ausländer in Frage. Es entsteht eine Art von Selbstreflexion. Die Rollen, die die Kinder einnehmen, werden aufgedeckt und ihr Bezug zur Wirklichkeit wird geklärt. Darüber hinaus wird die *Karfunkelreihe* und deren "Aus" kritisiert, denn sie galt als Ausdruck und Forum für den Teil der Gesellschaft, der bis jetzt in den Medien weitestgehend ausgeblendet oder stereotypisch behandelt wurde, die ausländischen Kinder.

"Anklage, Mitleid sind dominante Erzählstrategien. Die Benutzung tradierter Genres und Erzählmuster führt oft dazu, daß sich Intentionen in ihr Gegenteil verkehren. In den letzten Jahren setzt sich eine reflektierte Veränderung dramaturgischer Konstellationen durch, findet sich stärker eine ironisch distanzierte, oft auch heitere Form des Erzählens, die über alle Ironie und Heiterkeit die Probleme und Konflikte nicht vergißt.¹⁰³ Doch Ironie und Witz werden nicht dazu eingesetzt um das Thema konsumierbarer zu machen, sondern um den Zuschauer zu irritieren, ihn aufzurütteln. In einigen der *Karfunkelfilme* wurde die Komik eingesetzt, um eben diesen Effekt hervorzurufen. Die Enthumanisierung gegenüber dem Fremden in unserer Gesellschaft wurde mittels der Ironie umgekehrt und bloßgestellt.

Die Vermittlung von Inhalten hängt sehr stark von den formalen Mitteln ab. Für Kinder ist es z.B. besser wenn kurze Geschichten, mit überschaubaren Handlungsbögen, in einer chronologischen Abfolge erzählt werden. "Wiederholungen und sprachliche Kommentare in Form von Zusammenfassungen, Umschreibungen und Hinweisen unterstützen und erleichtern die Verarbeitung des Geschehenen und sind deswegen sehr wichtig.(...) Ein überschaubares Figureninventar und kurze, verständliche Dialoge sind ungemein hilfreich. Ortswechsel und zeitliche Veränderungen müssen erklärt sein."¹⁰⁴ Zur kindgerechten Dramaturgie gehören auch formale Gestaltungsmittel wie der Einsatz vom Zoom, der die Aufmerksamkeit lenkt sowie der nicht allzu häufige Wechsel von Einstellungsgrößen. Die

¹⁰³Hickethier, in: *Getürkte Bilder*, 1995, S. 40

¹⁰⁴Roland Kohm, *Kinder und Filmsprache*, in: *medien praktisch* 4/92, Frankfurt, 1992, S. 36

Filmsprache für Kinder unterliegt somit einigen festen Bestandteilen, die wichtig sind, um eine ungestörte und für Kinder nachzuvollziehende Wahrnehmung zu ermöglichen.

In den *Karfunkel*folgen werden diese Gestaltungsregeln berücksichtigt. Um ihre Themen effektiv zu vermitteln, setzen sie über die üblichen gestalterischen Merkmale hinaus, Durchbrechungen der Filmebene ein, um den Zuschauer direkt anzusprechen. Auch Hickethier fordert für die Aufarbeitung der Thematik, der Konstruktion des Fremden in Film und Fernsehen, nicht nur einen bewußteren Umgang mit Stereotypen, sondern offene Schlüsse, Dramaturgien, die ungewöhnlich sind, "in den Filmen müssen Widerhaken stecken, die uns mit dem Erzählten, mit den Situationen und dem Thema über den Film hinaus beschäftigen".¹⁰⁵ Die *Karfunkel*sendungen entsprechen dieser Forderung, indem sie die Durchbrechung von Sehgewohnheiten und stereotypen Darstellungen auch auf der gestalterischen Ebene durchführen. Besonders deutlich wird dies in dem letzten Film *Treffpunkt Oase*. Durch den Einsatz des "Brecht'schen Verfremdungseffekts" wird der Zuschauer angesprochen und zum Handeln aufgefordert. Eine Maßnahme, die das Kinderpublikum aus seiner passiven Konsumhaltung herausreißt und an seine gesellschaftspolitische Kritikfähigkeit appelliert.

Da Filme bestimmten Marktgesetzen unterliegen, "müssen sie an vorhandene Bedürfnisse und vorhandenes Wissen anschließen. Wenn wir davon ausgehen, daß das 'Wissen' vieler Zuschauer über 'Ausländer' und 'Fremde' stereotyp und zumindest fragmentarisch ist, dann darf es nicht verwundern, daß stereotype Exotik aufgegriffen wird, um es als Grundelement und als Zugpferd des Absatzes zu deklarieren".¹⁰⁶ Es läßt sich deshalb für das Kinderfernsehen anhand der beim Prix Jeunesse¹⁰⁷ (1996) gezeigten Produktionen feststellen: "Sendungen aus den Industrieländern sparen den Lebenszusammenhang der Kinder oft aus oder gehen betulich mit ihm um, während sich die Beispiele aus Südamerika oder Asien konkret mit dem Kinderalltag auseinandersetzen. Für alle gilt jedoch die oft geäußerte Feststellung, daß die Stereotypisierung zugenommen habe; dazu zählten ethnische Klischees ebenso wie die schablonenhafte Darstellung von Eltern."¹⁰⁸

¹⁰⁵Hickethier, in: *Getürkte Bilder*, 1995, S. 38

¹⁰⁶Helma Lutz, *Ist Kultur Schicksal?*, in: *Getürkte Bilder*, 1995, S. 77

¹⁰⁷Jährlich ausgetragener, bedeutendster Wettbewerb für Kinderfernsehen

¹⁰⁸Tilman P. Gangloff, 17. Prix Jeunesse in München: Kinderfernsehen aus aller Welt, in: *Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz*, Nr. 67/3'96, München, 1996, S. 54

In der Sendereihe *Karfunkel* wird der Versuch gemacht sich mit einem aufklärerischen gesellschaftspolitischen Ansatz an das Thema "Fremde" heranzuwagen, gleichzeitig aber auch die beliebten Serien-Sehgewohnheiten der Kinder sowie der Marktsituation gerecht zu werden. So werden z.B. Serienelemente eingesetzt, die die Serialität trotz wechselnder Hauptdarsteller unterstreichen und dadurch einen Wiedererkennungseffekt leisten sollen. Doch diese, von der Konzeption her angelegten, serialen Elemente finden in den *Karfunkel*folgen wenig gelungene Umsetzung, und können in dieser Hinsicht somit keinen Kontrapunkt zu den Serienangeboten der Privaten Sender liefern.

Trotz aller Mankos, die die Reihe aufzuweisen hat, zählt sie in ihrer Anspruchshaltung und in ihrer ästhetischen Gestaltung zu den qualitativsten¹⁰⁹ Kinderreihen. Sie gilt als besonders sehenswert¹¹⁰, einige Folgen erhielten sogar Preise: *Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel*, Bester deutscher Film "Black Cinema international Berlin 1990"; Civis-Preis 1992 für *Ich bin ein Kanake*; Prix Futura 1993 für *Mulo, eine Zigeunergeschichte*, Golden Gate Award des San Francisco International Filmfestivals 1994 für *Blick durchs Fenster* usw., um nur einige zu nennen. Mehre *Karfunkel*filme gelten auch als für den Schulunterricht geeignetes pädagogisches Material. Doch jenseits von Lobestönen von allen Seiten, wurde die Reihe eingestellt. Nicht nur aus Etatgründen sondern auch, vermute ich, wegen der klaren politischen Stellungnahme der Reihe.

In der letzten Zeit wird bei den Öffentlich-Rechtlichen Sendern immer mehr am Kinderprogramm gerüttelt. Es gibt deshalb wenig Angebote die die Wünsche und Ansprüche der Kinder befriedigen und die den Funktionen eines kinderadäquaten qualitativ vollen Fernsehens nachkommen. Doch "Kinder haben ein Recht auf ein eigenes, qualitativ hochstehendes und differenziertes Programm."¹¹¹

Eine Chance, um an Kinder mit diesem Anspruch heranzutreten, wurde deshalb in dem Öffentlich-Rechtlichen Kinderkanal, der seit 1. Januar 1997 aus Erfurt sendet, gesehen. "Ein werbefreier Kinderkanal ist sinnvoll, sogar notwendig wenn er Gegenangebote (zu

¹⁰⁹vgl. Jan-Uwe Rogge, *Karfunkel erzählt Geschichten - Überdurchschnittliches Kinderfernsehen*, in: Eselsohr 2/94, Frankfurt, 1994, S. 33-34

¹¹⁰vgl. Sehenswertes Kinderprogramm: *Karfunkel* in: *Kinder- Jugendfilmkorrespondenz* Nr. 61, 1/95, München, S. 45

¹¹¹Helga Theunert/ Renate Pescher/ Petra Best/ Bernd Schorb, *Zwischen Vergnügen und Angst - Fernsehen im Alltag von Kindern*, Berlin, 1992, S. 202

den Privaten) macht. Er überließe das Feld nicht einseitig denjenigen, die mehr Interesse an der potentiellen Kaufkraft der Kinder von Kindern haben, als an ihrer Persönlichkeit, ihrer Entwicklung, ihren Emotionen und an ihren Fragen die sie ans Leben und den Alltag stellen."¹¹²

Das Konzept des Kinderkanals ist ein Zusammenspiel dreier Komponenten: Das Programm besteht aus Archivmaterial von ARD und ZDF, dem Gegenwartsprogramm der beiden Kanäle und den eigen für den Kinderkanal geschaffenen Neuproduktionen. Der Kinderkanal erzielte auf Anhieb 12,5% ¹¹³der Zuschauer zwischen 3 und 13 Jahren. Dies ist hauptsächlich den Werbern, den Eltern um die dreißig zu verdanken, die nostalgisch das Wiedersehen mit ihren Helden feiern, aber auch der Tatsache, daß mit dem Kabelplatz von Nickelodeon, gleich auch die Zielgruppe übernommen wurde.

Der 1995 von Düsseldorf aus sendende Kindersender Nickelodeon stellte ab Juni '98 seinen Betrieb ein. Nickelodeon Deutschland hatte sich bemüht neue, kindernahe Programmtendenzen in die Fernsehlandschaft einzubringen. Dieser ambitionierte und durch Werbung finanzierte Kinderkanal stellte einen potentiellen Konkurrenten des öffentlich-rechtlichen Kinderkanals aber auch eine Alternative dar. Es siegten jedoch die marktwirtschaftlichen Interessen des Medienkonzerns, die zum Einstellen des Nickelodeonbetriebes in Deutschland führten.¹¹⁴

In einem Referat über ihr redaktionelles Schaffen stellte Frau Lutz-Saal (bis September 1997 Redaktionsleiterin in der ZDF-Redaktion "kleine Reihen-Familienprogramm") die Frage: "Was sind uns Kinder wert! Ich als Programmacherin habe keine Lust darauf, zwei Drittel meiner Arbeitszeit mit der Beschaffung von Geld für meinen Programmauftrag zu verbringen oder unsägliche Diskussionen über "Sponsering oder nicht" im Kinderprogramm zu führen. Ohne die Notwendigkeit in Frage zu stellen, sich mit den Etats gut auszukennen, (...), sollten zwei Drittel der Zeit von Programmverantwortlichen für Aufgaben zur Verfügung stehen wie: gesellschaftliche Analyse, entwicklungspsychologische Übersetzung ins Dramatische, Projektentwicklung, Antworten auf Fragen der Kinder mit Sorgfalt und Engagement finden, Kinderkultur aufnehmen und

¹¹²Margrit Lenssen, Qualität oder Quote - wer kriegt den Kanal voll?, in: merz 1/95, München, 1995, S. 20

¹¹³vgl. Stolte in: Kinder-und Jugendfilmkorrespondenz Nr. 74, 2/98, München, S. 59

¹¹⁴vgl. Bernd Schorb, Kinder, die kein Geld bringen, brauchen keine Stimme, in: merz 42 Jahrg., 4/8.'98, München, S. 268

mitprägen, Bewährtes und Innovatorisches anbieten, junge Talente fördern und professionalisieren".¹¹⁵

Das "Fernsehen sozialisiert Kinder heute mit und deshalb hat dieses Medium die Verpflichtung einen angemessenen Beitrag zum Großwerden (und zum politischen Denken und Handeln) der folgenden Generation zu leisten."¹¹⁶ Deshalb ist es wichtig Programme zu fördern, die in ihrer Vielschichtigkeit und Transparenz der Vorbilder das kindliche Publikum unterstützen und ihm Mut machen. Kinder können jedoch nur erreicht werden, wenn sie ernst genommen werden, ihnen Raum zur Selbstentfaltung und Mitgestaltung gegeben wird. insbesondere aber wenn sie und die Interessen und Bedürfnisse ihrer Generation im Mittelpunkt von Programmverantwortlichen stehen.

9. Anhang: Analyse der Filme

9.1. Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel

9.1.1. Sequenzanalyse

Eingangssequenz (3 min.): Salam sitzt auf einer sich im Park befindlichen Schaukel (Teil eines Spielplatzes wie sich später herausstellt). Während sie schaukelt, übt sie die deutsche Grammatik, sie kommt bei "sie ist..." nicht weiter, hüpfte von der Schaukel und versucht mittels der auf den Boden gezeichneten Figuren, die Grammatik zu verdeutlichen. Ein Hund, Klopstock, erschrickt sie. Er rennt ins Gebüsch, sie geht ihm nach. Als der Hund zurückschreckt, stolpert auch sie nach hinten, Schimmelpfennig in die Arme. Es folgt eine Auseinandersetzung mit ihm. Nachdem Schimmelpfennig und Klopstock sich entfernt haben, geht Salam noch einmal zum Gebüsch und entdeckt einen kleinen verletzten Vogel. Sie bettet ihn auf der Wiese in ihre Strickjacke und geht für ihn Futter suchen.

2. Sequenz (2 min.): In einem nahegelegenen Terrassencafé versucht Salam, Futter für den Vogel zu finden, indem sie die kaffeetrinkenden Menschen um den zum Kaffee beigelegten Keks als Spende bittet. Sie trifft dabei auf eine Dame, Ende 50 im

¹¹⁵vgl. Kinder- und JugendfilmkorrespondenzNr. 72/4`97, München, S.59

¹¹⁶Theunert/ Lenssen/ Schorb, 1995, S. 171

Blümchenkleid, mit der es einen Konflikt gibt. Etwas später trifft sie auf Mario, der mit seiner Sofortbildkamera von ihr ein Foto macht.

3. Sequenz (4 min. 38 sek.): Salam kehrt in den Park zum Vogel zurück und findet zwei etwa gleichaltrige Kinder vor, die sich um den Besitz des Vogels streiten. Salam setzt ihr Recht und ihre Haltung zur Natur, "Vogel kann nicht sprechen", durch und über die Sorge um den Vogel, in der Salam die Regie übernimmt, ist der Bann zwischen den drei Kindern gebrochen und sie freunden sich sehr schnell an. Sie einigen sich darauf, daß Salam den Vogel mit nach Hause nimmt und sie sich jeden Tag um die selbe Zeit im Park mit dem Vogel treffen. Der Konflikt, "wo wohnt Salam und warum nimmt sie die anderen beiden nicht zu sich nach Hause mit", wird angelegt.

4. Sequenz (26 sek.): Marie geht in eine Zoohandlung, um Vogelfutter zu kaufen. Sie findet dort Vögel vor, die dem im Park gefundenen ähneln und bekommt erklärt, daß diese aus Afrika stammen.

5. Sequenz (21 sek.): Robin sucht auf dem Dachboden nach einem Käfig für den Vogel.

6. Sequenz (2 min. 10 sek.): Salam schaukelt wieder im Park. Marie kommt angelaufen, sie hat das Vogelfutter mitgebracht. Auch Robin will stolz seine Errungenschaft präsentieren, doch bei Salam löst er damit Erinnerungen an den Tod ihres Onkels in einem eritreanischen Gefängnis aus. Der Vogel wird aufgrund der sinnlich erfahrbar gemachten Gefängnissituation nicht in den Käfig gesperrt.

7. Sequenz (38 sek.): Robin guckt sich zu Hause im Wohnzimmer einen Globus an und versucht herauszufinden, wo Eritrea liegt. Aus diesem Anlaß heraus erzählt er von Salam, doch die Mutter erwidert: "Spiel bitte mit Deinesgleichen!"

8. Sequenz (2 min.): Alle drei Kinder rutschen vergnügt auf dem Spielplatz im Park. Sie wuseln sich in den Haaren herum und thematisieren so spielerisch die Unterschiede des Haars. Es kommt zu einer erneuten Begegnung mit Schimmelpfennig und Klopstock, in der sich die Kinder schützend um Salam und den Vogel stellen. Trotz aller Beschimpfungen Schimmelpfennigs hebt Salam ihm die Zeitung auf. Es kommt daraufhin zu einem Konflikt innerhalb der Kindergruppe, da Robin und Marie nicht verstehen können, warum Salam sich dem alten Herrn gegenüber so "unterwürfig" verhalten hat. Salam geht nach Hause.

9. Sequenz (1 min. 11 sek.): Marie und Robin schleichen Salam hinterher. Sie möchten wissen, wo sie wohnt und verfolgen sie deshalb auf ihrem Nachhauseweg. Als Salam dann in das Asylantenwohnheim hineingeht, sind sie verwundert, auch, weil sie nichts mit der Bezeichnung anfangen können.

10. Sequenz (1 min. 23 sek.): Marie liegt zu Hause im Bett und fragt bei ihrer Mutter nach, was ein Asylantenwohnheim sei. Daraufhin erzählt die Mutter von ihren Erlebnissen als chilenischer Flüchtling.

11. Sequenz (1 min. 14 sek.): Marie und Robin warten im Park auf Salam. Doch sie kommt nicht. Daraufhin äußert Robin rassistisch geprägte Vorurteile, Asylanten betreffend. Die beiden Kinder streiten sich und Marie erzählt von ihrer Mutter. Robin schreckt zurück, weiß aber gar keine Argumente mehr zu liefern. Sie gehen gemeinsam zum Asylantenwohnheim, um Salam zu besuchen.

12. Sequenz (4 min. 20 sek.): Vor und im Asylantenwohnheim. Marie und Robin fragen nach Salam. Ein afrikanischer Mann schleust sie, vorbei an dem Aufseher, in das Wohnheim hinein. Sie gehen durch die sterilen Flure, können aber Salam nicht entdecken. Durch Zufall treffen sie auf einen afrikanischen Mann, der Salam kennt. Er führt sie zu ihr. Salam wohnt in einem Zimmer mit mehreren Etagenbetten, welches bei Robin Verwunderung auslöst. Salam erzählt, daß sie und ihre Familie wahrscheinlich zurückgeschickt werden nach Eritrea. Salam geht mit ihnen in die Küche, dort demonstriert sie Robin und Marie, daß sie nicht zurückgehen will, weil es in Eritrea Krieg gäbe. Es sitzen mehrere Menschen am Essenstisch herum, Marie und Robin werden auch eingeladen, mitzuessen. Nach kurzem Zögern nimmt auch Robin das Angebot an. Erst schaut er etwas entsetzt darauf, wie die Menschen mit den Händen essen, doch nach einiger Zeit hat auch er seine Scheu überwunden. Es ist eine sehr harmonische Essenssituation.

13. Sequenz (28 sek.): Robin sitzt auf seinem Bett und streichelt den Vogel. Er hat ihn mit nach Hause genommen, damit er ihn versorgen kann, falls Salam weggehen muß. Die Mutter kommt hinzu, sie fragt nach, von wem er den Vogel hat. Doch Robin weicht ihren Fragen aus, denn er weiß um ihre Vorbehalte Salam gegenüber.

14. Sequenz (1 min. 13 sek.): Die drei Kinder treffen sich im Park. Salam kommt mit der aufregenden Neuigkeit, daß sie bleiben darf. Robin hat jedoch den Vogel nicht mitgebracht, weil die Mutter es ihm verboten hatte. Sie entscheiden, den Vogel in Robins Elternhaus zu besuchen.

15. Sequenz (3 min. 35 sek.): Salam guckt sich in dem Haus verwundert um, sie ist überwältigt von den vielen Dingen. Sie stellt den Vogel ans Fenster in die Sonne. Die Kinder verkleiden sich und spielen im Haus Versteck. Robins Mutter kommt nach Hause. Als sich die beiden Mädchen ihr vorstellen, ist sie ganz entgeistert und ruft nach ihrem Sohn. Salam und die anderen beiden Kinder sehen den Vogel wegfliegen. Sie freuen sich und rennen aus dem Haus in den Park.

16. Sequenz (2 min. 57 sek.): Die drei hüpfen übermütig im Wald herum, freuen sich über die Freiheit des Vogel und schaukeln.

Abspann über dem eingefrorenen Standbild.

9.1.1.1. Einstellungsprotokoll der 1. Sequenz

1. Einstellung (32 sek.): Salam (Nah)schaukelt in Richtung Kamera.

Sie konjugiert: "Ich bin, du bist, sie ist, es ist".

Während sie von der Schaukel springt, folgen aus dem Off einige Worte in ihrer Landessprache, Tigrinya. Leise Holzxylophonmusik, die zum Ende der Einstellung lauter wird.

2. Einstellung (05 sek.): Halbnah Kameraeinstellung. In der Mitte des Bildes befindet sich eine Schaukel. Man sieht, wie Salam in den Wald hineinläuft und aus dem Bild hinaus. In der ganzen Einstellung funktioniert die Holzxylophonmusik als eine Salam begleitende Melodie, die zu Anfang nur sehr leise hörbar ist, aber lauter wird, als Salam in den Wald hineinrennt.

3. Einstellung (03 sek.): (Nah) Kamera schräg von oben. Der Zuschauer sieht, wie ein Stock Figuren in den Sand malt. Holzxylophonmusik.

4. Einstellung (04 sek.): Großaufnahme von Salam, sie denkt nach. Weiterhin Holzxylophonmusik als Untermalung.
5. Einstellung (05 sek.) (Halbnah) Aus der Kameraperspektive, schräg von oben, sieht man die Figuren im Sand, ein Teil vom Schuh und von der Kleidung, wie auch die Hand Salams. Sie zeigt mit einem kleinen Stöckchen auf die jeweilige Figur und sagt: "Er ist, sie ist ...". Holzxylophonmusik.
6. Einstellung (05 sek.): Salam groß. Sie denkt nach, "Das?..." Holzxylophonmusik
7. Einstellung (02 sek.): (Nah) Kamera schräg von oben. Man sieht ein nachdrückliches Stöckchenhalten auf das in den Sand gemalte Kind im Bild. "Die?.." sagt Salam aus dem Off. Holzxylophonmusik.
8. Einstellung (03 sek.): Salam (Nah) hält die Hand an den Kopf. Aus dem Off hört man bellen, Salam erschrickt sich. Holzxylophonmusik.
9. Einstellung (01 sek.): (Nah) Die Kamera befindet sich auf Bodenhöhe, der Hund rennt an der Kamera vorbei. Keine Musik mehr.
10. Einstellung (08 sek.): (Halbnah) Die Kamera befindet sich weiterhin auf Bodenhöhe, beobachtet den Hund, der zum Gebüsch gerannt ist und darin herumschnüffelt. Man kann nur sein wedelndes Hinterteil sehen. Gebell und die Stimme Schimmelpfennigs (Off) "Klopstock!?" sind zu hören. Vogelgezwitscher. Salam schleicht sich von hinten langsam an den Hund heran, neugierig auf das, was er sucht. Sie sagt etwas auf Tigrinya. Der Hund schreckt zurück, sie auch.
11. Einstellung (01 sek.) (Nah) Kamera in Augenhöhe von Salam. Sie stößt mit dem Rücken gegen etwas weiches Braunes, dreht sich um und guckt nach oben.
12. Einstellung (09 sek.): Salam entfernt sich von Schimmelpfennig, steht ihm gegenüber und lächelt ihn an. Die Kamera vereint die beiden in einer Nahaufnahme. Schimmelpfennig beugt sich zu ihr hinunter und nimmt dabei über die Hälfte des Bildes ein.

"Hey, paß gefälligst auf. Du hast meinen Hund erschreckt!"

Während er seine Hand fest verschlossen hält, streckt sie dem (im bräunlich dunklen Teil des Bildes befindlichen) Alten freundlich die Hand entgegen mit den Worten: "Guten Tag, ich bin Salam aus Eritrea".

13. Einstellung (05 sek.): Die Kamera steht hinter Salam, Untersicht, man kann ihren Hinterkopf noch sehen. Sie schaut zu Schimmelpfennig hoch. Dieser (Nah) schüttelt aufgeregt seinen Finger vor ihr hin und her, und mit blitzenden Augen sagt er: "Du nix verstehen? Du erschrecken meinen Hund!"

14. Einstellung (04 sek.): Die Kamera steht neben Schimmelpfennig in Kinderaughöhe, sie blickt in Salams Gesicht (Groß). Salam erwidert, mit einer Schimmelpfennig imitierenden Gestik (schüttelt auch mit dem Finger): "Du Hund?"

15. Einstellung (07 sek.): (Kameraeinstellung wie in der 12. Einstellung, Schimmelpfennig Nah.) Schimmelpfennig schaut sich um, weiß nicht was er von der Aussage Salams halten soll, ist verwundert und gleichzeitig verärgert. Seine einzige Erwiderung darauf ist: "Lern erst einmal anständig deutsch!"

16. Einstellung (01 sek.): Nahaufnahme von Klopstock. Er sitzt auf dem Boden, zwischen den Beiden, mit hängender Zunge und wedelndem Schwanz, und guckt verständnislos von Einem zum Anderen hoch.

17. Einstellung (01 sek.): Großaufnahme von Salam. Sie schaut nach unten zum Hund, während Schimmelpfennig sich bückt und Klopstock an die Leine legt.

18. Einstellung (06. sek.): Kameraperspektive wie in der 12. Einstellung. Schimmelpfennig guckt Salam noch einmal entgeistert an und sagt: "Eritrea aus Salam, kennt kein Mensch". Er dreht sich um, läßt sie stehen und ist im Weggehen begriffen.

19. Einstellung (02 sek.): Salam in Großaufnahme. Sie zieht die Schultern und die Augenbrauen hoch, guckt verständnislos und schüttelt den Kopf.

20. Einstellung (04 sek.): Schimmelpfennig in der Halbtotale. Er geht mit Klopstock an der Leine aus dem Park, guckt sich aber noch einmal nach Salam um und schüttelt den Kopf. Aus dem Off hört man, im Bildausgang, Salams Stimme, sie sagt etwas auf Tigrinya.

21. Einstellung (05 sek.): Salam in der Halbtotale. Sie ist bereits auf das Gebüsch zugegangen, aber auch sie dreht sich um und um mit einem zweifelnden Blick in Richtung des Alten zu gucken. Dann wendet sie ihren Blick dem Gebüsch zu, bückt sich und kriecht etwas in das Dickicht hinein. Die Kamera fährt bei dieser Aktion mit. Es ist leise Holzxylophonmusik und Vogelgezwitscher zu hören.

22. Einstellung (03 sek.): Man sieht die Großaufnahme von einem Vogel, aus dem Off hört man Tigrinya und lauter werdende Holzxylophonmusik.

23. Einstellung (08 sek.): Salam im Gebüsch, sie hebt den Vogel auf, kommt wieder zum Stehen und streichelt den Vogel. Sie spricht mit dem Vogel auf Tigrinya. Die Holzxylophonmusik wird lauter.

24. Einstellung (17 sek.): Großaufnahme der Hände von Salam, sie streicheln den Vogel. Aus dem Off hört man die Stimme von Salam. "Du kein Tigrinya sprechen, wir deutsch sprechen, ich bin Salam. Armer kleiner piep, piep..". Holzxylophonmusik.

25. Einstellung (20 sek.): Salam in der Nahaufnahme. Sie sitzt auf der Wiese, zieht ihre Stickjacke aus und wickelt sie um den Vogel herum. Holzxylophonmusik.

25. Einstellung (03 sek.): Detailaufnahme des Vogels, er schaut wach um sich herum. Salam sagt: "Gut so? Ich Essen für Dich suchen". Holzxylophonmusik.

9.1.1.2. Einstellungsprotokoll der 12. Sequenz

1. Einstellung (23 sek.): Marie und Robin (Halbtotale) kommen, begleitet von Holzxylophonmusik, von rechts ins Bild. (Die Musik klingt dann aber bald aus.) Die Kamera fährt mit ihnen mit. Am Treppenaufgang vor dem Haus sitzen zwei Afrikaner und unterhalten sich. Die Situation befindet sich in der Bildmitte.

Marie, die die forschere Rolle in dieser Sequenz übernimmt, sagt: "Guten Tag, wissen Sie, wo Salam wohnt?".

Die beiden schwarzen Männer unterhalten sich weiter, man kann aber aus ihrer Gestik verstehen, daß sie nicht wissen, was die Kinder von ihnen wollen. Sie zucken die

Schultern und schütteln den Kopf. Robin mit herunterhängenden Schultern: "Die sprechen kein deutsch".

Sie gehen (Halbtotale) die Treppen zu dem Gebäude (Asylantenwohnheim) hoch, die Kamera hinter ihnen.

2. Einstellung (21 sek.): (Halbtotale) Die Köpfe der beiden Kinder binden sich am unteren Bildrand, die Kamera verfolgt nicht ihren Blick, sondern schaut über ihre Köpfe hinweg.

Marie und Robin gucken durch die Eingangstür des Wohnheims. Sie sehen eine Asiatin, die von links ins Bild kommt und dem Beamten auf der rechten Seite hinter dem Tresen ihren Pass gibt. Beide nicken mit dem Kopf. Der Mann der Asiatin kommt hinzu und vollzieht dieselbe Geste. Holzxylophonmusik im Hintergrund.

Robin aus dem Off: "Wohnen die alle hier?"

Marie: "Sieht so aus!"

Robin: "Warum werden die denn kontrolliert?"

Marie: "Weiß nich."

Das asiatische Pärchen geht in Richtung Tür, kommt der Kamera entgegen (Nah), sie öffnen die Tür und gehen rechts an der Kamera vorbei. Von rechts kommt auch gleichzeitig ein afrikanischer Mann ins Bild. Er tippt den beiden Kindern unauffällig auf die Schultern und fordert sie damit auf, sich an der Aufsicht vorbeizuschleichen, während er mit dem Beamten redet. Er hält den Kindern die Tür auf, Marie und Robin ducken sich und schleichen vorbei. Die Musik wird stufenweise leiser, bis sie ganz verklingt.

3. Einstellung (16 sek.): (Totale) Es ist ein steriler Flurgang zu sehen, durch den ein am Ende befindliches größeres Fenster Tageslicht hereinfluten läßt. Aus einem seitlichen, von links kommenden Gang, kommt Marie auf diesen Flur zu. Hinter hier geht zögernd Robin. Sie gehen durch die Mitteltür, um dann gleich wieder nach links in einen anderen Gang einzubiegen. (Stimmen im Hintergrund)

Robin: "Komm wir gehen!"

Marie: "Nein, wir finden sie schon!"

4. Einstellung (11 sek.): Kamera schräg von oben. Man sieht in einer Nahaufnahme die Beine, erst von Marie, dann von Robin, die ein paar weiße Stufen abwärts gehen. Die Kamera fährt an den beiden hoch (Halbtotale). Eine Frau im rosa Putzkittel wischt den Fußboden auf.

Marie spricht sie an: "Wissen Sie, wo Salam wohnt?"

Die Frau winkt ab und sagt keinen Ton. Die Kinder biegen daraufhin in einen Gang, rechts von ihnen, ein.

5. Einstellung (07 sek.): Weißer steriler Gang mit Neonlampen. Die Kinder befinden sich in der Totale mit dem Rücken zur Kamera und gehen geradeaus weiter.

Robin: "Komm Marie, wir kehren um!"

Als sie ein Geräusch hören, drehen sie sich um. Ein Afrikaner (Halbtotale) tritt rechts aus einer Tür. Er steht mit dem Rücken zur Kamera. Marie und Robin laufen auf ihn zu.

Marie ruft: "Hallo Sie, warten Sie!"

6. Einstellung (10 sek.): Der afrikanische Mann (Nah) hat die Hand noch an der Tür. Marie und Robin kommen vor ihm zu Stehen, man kann jedoch am unteren Bildrand nur ihre Köpfe erkennen.

Marie. "Wir möchten zu Salam aus Eritrea".

Der Mann lächelt sie an und guckt zu ihnen runter: "Ah, vous cherchez Salam. Qui, je la connais, viens avec moi".

Er umfaßt freundschaftlich Robins Schulter und schiebt ihn nach rechts aus dem Bild hinaus, Marie geht mit.

7. Einstellung (13 sek.): Nahaufnahme einer roten Tür mit SS-Zeichen. Der Afrikaner und die Kinder kommen von links ins Bild, von den beiden Kindern sind nur die beiden Köpfe am unteren Bildrand zu erkennen. Er macht die Fahrstuhltür auf. Polizisten steigen aus dem Fahrstuhl aus. Der junge Mann schreckt zurück, und Marie erklärt Robin hinter vorgehaltener Hand: "Der hat Angst vor der Polizei".

Der afrikanische Mann und die Kinder steigen in den Fahrstuhl ein, die Tür fällt zu.

8. Einstellung (07 sek.): Der junge Mann (Nah) mit dem Rücken zur Kamera kommt von rechts ins Bild, geht auf eine rote Tür zu, klopft an, dreht sich um und sagt: "Salam habite ici, avec sa mere et son pere. Au revoir".

Marie und Robin wieder rechts am unteren Bildrand, mit dem Rücken zur Kamera (Nah), gucken ihm nach.

Marie erwidert: "Muchas grazias!"

Die Tür geht einen Spalt breit auf.

9. Einstellung (06 sek.): Salam (Groß) macht die Tür auf. Sie guckt verwundert und schaut von Einem zum Anderen. Sie geht ins Innere des Zimmers.

10. Einstellung (11 sek.): Die Kamera steht im Türeingang und schaut ins Zimmer. Salam kommt von hinten, an der Kamera vorbei, mit dem Rücken (Halbtotale) ins Bild. Sie geht zu den Stapelbetten in der Nähe der Fenster. Man sieht zusammengepackte Taschen. Salam setzt sich, rechts, mit dem Rücken zur Kamera, an den Rand des unteren Bettes. Marie macht es ähnlich, nur daß sie sich schräg links auf das Bett setzt.

11. Einstellung (04 sek.): Robin in Nahaufnahme. Er guckt sich etwas verwundert um: "Hier wohnst Du?"

12. Einstellung (17 sek.): (wie in der 10. Einstellung, Halbtotale) Die beiden Mädchen sitzen noch auf dem Bett.

Marie: "Was ist los, Salam? Wieso bist du nicht gekommen?"

Salam: "Polizei hier, Papiere schlecht, vielleicht morgen weg".

Marie: "Das heißt, ihr müßt morgen nach Eritrea zurück?"

Salam nickt.

13. Einstellung (03. sek.): Robin (Nah) steht immer noch in der Nähe der Tür. "Und der Vogel?"

14. Einstellung (06 sek.): Salam (Halbnah) kommt von links ins Bild. Vor ihr, über das Bild verteilt, befinden sich drei Längsstäbe, die die Assoziation an ein Gefängnis nahelegen.

Sie schaut zurück und winkt auffordernd mit der Hand. Robin und Marie kommen auch von links, ihr hinterher, ins Bild. Sie gucken sich erstaunt um.

15. Einstellung (28 sek.): (Halbnah) Die Kamera steht hinter Robin und Marie. Sie gucken durch die Gitterstäbe hindurch in den Raum, eine Küche. Man hört Stimmen. Die Kamera fährt nach links, fokussiert Salam, die ihre am Herd stehende Mutter küßt. Man bekommt einen Eindruck von der behelfsmäßigen Küche. Die Mutter sieht jung aus, sie lächelt, trägt afrikanische Kleidung. Salam sagt etwas auf Tigrinya zu ihr. Die Mutter klopfte ihr auf die Schulter und geht einen Schritt in Richtung Kamera. Sie macht eine einladende Geste und lächelt. Salam geht zum nahegelegenen Schrank.

Aus dem Hintergrund der Kamera treten Robin und Marie vor sie, wenden ihr jedoch den Rücken zu. Ein Mann am Tisch dreht sich nach ihnen um. Salam kommt von rechts auf sie zu ins Bild, sie hat den Vogel mit dem Körbchen in der Hand. Alle drei nah.

Salam: "Hier Robin, Du nehmen Vogel zu Deine Haus".

16. Einstellung (07 sek.): (Nah) Die Kamera schaut von schräg oben auf die Köpfe von Marie und Robin.

Robin: "Hallo Vogel, Du siehst gut aus, schon fast wieder gesund".

Er nimmt das Körbchen aus Salams Hand, der Vogel zwitschert, Marie lächelt.

17. Einstellung (03 sek.): Die Mutter von Salam (Halbnah) steht vor dem Kochtopf, wendet sich um und lächelt, dann beschäftigt sie sich wieder mit dem Essen und kostet.

18. Einstellung (04 sek.): Robin (Nah) sagt mit entsetztem Blick: "Müßt ihr hier wohnen bleiben?"

19. Einstellung (06 sek.): Salam (Groß) macht ein verklemmtes Gesicht, nimmt einen Stock in die Hand und richtet ihn auf Robin und Marie.

20. Einstellung (04 sek.): Robin und Marie in Nahaufnahme. (Die Kamera verfolgt so den Blick Salams) Aus den Off hört man Salams Stimme, die Gewehrgeräusche simuliert.

21. Einstellung (07 sek.): Salam (Nah) steht mit Stock in der Hand vor den Beiden und simuliert Gewehrschüsse.

"In Eritrea Tag und Nacht dusch, dusch, dusch. Hier kein peng, peng, peng."

22. Einstellung (04 sek.): Robin und Marie in der Nahaufnahme.

Robin: "Ist bei Euch Krieg?"

Salam aus dem Off: "In Eritrea Krieg!"

23. Einstellung (15 sek.): Salam (Nah) wedelt wieder mit dem Stock umher, beruhigt sich ein wenig, läßt die Arme mit dem "Gewehr" sinken.

"Paff, paff, paff, paff. Bruder, Onkel, Freund tot". Salam seufzt. Trommelmusik setzt ein.

Mutter kommt von rechts auf sie zu, umarmt sie und führt sie nach rechts weg.

24. Einstellung (08 sek.): Salam und ihre Mutter (Halbtotale) befinden sich vor der Küchenzeile. Die Mutter gibt ihr einen Topf in die Hand und weist sie an, Sachen auf den Tisch zu stellen. Salam dreht sich zu Robin und Marie um und sagt: "Kommt essen!"

25. Einstellung (05 sek.): Robin und Marie gucken verwundert (Nah). Marie läßt sich schon mit Blicken auf die Situation ein, Robin guckt ein wenig verklemmt: "Nein, ich muß zu Hause essen, meine Mutter....".

26. Einstellung (25 sek.): (Halbtotale) Geschäftiges Treiben am und um den Tisch herum. Robin steht ein wenig verloren am rechten Bildrand (Vordergrund) und beobachtet die Situation, während Marie sich einfach an den Tisch setzt. Salam kommt auf Robin zu, nimmt ihm den Vogel aus der Hand, setzt ihn ab, nimmt Robin an die Hand und führt ihn an den Tisch neben sich. Trommelmusik begleitet diese Einstellung als Hintergrundmusik.

27. Einstellung (06 sek.): (Normalsicht, Groß) Der Zuschauer sieht einen großen Teller mit dünnem runden Brot, in dessen Mitte sich ein Fleischgericht befindet. Hände brechen den Rand des Brotes ab und tunken ihn in das Gericht. Trommelmusik als Untermalung..

28. Einstellung (03 sek.): Robin wird (Groß, Froschperspektive) von schräg unten gezeigt. Er guckt entgeistert, fast so, als wenn es ihn ekeln würde. Trommelmusik als Untermalung.

29. Einstellung (07 sek.): Marie (Groß) lächelt. Ihr Arm ist in Aktion, sie führt ein Stück Brot zu ihrem Mund. Holzxylophonmusik setzt ein.

30. Einstellung (08 sek.): Salam (Groß) guckt in Richtung Marie und grinst, guckt nach unten auf den Tisch, dann andeutungsweise nach rechts zu Robin und ißt. Holzxylophon- und Trommelmusik als Untermalung.
31. Einstellung (14 sek.): (Normalsicht, Teller Groß). Der Zuschauer sieht, wie Hände etwas Brot brechen. Man kann Robins Hand erkennen, weil dahinter sein gelbes T-Shirt leuchtet. Die Kamera fährt hoch, bis sie Robin aus der Froschperspektive Nah hat. Er guckt kurz zu Salam, führt seine Hand zum Mund und kostet. Sein Mund verschiebt sich zum Grinsen, es scheint ihm zu schmecken. Holzxylophon- und Trommelmusik als Untermalung.
32. Einstellung (12 sek.): Die Mutter von Salam (Groß) ist über den Tisch gebeugt, sie lächelt. Die Kamera fährt nach einiger Zeit nach links weiter zu einer anderen farbigen Frau mit Brille. Holzxylophon- und Trommelmusik als Untermalung.
33. Einstellung (03 sek.): Die Kamera guckt von schräg oben auf ein farbiges Kind (Nah), welches kaut. Holzxylophon- und Trommelmusik als Untermalung.
34. Einstellung (02 sek.): Ein farbiger Mann (Nah) grinst jemanden an. Holzxylophon- und Trommelmusik als Untermalung.
35. Einstellung (04 sek.): Ein anderer farbiger Mann (Groß) (Seitenansicht) kaut und guckt von einem zum Anderen. Holzxylophon- und Trommelmusik als Untermalung.
36. Einstellung (08 sek.): (Kameraperspektive schräg von oben, Halbtotale) Der Zuschauer kann so die gesamte Essenssituation überblicken. Holzxylophon- und Trommelmusik als Untermalung.
37. Einstellung (04 sek.): Der Vogel (Groß) guckt aufgeweckt durch die Gegend. Holzxylophon -und Trommelmusik als Untermalung.

9.2. *Ich bin ein Kanake*

9.2.1. Sequenzanalyse

Eingangssequenz (2 min. 43 sek.): Michel erwirbt im Freibad sein Freischwimmerabzeichen. Er fährt mit den anderen Kindern zusammen S-Bahn. Er verpaßt jedoch die Station, an der er aussteigen muß. Denn seine Blase drückt gewaltig. Es folgt ein Showdown, in dem die Blase platzt, und Michel peinlich berührt bis zur Endhaltestelle an seinem Platz sitzen bleibt.

2. Sequenz (9 min. 18 sek.): In Kreuzberg steigt er aus. Er streift durch die Gegend, um sie näher kennenzulernen. Er sieht, wie Kinder in für die Kleidersammlung zurechtgestellten Säcken rumwühlen, um sich zu verkleiden. Auch ihm kommt dadurch die Idee, die nasse gegen eine trockene Hose aus dem Kleidersack auszutauschen. Durch die gewählte, Hose, die bunt und weit ist, wird ihm eine türkische Identität zugeschrieben.

Den türkischen Kindern, die ihn nach seiner Nationalität fragen, antwortet er, daß er ein Kanake sei, ohne zu wissen, daß Kanake einfach nur Mensch bedeutet. Durch seine Hilfsbereitschaft und Anpassungsfähigkeit wird er von einer türkischen Familie nett aufgenommen.

3. Sequenz (2 min. 10 sek.): Mario und Schimmelpfennig treffen aufeinander.

Marios Reisesack wird von den Männern der Kleidersammlung eingepackt. Sie wollen ihn nicht wieder hergeben, weil sie Mario nicht glauben. Denn sie halten den Reisesack für einen zur Abholung bereitgestellten Kleidersack.

4. Sequenz (2 min. 06 sek.): Michel bedankt sich bei der türkischen Familie und geht weiter durch Kreuzberg. Durch das Zusammentreffen mit Mario wird er an seinen Freischwimmerausweis erinnert, der in der nassen Hose war, die jetzt im Kleidersack steckt. Michel will zurückrennen und trifft dabei auf Ali, der ihm erklärt, daß die Kleidersäcke bereits abgeholt wurden.

5. Sequenz (6 min. 21 sek.): Michel versucht, an den Kleidersack mit seiner Hose heranzukommen. Ali hilft ihm dabei. Doch die Männer von der Kleidersammlung lassen nicht mit sich reden. Als sie dann eine Pause einlegen, klettern die beiden Jungen in den

Laster. Im Inneren des Wagens, der sich in Bewegung gesetzt hat, diskutieren sie über das "Kanaken-" und das "Deutsch- sein". Sie finden den Ausweis wieder.

6. Sequenz (1 min. 26 sek.): Der Wagen fährt auf das Gelände der Kleidersammlervereinigung. Mario ist auch dort, um seinen Sack abzuholen. Als der Laster vor der Rampe stoppt, springen die beiden Jungs verkleidet aus dem Wagen und rennen davon.

7. Sequenz. (4 min.): Die Kinder rennen über eine Wiese und lassen dabei die Klamotten stückweise fallen. Sie gelangen an ein Ufer und entscheiden sich dafür, auf die andere Seite zu schwimmen. Angekommen in einem Yachtclub, treffen sie auf Corinna, die sie sogleich mit Verpflegung versorgt. Die Jungs bitten die pikierten, Eltern sie doch in ihrem Jaguar mitzunehmen.

8. Sequenz (1 min. 21 sek.): Während der Autofahrt lernt Corinna türkische Zungenbrecher. Sie bringt Michel und Ali bis zum Fahrstuhl der nächsten S-Bahnstation und die Jungen winken ihr zum Abschied.

9. Sequenz (24 sek.): Eine S-Bahn kommt. Corinna läuft zurück zum Auto ihrer Eltern. Eine S-Bahn fährt ab.

Abspann über eingefrorenem Bild.

9.2.2.1. Einstellungsprotokoll der 2. Sequenz

1. Einstellung (05 sek.): Vogelperspektive. Die Kamera (Halbtotale) steht vor dem Ausgang der S-Bahndstation. Der Zuschauer sieht, wie viele verschiedene Menschen aus dem "Untergrund" an die Oberfläche dringen. Straßengeräusche.

2. Einstellung (09 sek.): Füße in der Nahaufnahme. Sie alle gehen auf die Kamera zu und dann an ihr vorbei, bis keine Füße mehr zu sehen sind, sondern nur noch einige Treppenstufen über Michel (Nah) hinwegguckt. Der Off-Erzähler setzt wieder ein: "Station für Station fuhr die S-Bahn weiter bis zur Endhaltestelle. Und mit einem Mal war Michel in einer Welt, die er noch nie zuvor gesehen hatte".

3. Einstellung (10 sek.): Die Kamera nimmt Michels Blickperspektive (Froschperspektive) ein und guckt sich aus seinem Blickwinkel die Unterkörperaufnahmen der an der S-Bahnstation vorbeilaufenden Menschen (Nah) an, größere Kinder in einem Kinderwagen, eine Frau mit dunklen Pluderhosen, usw. Gedämpfte Trompeten- und Klaviermusik setzt ein.
4. Einstellung (05 sek.): Gleiche Kameraperspektive wie in der 2. Einstellung. Michel (Nah) steht immer noch auf den Stufen und beobachtet die vorbeigehenden Menschen.
5. Einstellung (07 sek.): Gleiche Perspektive wie in der 4. Einstellung. Klopstock und verschiedene Beine unterschiedlicher Unterkörper (Nah) spielen mit einem Ball. Man hört Lachen und einen melodischen Querflöteinsatz, der sich motivisch an Klopstock heftet.
5. Einstellung (10 sek.): Froschperspektive. Die Kamera steht hinter Michel, man sieht nur seinen Unterkörper und die Treppenstufen (Nah). Langsam, in einer etwas komischen Schritthaltung, bedingt durch die nasse Hose, geht er, das Handtuch um den Unterkörper geschlungen, die Treppenstufen hinauf. Die Kamera fährt mit ihm an die Erdoberfläche. Es kommt rechts ein Straßenkehrer in das Bild.
6. Einstellung (09 sek.): Normalsicht. Zwei türkische Mädchen (Halbtotale) gehen von rechts an der Kamera vorbei zu dem in der linken Bildhälfte liegenden Kiosk. Eine von links kommende Frau (Nah), von der man nur einen Teil des Körpers sehen kann, drängt sie zurück. Die Mädchen weichen aus, gehen dann jedoch wieder auf den Kiosk zu. Arabeskgesang¹¹⁷ ertönt.
7. Einstellung (08 sek.): Türkisch-religiöse Frauen (Halbtotale) gehen auf dem Bürgersteig entlang. Neben ihnen Häuserfassaden mit einigen Läden. Sie gehen mit dem Rücken zur Kamera in die Tiefe hinein. Ein türkischer Mann sitzt links auf einer Ladeneingangstreppe und beobachtet das Geschehen auf der Straße. Michel kommt von links in das Bild hinein, er folgt den beiden Frauen. Arabeskgesang.
8. Einstellung (09 sek.): Michel (Halbnah) geht auf dem Bürgersteig an den Häusern vorbei und guckt sich dabei um. Die Kamera beobachtet ihn dabei. Es ist Stimmengewirr zu hören. Michel kommt auf die Kamera zu (Nah) und bewegt sich von der linken

¹¹⁷Unter türkischer Arabeskmusik versteht man eine Musikform des melancholisch-dramatischen Gesanges, in dem es um Liebe, Leiden, Schmerz usw. geht. Sie ist in der Türkei eine sehr verbreitete und populäre Musikrichtung.

Bildhälfte in die Mitte des Bildes. Er guckt dabei über die Kamera hinweg. Melodische Klaviermusik ertönt, die leitmotivisch Michel zugeordnet werden kann.

9. Einstellung (07 sek.): Ein türkisches junges Mädchen sitzt mit drei kleinen Kindern (Halbtotale) in einem Hauseingang, ein anderes türkisch aussehendes Mädchen kommt hinzu und streichelt einem der Kleinen über den Kopf. Arabeskgesang.

10. Einstellung (06 sek.): Michel (Halbnah) geht über die Straße. Die Kamera schwenkt mit. Michel (Nah) geht an Ständen vorbei. Arabeskgesang.

11. Einstellung (10 sek.): Michel (Nah) geht weiter an Ständen vorbei, bleibt stehen, guckt, geht weiter. Klaviermusik begleitet ihn.

12. Einstellung (07 sek.): Türkische Frauen mit Kopftuch und Kindern an der Hand (Halbtotale) gehen auf dem Bürgersteig an Geschäften vorbei. Hinter ihnen erscheint nach einigen Sekunden Michel man sieht wie er durch die Gegend schlendert, sich umguckt usw. Arabeskgesang.

13. Einstellung (11 sek.): Normalsicht. Michel (weit) kommt, weiter auf dem Bürgersteig schlendernd, immer mehr an die Kamera heran. Ihm laufen Jungen entgegen, ein rollschuhfahrendes Mädchen mit Kopftuch und dann eine Horde Kinder. Arabeskgesang.

14. Einstellung (02 sek.): Froschperspektive. Eine Frau mit Kopftuch (Halbtotale) guckt aus dem Fenster. Arabeskgesang.

15. Einstellung (16 sek.): Michel (Halbtotale) kommt von links nach rechts auf dem der Kamera gegenüberliegenden Bürgersteig entlang. Arabeskgesang. Er geht an drei Jungen vorbei, bleibt stehen und bewegt sich in Richtung Kamera. Ein weißes Auto fährt an ihm vorbei (ein Rolls- Royce). Michel (Nah) geht über die Straße. Es setzt Klaviermusik ein. Er schaut an der Kamera vorbei, auf den Bürgersteig.

16. Einstellung (08 sek.): Die Kamera verfolgt Michels Blick. Zwei türkische Kinder (Nah), ein Mädchen und ein Junge, sortieren Kleidungsstücke aus. Klaviermusik.

17. Einstellung (12 sek.): Halbtotale. Das Mädchen zieht einen Rock an, der Junge nimmt sich auch ein Kleidungsstück aus dem Kleidersack vor ihnen auf dem Bürgersteig. Michel kommt von links ins Bild, guckt sie verwundert an, geht aber an ihnen vorbei weiter geradeaus. Die Kamera fährt mit. Zwei Jungen, von rechts kommend, laufen auf ihn zu.

Der eine Junge hat ein Stück Stoff in der Hand. Bis zu diesem Zeitpunkt untermalte Klaviermusik die Einstellung, doch jetzt klingt sie aus.

Der Größere der beiden Jungen streift Michel. Michel dreht sich um und guckt ihnen hinterher. Aus dem Off hört man das Mädchen auf türkisch sagen: "Ali, komm, wir verkleiden uns!"

18. Einstellung (04. sek.): Die Kamera verfolgt den Blick Michels. Die Jungen kommen bei den anderen beiden Kindern an, begutachten die Sachen und räumen welche heraus. Vogelgezwitscher.

19. Einstellung (10 sek.): Michel (Nah) guckt an sich herunter, schaut nach links auf die Säcke und geht dann zu einem Sack in der rechten Bildhälfte. Die Kamera fährt mit.

20. Einstellung (05 sek.): Michel (Nah) bindet diesen blauen Sack auf, guckt hinein und nimmt eine bunte, weite Hose heraus. Man hört im Hintergrund die Stimmen der anderen Kinder.

21. Einstellung (02 sek.): Totale. Die türkischen Kinder probieren verschiedene Klamotten aus dem Sack an.

22. Einstellung (06 sek.): Michel (Nah) hält die Hose an sein Bündchen und guckt sich um. Mit seinen Blicken sucht er eine geeignete Stelle zum umziehen. Die findet er in dem Zwischenraum zwischen dem am Bürgersteig parkenden Laster und dem Glascontainer. Er geht in diese Lücke. Im Hintergrund sind wieder die Kinderstimmen zu hören.

23. Einstellung (05 sek.): (Nah) Man sieht nur den Unterkörper Michels. Stück für Stück fallen die Kleidungsstücke, erst das Handtuch, dann die Hose. Er bindet sich die Schuhe auf. Eine Querflöte begleitet diese Umziehaktion, indem sie bei jedem fallenden Kleidungsstück Akzente setzt.

24. Einstellung (03 sek.): (Halbtotale) Die Kinder räumen im Bildvordergrund die Säcke aus. Aus dem Hintergrund kommt Schimmelpfennig auf sie zu. Er parkt seinen Einkaufswagen und seinen Hund an der Häuserwand.

25. Einstellung (17 sek.): (Halbnah) Die selbe Situation wie in der 24. Einstellung. Kinder räumen noch immer die Sachen aus. Der eine, etwas kleinere von den Vieren hat sich einen Hut aufgesetzt und imitiert das Schießverhalten eines Cowboys. Schimmelpfennig

kommt von hinten auf den Jungen zu und reißt ihm den Hut vom Kopf: "Schluß jetzt, ihr macht schon genug Karneval". Er versucht, während er dies sagt, auch den anderen Kindern die Kleidungsstücke aus der Hand zu reißen. Die Kamera fährt dabei näher an die Situation heran. Ali hält ein zerrissenes Hemd hoch und sagt: "Wir wußten nicht, daß das ihre Sachen sind!"

Schimmelpfennig: "Das ist nicht meiner!" Der jüngere Junge sagt: "Ja, wir wollten Ihnen die Sachen nicht wegnehmen!"

Schimmelpfennig ruft: "Los, rein damit" und zeigt auf den grünen Sack. Er ist dabei, die Sachen wieder einzuräumen.

26. Einstellung (09 sek.): Schimmelpfennig (Nah) steht mit dem Rücken zur Kamera. Ali tanzt mit dem zerrissenen Hemd vor Schimmelpfennig hin und her.

Er singt: "Yakala, yakala.....". (Fang mich doch, fang mich doch....).

"Her damit, Du Lausebengel", ruft Schimmelpfennig aufgebracht und versucht, ihm das Hemd aus der Hand zu reißen. Er rennt hinter Ali her. Die anderen Kinder (Kamera fährt mit ihnen mit nach rechts, Groß) schnappen sich in der Zeit den Sack, wühlen weiter darin herum und lachen.

27. Einstellung (06 sek.): Michel (Nah) tritt hinter dem Glascontainer hervor, er guckt an sich herunter, kommt dann nach vorne in Richtung Kamera, begleitet durch Klaviermusik.

28. Einstellung (10 sek.): (Halbtotale) "Her damit, Du dumme Göre", ruft Schimmelpfennig, während er hinter dem Mädchen herläuft. Michel kommt von rechts ins Bild und bestaunt die Situation. Bis zu diesem Zeitpunkt noch Klaviermusik.

Schimmelpfennig schaut zu Michel, stoppt seine Verfolgungsjagd und kommt auf Michel zu. Er reißt ihm die Hose aus der Hand.

"So, mein Freund, und Du wirst jetzt ersteinmal lernen, wie man sich bei uns zu benehmen hat". Während er dies sagt, schüttelt er aufgeregt die Hose in seiner Hand hin und her. Er gibt Michel die Hose mit den Worten wieder: "Und Du tust jetzt die Sachen schön wieder da rein" und zeigt dabei auf den blauen Sack neben ihnen.

29. Einstellung (06 sek.): Michel (Nah) erwidert: "Aber das ist meine, die gehört mir!"

Darauf Schimmelpfennig mit Zeigefingergestik: "Das haste gedacht, die Hose gehört in den Sack, hast Du verstanden?!"

Michel schüttelt mit dem Kopf und guckt ihn von schräg unten an.

30. Einstellung (03 sek.): Schimmelpfennig (Nah) guckt in die Runde. "Ich weiß, Du nix verstehen, Du Ausländer". Michel befindet sich am rechten unteren Bildrand, von ihm ist nur der Kopf zu sehen, der zu Schimmelpfennig hochguckt.

31. Einstellung (02 sek.): Die Kinder (Nah), Ali und sein Bruder kommen angerannt, um die Situation aus nächster Nähe zu betrachten. Aus dem Off hört man Schimmelpfennig, wie er sagt: "Das kennt man ja..."

32. Einstellung (07 sek.): Schimmelpfennig (Halbnah) packt Michel am Nacken und pufft ihn in Richtung Kleidersack. "Los rein damit, aber ein bißchen plötzlich", drängt er Michel. Michel befolgt seine Anweisungen, Schimmelpfennig läßt ihn gehen, packt selber alles im Sack zurecht und setzt sich darauf.

33. Einstellung (06 sek.): Schimmelpfennig (Halbnah) sitzt auf dem Sack, Michel steht daneben. Aus dem Hintergrund kommt das türkische Mädchen angerannt, zieht den Unterrock, den sie anhatte, vor Schimmelpfennig aus, macht einen Knicks und reicht ihm den.

34. Einstellung (06 sek.): Schimmelpfennig (Nah) sitzt noch immer auf dem Sack. Aus dem Off hört man die Mädchenstimme, die zu Schimmelpfennig: "Bitte schön" sagt. Er rupft ihr, peinlich berührt, den Unterrock aus der Hand. "Ist doch wahr, wenn das jeder machen würde". Er guckt nach rechts über die Kamera hinweg.

35. Einstellung (02 sek.): Schimmelpfennig ruft aus dem Off: "Klopstock!!!" Man sieht Klopstock (Halbnah), wie er an den Plastiksäcken herumzupft.

36. Einstellung (10 sek.): Halbtotale. Die Kinder stehen um den auf dem Sack sitzenden Schimmelpfennig herum. In dem Moment, als er nach seinem Hund ruft, drehen sich die Kinder um, lachen und laufen auf die Kamera zu, Ali zuerst, dann folgen die anderen Kinder. Ali zieht an dem anderen Ende des Schlips, den Klopstock im Maul hat, und ruft: "Klopstock, hörst Du wohl. Du mußt dich benehmen, wenn das alle machen würden". Das Mädchen ergänzt: "Die Sachen gehören in den Sack, Du nix verstehen?"

Die Kinder tanzen Ringelrei mit Klopstock.

37. Einstellung (04 sek.): Totale aus der Vogelperspektive. Michel steht noch immer in der Nähe des Glascontainers. Schimmelpfennig schleift einen blauen Sack hinter sich her und geht in Richtung der Kinder, die noch immer mit Klopstock Ringelrei tanzen.

Schimmelpfennig setzt den Sack im Kreis der Kinder ab, sie singen einen Reim und werfen ein Kleidungsstück von Einem zum Anderen. Auch Michel hat sich in den Kreis gestellt. Schimmelpfennig läuft umher um das Kleidungsstück zu erwischen.

38. Einstellung (05 sek.): Michel (Halbtotale) wird das Kleidungsstück zugeworfen. Er zögert mit seinem Wurf, und schon rennt Schimmelpfennig auf ihn zu, um es ihm aus der Hand zu reißen. Er ruft: "Schluß jetzt" und läuft dabei von Michel zu Alis jüngeren Bruder, um ihm den Schlips wegzunehmen.

Die Kamera ist dabei mitgefahren, und deshalb sieht man jetzt Ali und seinen kleinen Bruder (Nah), wie sie hinter dem Rücken des rechts aus dem Bild gegangenen Schimmelpfennigs Faxen machen.

39. Einstellung (03 sek.): Michel (Groß) bewegt die Lippen und scheint etwas Schimpfwortähnliches auszusprechen. Querflötenspiel als Untermalung.

40. Einstellung (09 sek.): Schimmelpfennig (Halbtotale) bindet mit dem Schlips den Sack zu. Er schimpft dabei mit dem neben dem Sack sitzenden Klopstock: "Und Du schäm Dich!" Querflötenspiel.

Ali geht hinter Schimmelpfennig aus der linken Bildhälfte heraus, die Kamera schwenkt mit. Sie bleibt bei Ali (Nah) stehen. Schimmelpfennig schleift den Sack weg und geht im Vordergrund des Bildes von rechts nach links. Ali sagt dann in Richtung Kamera: "Akilli köpek degil mi?" ("Ein kluger Hund, nicht wahr?")

41. Einstellung (01 sek.): Michel (Groß) guckt verwundert: "Was?"

42. Einstellung (02 sek.): Ali (Groß) lächelt: "Du nix verstehen? Du sein Ausländer?"

43. Einstellung (02. sek.): Alis jüngerer Bruder (Nah) macht einen Schritt auf die Kamera zu. "Was biste denn nu? Jugoslawe?"

44. Einstellung (03 sek.): Michel (Groß) schüttelt vehement den Kopf. Aus dem Off hört man die Kinderstimmen: "...ein Italiener, ein Grieche...".
45. Einstellung (03 sek.): Die Kindergruppe (Halbtotale), Ali, zwei Jungen und das Mädchen, das aus ihrer Mitte etwas in den Vordergrund tritt. Sie sagt: "...ein Chinese??" Kinderlachen.
46. Einstellung (03 sek.): Mädchenstimme aus dem Off. "Ein Deutscher?" Michel (Groß) schüttelt weiterhin den Kopf. Aus dem Off hört man eine Jungenstimme, die sagt: "Na, was biste denn?" Die Kamera verfolgt den Blick Michels nach rechts.
47. Einstellung (02. sek.): Alis jüngerer Bruder (Nah) ist links im Bild, er fordert Michel auf: "Sag schon!" Neben ihm, auf einer Rollade, steht "Kanaken raus" geschrieben. Klaviermusik setzt ein.
48. Einstellung (03 sek.): Michel (Groß) guckt auf die Wand. "Ich bin"...er zögert...."Ich bin eine Kanake". Klaviermusik.
49. Einstellung (02 sek.): Ali (Groß) guckt entgeistert: "Ein Kanake???" Klaviermusik
50. Einstellung (01 sek.): Michel (Nah) erwidert ausdrucksvoll: "Ja, ein Kanake!!"
51. Einstellung (06 sek.): (Halbtotale) Die Kinder lachen, sie stehen im Halbkreis um Michel herum. Ali zeigt mit dem Finger auf Michel. Er sagt lachend: "Ah, ein Kanake. Sag bloß, die gibts?"
- Michel: "Na und! Kann ich vielleicht was dafür?"
52. Einstellung (02 sek.): (Totale) Ali wird von einem neben einem Hauseingang, auf dem Bürgersteig stehenden türkischen Mann, evtl. seinem Vater, gerufen.
53. Einstellung (08 sek.): (Halbnah) Die Kinder stehen noch immer im Kreis herum. Ali zuckt die Schultern und seufzt: "Ich nix verstehen, ich Ausländer".
- Alis jüngerer Bruder entgegnet: "Bende geliyorum": (Ich komme auch mit).
- Ali: "Tamam". (O.K.)
- Die Kinder laufen nach links aus dem Bild hinaus, Michel bleibt allein zurück. Er geht etwas auf die Kamera zu (Nah).

54. Einstellung (05 sek.): (Totale) Die Kamera nimmt den Blick Michels ein. Der Mann teilt die Kinder ein. Das Mädchen und einer der Jungen sollen ins Haus gehen, während er Ali und seinen Bruder in seine Arme nimmt und mit dem Rücken zur Kamera in die Tiefe weggeht.

55. Einstellung (07 sek.): Michel (Halbnah) dreht sich um und geht in die andere Richtung. Schimmelpfennig und Klopstock gehen im Vordergrund durch das Bild. Michel entfernt sich bis zur Halbtotale. Klaviermusik setzt wieder ein.

56. Einstellung (10 sek.): (Halbtotale) Schimmelpfennig steht, mit dem Rücken zur Kamera, neben dem Hauseingang mit den Plastiksäcken. Er ordnet noch einmal die Sachen in den Säcken, stellt seinen Einkaufswagen zurecht. Er nimmt Zettel heraus und betritt mit Klopstock an der Leine den Hauseingang.

57. Einstellung (10 sek.): Halbtotale. Michel geht auf dem Bürgersteig der Kamera entgegen. Er guckt sich um. Erst kommen ihm zwei Kinder entgegen. Dann wird er von einem etwa 14-jährigen Jungen, der aus dem Hintergrund kommt, überholt. Dieser Junge bringt auf einem Tepsi (türkisches Tablett) kleine türkische Teegläser mit Tee. Geschäftig (Halbnah) rennt er an Michel vorbei, bis er in einer Detailaufnahme aus der rechten Bildhälfte hinausgeht. Michel geht ihm hinterher. Man hört männliche Stimmen, die türkisch reden.

Die Kamera ist an einer Schrift hängengeblieben. Von links kommt Michel (Groß) ins Bild. Er schaut interessiert nach links.

58. Einstellung (03 sek.): Nah. Die Kamera verfolgt Michels Blick. Drei türkische Männer sitzen hintereinander aufgereiht und unterhalten sich. Sie nehmen von dem von links gereichten Tepsi ein Glas Tee herunter. Auf der Tonebene hört man das Klappern der Löffel, die in den Teegläsern herumrühren.

59. Einstellung (05 sek.): Die Kamera immer noch Michels Blick nachvollziehend, sieht man einen weiteren Mann (Nah), der ebenfalls ein Teeglas vom Tepsi nimmt. Die Kamera fährt an seinem Kopf hoch und zeigt einen Friseur (Nah), der an den Haaren herumschneidet.

60. Einstellung (06 sek.): Alle drei wartenden Männer (Nah) führen gleichzeitig, in gleicher Haltung, das Teeglas zum Mund und schlürfen. Der Mittlere setzt als Erster sein Glas ab und sagt etwas auf türkisch.

61. Einstellung (06 sek.): Michel (Nah) steht im Türeingang des Friseurs, sein Blick schweift nach draußen. Er schlendert an der Schaufensterscheibe vorbei. Die Kamera begleitet ihn vom Inneren durch das Schaufenster hindurch. Michel bleibt stehen. Vogelgezwitscher im Hintergrund.

62. Einstellung (10 sek.): Michel (Nah) steht vor dem Schaufenster und schaut sich in dem darin befindlichen Spiegel an. Er zupft an seiner Hose herum.

Aus dem Off ist eine Frauenstimme zu hören: "Na, dann fragen wir eben jemanden".

Mann: "Och, Gretchen, der versteht doch nur Bahnhof".

Frau: "Die sprechen besser deutsch als ausländisch. Du hast ja keine Ahnung".

Mann: "Na, dann laß mich mal machen".

63. Einstellung (10 sek.): Ein älterer Mann (Nah) mit Brille, Strohhut und Blümchenhemd, klopft Michel, der noch immer vor dem Spiegel steht, auf die Schulter. Michel dreht sich um und schaut ihn an.

Mann: "Betanien? Du kennen Betanien?"

Michel zuckt die Schultern. Der Mann dreht sich zu seiner Frau um und sagt: "Wußte ich doch, er versteht gar nix!"

In dem Moment erinnert sich Michel. "Ah, Betanien! Foko, hako...". Er zeigt mit dem Finger in eine Richtung und beschreibt den Weg dorthin in einer Phantasiesprache.

64. Einstellung (04. sek.): Michel (Nah) wedelt mit den Armen umher und erklärt noch immer den Weg.

65. Einstellung (06 sek.): Der Tourist (Nah) guckt Michel verständnislos an, hört aber seinen Ausführungen zu. Aus dem Off ertönt die Stimme Michels, der noch weiter erklärt.

66. Einstellung (04 sek.): Michel (Nah) gestikuliert ganz wild umher und sagt immer wieder: "...viko kapi??"

67. Einstellung (13 sek.): Die Kamera steht hinter Michel (Nah). Von ihm ist nur der Rücken und ein Teil des Kopfes zu sehen. Der Mann schaut ihm entgegen.

Michel fragt: "....Du verstehen?"

Der Tourist erwidert entgeistert: "Nein (leise), danke schön! Schönen Dank!"

Er geht zu seiner Frau, die Kamera fährt mit (Beide Nah). Er guckt noch einmal zu Michel zurück, während sie erklärt: "Siehste, hab ich Dir zuviel versprochen? Hier ist der Kiez, hier ist alles noch echt. (In Richtung Michel) Danke schön, mein Junge! (Wieder zu ihrem Gatten gewandt) Komm, wir fragen mal den dahinten".

68. Einstellung (05 sek.): Michel (Groß) von der Seite. Er grinst, dreht sich dann aber um, geht zum Spiegel (Nah) und sagt zu seinem Spiegelbild: "Gut gemacht, Kanake! (zeigt sich aufmunternd den Daumen) Du verstehen?"

Klaviermusik setzt ein, während er sich mit dem Rücken zum Spiegel dreht und weggeht.

69. Einstellung (11 sek.): Michel (Nah) geht mit dem Rücken zur Kamera auf dem Bürgersteig entlang und guckt sich die Sprüche an den Häuserfassaden an. Die Kamera fährt hinter ihm her. Klaviermusik setzt ein.

Durch ein Geräusch wird Michel aufmerksam, er dreht sich um.

70. Einstellung (02 sek.): Die Kamera folgt seinem Blick und sieht, wie ein älterer türkischer Mann einen Anhänger, vollgeladen mit Briketts, den Bürgersteig hochschieben will. Einige der Briketts sind heruntergefallen. Klaviermusik.

71. Einstellung (11 sek.): Michel (Nah) rennt los, um dem Mann zu helfen, die Kamera fährt mit. Die Klaviermusik hört auf.

Michel sammelt zusammen mit dem Mann (beide in Halbtotale) die Briketts auf. Der Mann klopft ihm auf die Schulter und bedankt sich auf türkisch für Michels Hilfe.

72. Einstellung (19 sek.): Halbtotale. Ein Berliner Hinterhof. Man hört das Klacken von Frauenabsätzen in schnellen Schritten. Eine Frau läuft auf Ali zu, der mit seinem Bruder vor einem Schuppen hockt. "Ali..." spricht sie ihn an. Die Musik von Sezen Aksu¹¹⁸ ertönt. Sie sprechen zusammen, doch dann sagt er: "Bir daka". (Einen Moment.) Er rennt auf den

¹¹⁸Sezen Aksu ist eine der beliebtesten und populärsten türkischen Popsängerinnen.

Anhänger zu, den der ältere türkische Mann (in die linke Bildhälfte kommend) in den Hof hineinzieht. Die Kamera fährt mit ihm mit. Er hilft dabei, den Anhänger in den Hof hineinzuschieben. Ein weiterer, aus dem Hofinnern kommender türkischer Mann hilft ebenfalls mit. Sie schieben allesamt den Anhänger vor den Toreingang des Schuppens, um ihn dort zu parken.

73. Einstellung (15 sek.): Ali (Nah) von der Seite. Er kommt neben dem Anhänger hoch, die Kamera steht ihm gegenüber. Er geht zum Ende des Hängers und erblickt Michel, der von hinten mitgeschoben hat. Michel (mit dem Rücken zur Kamera) und Ali stehen sich gegenüber, sie schauen sich an.

Michel: "Was is, noch nie `nen Kanaken gesehen?"

Ali: "Doch, vorhin".

Die türkische Frau kommt von links ins Bild hineingelaufen (ihre Schuhe klacken wieder). Sie geht auf Ali zu, gibt ihm eine Tasche für Ayse Teyze (Tante Ayse). Ali guckt Michel an, zuckt die Schultern und sagt: "Schade!". Er geht zu seinem Fahrrad, dreht sich noch einmal um und fährt weg.

74. Einstellung (08 sek.): Michel (Nah) bewegt sich auch in Richtung Hofausgang, als hinter ihm eine Jungenstimme sagt: "Hey, Kanake..". Michel dreht sich um und hinter ihm steht Alis jüngerer Bruder, der ihm ein Brikett zuwirft. Die Kamera ist Michels Bewegungen gefolgt und die beiden Jungen stehen (Halbnah) sich gegenüber. Im Hintergrund sind die Männer zu sehen, die sich den Schweiß von der Stirn wischen. Michel kommt der Aufforderung des jüngeren türkischen Jungen, mitzuhelfen, nach und macht einen Schritt in seine Richtung.

9.3. Der bewachte Aufpasser

9.3.1. Sequenzanalyse

Eingangssequenz (1 min. 40 sek.): Nuri befindet sich auf dem Markt beim Gemüsestand. (Gemüsehändler Mario) Man sieht ihn zu Hause in der Küche und beim Bügeln. Der Off-Erzähler begleitet diese Bilder indem er die Familiensituation erklärt. Eine Saxophonmelodie untermalt diese Szene.

Opa Alican aus der Türkei trifft in Berlin ein. Er übernimmt die Fürsorge für die Kinder.

2. Sequenz (4 min. 29 sek.): Die Kinder werden vorgestellt. Die Situation, wie der Opa mit den Kindern Popkorn ißt, zeigt ihn, wie er die Herzen der Kinder gewinnt.

Es folgt ein Einschub (31 sek.) der das Ehepaar Kandemir auf der Ausländerbehörde zeigt. Sie bekommen zu verstehen, daß der Opa in drei Tagen in die Türkei zurückfahren muß, weil sein Visum nicht verlängert werden kann.

Wir befinden uns wieder in der Wohnung der Kandemirs, in der der Opa gerade mit den Kindern ein Spiel spielt.

3. Sequenz (1 min. 35 sek.): Die gesamte Familie Kandemir berät, was nun geschehen soll. Und da die Kinder den Opa nicht gehen lassen wollen, entscheidet die Familie zusammen mit dem Opa, daß der Opa illegal in Berlin bleibt.

4. Sequenz (1 min. 20 sek.): Der Off-Erzähler setzt wieder ein: " So ging das Leben wieder seinen gewohnten Gang...". Opa Alican spielt im Café Tavla (Backgammon). Eine Horde Kinder umringt ihn und feuert ihn an. Der Opa gewinnt.

Ein erster Kontakt zwischen dem Opa und Rentner Schimmelpfennig entsteht.

5. Sequenz (1 min. 26 sek.): Der Opa kauft mit den jüngsten Geschwistern auf dem Markt ein. Er unterhält sich mit Gemüsehändler Mario als zwei Polizisten ihn nach einem Restaurant fragen. Während Mario die Polizisten ablenkt, verschwindet der Opa.

6. Sequenz (2 min. 32 sek.): Ayla raucht mit ihrer deutschen Freundin auf der Toilette und hört Punkmusik. Als der Opa nach Hause kommt entspinnt sich ein Generationskonflikt. Der Opa geht beleidigt aus dem Haus.

Es erfolgt ein Einschub von 14 sek. in der zwei Vertreter des Einwohnermeldeamtes bei den Kandemirs klingeln und nach dem Opa suchen.

Der Opa sitzt mit Schimmelpfennig gemeinsam auf der Parkbank. Ayla und ihre kleine Schwester kommen hinzu. Ayla entschuldigt sich bei Opa Aican.

7. Sequenz (36 sek.): Der Opa muß sich verstecken, er findet bei Verwandten Unterschlupf. Der Off Erzähler erklärt die Situation und man sieht den immer fertig gepackten Koffer des Opas im Flur stehen.

8. Sequenz (1 Min. 06 sek.): Nuri hat eine Lehrstelle bekommen. Als er dem Opa, der im Café wieder Tavla spielt, davon erzählt, entsteht ein Generationskonflikt.

9. Sequenz (1 min. 18 sek.): Berivan und Christian sind Freunde. In der Dunkelheit eines Hausflurs erzählt Berivan Christian von dem Geheimnis ihres illegalen Opas.

10. Sequenz (4 min. 40 sek.): In der Wohnung der Kandemirs. Die Kinder und der Opa setzen sich gegen die Fußballinteressen des Vaters durch. Berivan kommuniziert vom Fenster aus mit Christian. Er entdeckt die herannahende Polizei und rettet somit den Opa. Denn während die Polizisten die Wohnung inspizieren, bringt Christian den Opa erneut zu Verwandten der Kandemirs. Die Flucht des Opa wird begleitet durch einen Klavier und Schlagzeugeinsatz.

11. Sequenz (1. min. 12 sek.): Im Park spielen Erwachsene und Kinder Fußball. Auch der Opa spielt mit. Es wird gegrillt, Tee getrunken usw. Es ist eine harmonische Situation, die untermalt wird durch eine Saxophonmelodie.

Der Off-Erzähler setzt wieder ein: "Es war jetzt lange Zeit ruhig. Die Polizei hatte anscheinend den Opa vergessen. Die Familie freute sich".

"Trotzdem sahen die Kinder in jedem Polizisten eine ständige Gefahr...", erklärt der Off-Erzähler und man sieht wie Lale und Attila den Opa bewachen während er im Café Tavla spielt. Off- Erzähler begleitet diese Sequenz und leitet zur nächsten über.

12. Sequenz (4 min. 18 sek.): Opa Aican geht mit seinen Enkeln auf den Friedhof um zu sehen, wie und was Nuri dort arbeitet.

Auch Schimmelpfennig und Klopstock befinden sich auf dem Friedhof. Doch da keine Hunde erlaubt sind wird Klopstock von einer älteren Dame angezeigt. Die Polizisten verfolgen den Vorfall. Der Opa hat sich vor den Polizisten versteckt, Klopstock hat sich zu ihm gesellt. Durch das Bellen des Hundes wird die Polizei auf beide aufmerksam und nimmt den Opa mit um ihn auszuweisen.

Abspann über eingefrorenem Bild. Die Stimme des Off-Erzählers hört man darüber sprechen: "Und so nimmt das Versteckspiel schließlich ein Ende. der Opa mußte in die Türkei zurück. Als die Kinder sich später an ihren illegalen Opa erinnerten, stellten sie fest, daß sie ein schönes Gefühl aus dieser Zeit zurückbehalten haben".

Saxophonmelodie.

9.3.1.1. Einstellungsprotokoll der 6. Sequenz

1. Einstellung (04 sek.): (Halbnah) Die Wohnungstür geht auf. Berivan und Opa Alican betreten die Wohnung. Berivan läuft vor und ruft: "Ayla,...". Der Opa kommt mit den Einkaufstaschen hinterher.

2. Einstellung (04 sek.): (Halbnah) Ayla sitzt im Bad auf dem Fenstersims und raucht. Ein schrill angezogenes Mädchen sitzt vor ihr, mit dem Rücken zur Kamera. Sie unterhalten sich, rauchen und hören Punkmusik.

3. Einstellung (07 sek.): (Halbnah) Berivan reißt die Badezimmertür auf. Punkmusik im Hintergrund. Beide Mädchen schauen zu ihr hin. Ayla stellt den Kassettenrecorder aus und rennt zur Tür um sie zuzumachen.

Berivan: "...weißt Du was passiert ist, die hätten beinahe Opa geschnappt!"

4. Einstellung (03 sek.): Die Off-Stimme des Opas sagt. "Ne oluyor orada?" ("Was ist dort drüben los?") Ayla, steht mit dem Rücken zur Kamera, (Nah) hält erst die Tür auf, dann macht sie doch auf und knallt sie aus versehen dem Opa vor die Nase.

5. Einstellung (03 sek.): (Nah) Die Badezimmertür ist auf, Ayla und der Opa stehen sich gegenüber. Er hält sich die Nase und sie entschuldigt sich bei ihm.

6. Einstellung (02 sek.): Die Punkerin (Nah) sitzt im Bad und beobachtet die Szene.

7. Einstellung (04 sek.): Die Off-Stimme des Opas fragt: "Nedir bu elindeki?" ("Das, in Deiner Hand, was ist das?") Ayla (Groß) guckt auf ihre Zigarette in ihrer Hand und erwidert stotternd: "Bu mu? Bu arkadasimin sigarasi": ("Das hier? Das ist die Zigarette von meiner Freundin".)

8. Einstellung (01 sek.): Opa (Groß) guckt verwundert: "Bu arkadasin?" ("Von dieser Freundin?")

9. Einstellung (09 sek.): Ayla (Groß) guckt nach hinten zu ihrer Freundin, wendet sich wieder in Blickrichtung des Opas und sagt: "Evet, bu arkadasim, ne var bunda?" ("Ja, von dieser Freundin und was gibt's daran auszusetzen"?)

Die Freundin kommt währenddessen aus dem Hintergrund in den Vordergrund und sagt: "Ich geh mal lieber, wir sehen uns, tschau".

10. Einstellung (02 sek.): Opa (Groß) guckt hinter der Freundin her, dreht sich wieder zu Ayla: ""Kiz mi, yoksa papagan mi?" ("Ist das ein Mädchen oder ein Papagei"?)

11. Einstellung (02 sek.): Berivan (Groß) guckt von unten etwas entsetzt von einem zum Anderen, während aus dem Off der Streit von dem Opa und Ayla zu hören ist.

12. Einstellung (04 sek.): Ayla (Halbnah) steht noch immer in der Badezimmertür. Der Opa steht (links) mit dem Rücken zur Kamera und schaut sie an. Berivan steht in der rechten unteren Bildhälfte.

Ayla: "Dede ne karisyorsun bana?" ("Was kümmerst du dich denn um mich?")

Der Opa wiederholt leise: "Ne karisyorum, ha?" ("Was kümmere ich mich?"), dreht sich um und geht weg.

14. Einstellung (02 sek.): Ayla (Halbnah) läßt sie Arme sinken und verdreht die Augen. Berivan ist auch im Bild.

15. Einstellung (10 sek.): Ayla (Halbnah) kommt von links aus dem Bad und schreit Berivan (Nah), die noch immer in der Badezimmertür steht, an: "Und du, wieso klopfst Du vorher eigentlich nicht an? Macht man so die Badezimmertür auf?"

Berivan reibt sich die Augen und fängt an zu weinen. Ayla ist fassungslos und rennt noch einmal ins Bad.

16. Einstellung (12 sek.): Aus dem Off hört man Türklacken. Halbtotale. Ayla rennt aus dem Bad durch die Wohnung. Die Kamera fährt mit. Sie macht die Wohnungstür auf, betritt den Hausflur und ruft runter: "Dede geri gel!" ("Opa komm zurück!")

17. Einstellung (07 sek.): Der Opa (Nah) kommt die letzten Hausflurtreppen hinunter, biegt nach rechts zum Hausausgang und geht hinaus. Er guckt nachdenklich, enttäuscht und bedrückt.

18. Einstellung (15 sek.): Ayla (Halbnah) kommt aus dem Hausflur in die Wohnung zurück. Die Kamera zoomt mit zurück. Sie schließt die Wohnungstür, geht zu ihrer kleinen Schwester und tröstet sie. Sie beschließen den Opa zu suchen.

19. Einstellung (14 sek.): Zwei lässig gekleidete Männer (Nah) gehen zum Hauseingang, schauen auf die Klingelschilder und beraten wohin sie wollen. Der Name Kandemir fällt. Sie gehen in den Hauseingang hinein. Querflöte setzt ein.

20. Einstellung (04 sek.): Wohnungstür von innen (Halbnah). Es klingelt. Ayla und Berivan laufen zur Tür. Sie machen die Tür einen Spalt breit auf, doch als sie sehen, wer davor steht erschrecken sie und versuchen mit aller Kraft die Tür wieder zuzudrücken.

21. Einstellung (06 sek.): Die beiden Männer (Nah) drücken von draußen gegen die Tür (die Kamera steht hinter ihnen) und rufen: "Aufmachen. Lassen Sie uns rein, machen Sie die Tür auf. Was soll denn der Quatsch?" Sie schaffen es dagegen zu drücken und stehen dann Ayla und Berivan gegenüber.

22. Einstellung (05 sek.): Die Kamera blickt aus dem Inneren der Wohnung den Männern entgegen, sie steht hinter Ayla und Berivan (Halbnah). Einer der beiden macht einen Schritt in die Wohnung hinein und sagt: "Was ist denn mit Euch los?"

Auch der andere macht einen Schritt vorwärts, zeigt seine Ausweismarke und sagt: "Wir sind vom Einwohnermeldeamt. Wir wollen Herrn Alican Kandemir sprechen".

23. Einstellung (06 sek.): Ayla und Berivan (Groß) stehen dicht aneinandergeschmiegt den Männern gegenüber.

Berivan: "Das ist ja mein Opa. Er ist aber weg, er ist..."

Ayla: "...er ist letzte Woche in die Türkei zurückgekehrt".

24. Einstellung (04 sek.): (wie in der 22. Einstellung)

"Ach so", sagt der Eine. "Dürfen wir kurz hereinkommen?"

Ayla zögernd aus dem Off: "Ja?!"

25. Einstellung (02 sek.): Berivan löst sich von Ayla und sagt bestimmend: "Nein!!!"

26. Einstellung (05 sek.): (wie in 22. Einstellung) "Ja, aber was denn nu! Ja oder nein?" sagt der Eine, der Beamten.

Berivan: "Nein!" aus den Off.

27. Einstellung (02 sek.): Berivan (Groß) schmiegt sich wieder an Ayla: "Unsere Eltern sind nicht da, wir dürfen niemanden hereinlassen".

28. Einstellung (02 sek.): (wie in 22. Einstellung) "Ja und wann sind die Eltern mal da?", fragt der Beamte.

29. Einstellung (03 sek.): Ayla (Groß) erwidert: "So gut wie nie! Diese Woche haben sie Mittagsschicht".

30. Einstellung (08 sek.): (wie in 22. Einstellung) Die Beamten gucken sich an drehen sich zum weggehen. Der eine wünscht noch einen schönen Tag. Ayla erwidert: "Auf Wiedersehen".

Der Beamte, der die Tür schließen wollte, macht sie noch einmal auf und droht mit Zeigefingergestik: "Das ist sicher!". Er schließt die Tür hinter sich, Ayla und Berivan schauen sich an.

31. Einstellung (15 sek.): Man sieht das Café in der Halbtotale. Von rechts kommen, schnellen Schrittes, Ayla und Berivan ins Bild. Die Kamera nimmt sie auf und fährt mit ihnen mit. Sie schauen zuerst zum Café, dann kommen sie der Kamera entgegen, gehen an ihr vorbei, bis hin zu einer Parkbank, worauf sich der Opa und Schimmelpfennig (Halbnah) befinden.

Berivan schmiegt sich sofort an den Opa, während sich Ayla vor ihm hinhockt. Sie sagt: "Ich habe mir solche Sorgen gemacht".

32. Einstellung (18 sek.): Man sieht den Opa, Ayla und Berivan von der Seite (Nah), immer noch auf der Parkbank sitzend. Der Opa tätschelt nervös die Schulter von Berivan. Ayla entschuldigt sich bei ihm und gibt ihm einen Kuß. Er zögert einen Moment, doch dann streicht er Ayla über den Kopf. Er guckt nach links zur Seite, in Richtung Kamera, macht mit lächelndem Gesicht Handzeichen und sagt. "Meine Enkelkinder".

33. Einstellung (03 sek.): Diese Botschaft war an Schimmelpfennig (Nah) gerichtet. Doch dieser schaut nur kurz verkniffen zur Seite, um sich dann wieder schnaufend seiner Zeitung wieder zuzuwenden.

9.3.1.2. Einstellungsprotokoll der 10. Sequenz

1. Einstellung (05 sek.): Großeinstellung von dem Fernseher. Auf dem Fernseher steht Nippes und in dem Fernseher fährt in dem Moment der Einstellung ein Auto in das andere. Es kracht im Fernsehen..

2. Einstellung (09 sek.): (Halbtotale) Vater, Opa und die Kinder sitzen im Wohnzimmer der Kandemirs. Während Vater Kandemir Zeitung liest sehen die Anderen fern. Außer Berivan, sie guckt aus dem Fenster. Monika und Nuri sitzen im Vordergrund, sie unterhalten sich. Nuri sagt zu ihr: "Komm, laß uns gehen wir kommen sonst zu spät". Die beiden stehen auf und bewegen sich, in den Vordergrund der Kamera entgegen, dann an ihr vorbei.

3. Einstellung (03 sek.): Ayla (Nah) sitzt im Hochbett des selben Zimmers und liest ein Buch. Man hört Hintergrundstimmen aus dem Fernsehen.

4. Einstellung (14 sek.): Halbnah, aus der Sicht des Fernsehers. Der Opa sitzt mit einer weiteren Enkelin im Hintergrund auf dem Sofa, Lale und der Vater rechts vor dem Fernseher und Attila im Vordergrund links. Die Kinder und der Opa starren in den Fernsehapparat.

Der Vater klappt die Zeitung zusammen und sagt: "So, jetzt habt ihr genug fern gesehen. Jetzt bin ich dran. Heute gibt es ein Länderspiel".

Er steht auf um einen anderen Kanal einzuschalten, doch es gibt arge Proteste von Seiten der Kinder.

"Immer wenn es ein Fußballspiel gibt ist es das gleiche Theater" und "Als Kinder hat man eh keine Rechte, ja genau!"

5. Einstellung (02 sek.): Berivan (Nah) guckt aus dem Fenster, dreht sich aber dann zum Innenraum hin.

6. Einstellung (02 sek.): Der Opa (Nah) verteidigt die Kinder auf türkisch seinem Sohn gegenüber, und erklärt, daß Fußball ein Kinderspiel sei.

7. Einstellung (12 sek.): Halbtotale, die selbe Positionierung wie in der 2. Einstellung.

Der Vater sagt in Richtung Opa: "Wessen Vater bist Du eigentlich, meiner oder ihrer? Von meinem nächsten Lohn kaufe ich einen ganz neuen Fernseher und ihr werdet alle vor Neid platzen".

Vater Kandemir steht auf, schaltet wieder auf den anderen Kanal zurück und ist im Gehen begriffen als sein Sohn Attila zu ihm sagt: "Nimms nicht so schwer, Papi!"

Der Vater antwortet: "Kaum zu glauben, daß Du mein Sohn bist,".

8. Einstellung (03 sek.): Ayla (Nah) noch immer auf dem Bett sitzend, schaut von ihrem Buch hoch und belächelt die Situation.

Aus dem Off hört man Vater Kandemir: "....ziehst Fußball einem Spielfilm vor".

9. Einstellung (03 sek.): Halbtotale, die selbe Positionierung wie in der 2. Sequenz.

Vater Kandemir: "Ich gehe nach unten den Wagen waschen!" Er kommt in den Vordergrund, in Richtung Kamera.

10. Einstellung (02 sek.): Der Opa (Nah) grinst und schmunzelt in sich hinein.

11. Einstellung (05 sek.): Berivan (Halbnah) steht, mit dem Rücken zur Kamera, am Fenster. Sie macht das Fenster auf und lehnt sich hinaus um mit ihren Händen Handzeichen zu geben.

12. Einstellung (02 sek.): Vogelperspektive. Christian (Totale) steht mit seinem Skateboard auf dem Bürgersteig.

13. Einstellung (03 sek.): Berivan (Nah) aus der Froschperspektive, lehnt sich aus dem Fenster und macht Handzeichen.

14. Einstellung (02 sek.): Christian guckt hoch und macht Handzeichen, daß alles in Ordnung ist.

15. Einstellung (07 sek.): Berivan (Nah), die Kamera steht hinter ihr, guckt immer noch aus dem Fenster.

Die Mutter kommt von links ins Bild, schaut ebenfalls aus dem Fenster und sagt: "Gibt es etwas interessantes draußen? Du schaust den ganzen Morgen nur noch aus dem Fenster!"

Berivan dreht sich etwas erschrocken zu der Mutter um.

16. Einstellung (08 sek.): Berivan (Groß): "Ich unterhalte mich mit Christian".

Aus dem Off hört man die Mutter: "Davon merke ich aber nicht viel!"

Berivan: "Wir unterhalten uns in der Zeichensprache!"

17. Einstellung (02 sek.): Christian steht noch immer auf dem Bürgersteig und guckt hoch. Er ruft : "Berivan die Luft ist rein!"

18. Einstellung (08 sek.): Halbnah. Christian guckt noch immer von unten zum Fenster hoch. Die Kamera nimmt seine Perspektive ein und steht in seinem Rücken.

Vater Kandemir kommt aus dem Hauseingang, mit Eimer und Lappen, und sagt zu Christian: "Bist du sicher, alle behaupten das Gegenteil". Auch er guckt zum Fenster hoch, grinst und geht nach links aus dem Bild.

19. Einstellung (02 sek.): Christian (Nah) nocheinmal aus der Vogelperspektive. Er macht Handzeichen die zeigen sollen, das er geht: "Ich gehe jetzt!", ruft er zur Verdeutlichung nocheinmal.

20. Einstellung (05 sek.): Mutter und Berivan (Nah) im Inneren des Wohnzimmers (wie in der 15. Einstellung). Berivan guckt nocheinmal kurz aus dem Fenster. Die Mutter steht daneben, macht das Fenster zu und ordnet ein wenig die Gardinen, während Berivan sich in die Wohnung hineindreht.

21. Einstellung (09 sek.): (Halbtotale) Christian aus der Vogelperspektive, mit dem Rücken zur Kamera. Er fährt mit seinem Skateboard auf dem Bürgersteig entlang. Die Kamera fährt mit. Querflötenmusik setzt ein.

22. Einstellung (02 sek.): Christian (Halbnah) fährt um eine Häuserecke, der Kamera entgegen. Er stoppt und guckt nach vorne. Querflötenmusik.
23. Einstellung (02 sek.): (Totale) Die Kamera verfolgt seinen Blick. Es kommt ein Polizeiauto die Straße hochgefahren. Querflötenmusik.
24. Einstellung (03 sek.): Christian (Halbnah), dreht sein Skateboard um und will zurückfahren. Er nimmt es dann doch lieber in die Hand. Aufgeregte Klavier- und Schlagzeugmusik setzt ein.
25. Einstellung (04 sek.): Christian (Halbnah) rennt, das Skateboard unter dem Arm an Läden vorbei der Kamera entgegen. Er biegt nach links ab und schmeißt dabei sein Skateboard in die Ecke. Klavier- und Schlagzeugmusik.
26. Einstellung (04 sek.): Das Polizeiauto (Halbnah) kommt die Straße entlanggefahren, blinkt und biegt auf dem Parkplatz ein. Klavier- und Schlagzeugmusik, verbunden mit Auto Geräuschen.
27. Einstellung (13 sek.): Christian (Nah) klettert durchs Gebüsch, rennt an einer Bank vorbei, kommt so vom Hinterhof zum Hauseingang. Die Kamera fährt mit ihm mit. Klavier- und Schlagzeugmusik.
28. Einstellung (08 sek.): (Halbnah) Zwei Polizisten und ein Beamter in Zivil steigen aus dem Polizeiauto aus. Sie gehen auf die Kamera zu, zum Hauseingang, dann an ihr und der Klingelleiste vorbei zum Treppenaufgang. Gedämpfte Posaunenklänge begleiten diese Szene.
29. Einstellung (06 sek.): (Halbnah) Von links kommt ein Polizist den Treppenaufgang herauf. Man sieht ein Stück der blauen Eingangstür, die Kamera verfolgt die Handlungen. Die anderen Beamten kommen nach, einer der Polizisten klingelt an der Eingangstür.
30. Einstellung (06 sek.): Berivan (Nah) öffnet die Tür einen Spalt breit. Sie guckt raus und sagt. "Opa ist nicht hier, der ist schon in der Türkei". Sie will die Tür wieder schließen, doch eine Polizistenhand drückt sie wieder auf. Aus dem Off hört man: "Sachte, sachte".
31. Einstellung (02 sek.): (Groß) Ein Polizist und der Beamte in Zivil sind zu sehen.

32. Einstellung (02 sek.): Berivan (Nah) steht noch immer in der Tür, sie läßt sich die Dienstmarke der Polizisten zeigen.

33. Einstellung (01 sek.): (Groß) Der Polizist und der Beamte in Zivil. "Dürfen wir jetzt rein?" lautet ihre Frage.

34. Einstellung (10 sek.): Berivan (Nah) steht noch immer in der Tür. Sie guckt hoch und sagt: "Erst muß ich den Durchsuchungsbefehl sehen". Aus dem Off wird er ihr gereicht mit den Worten: "Kannst du denn schon lesen?"

Sie reißt ihn aus der Hand und erwidert: "Natürlich kann ich schon lesen, ich gehe doch schon in die Schule!"

35. Einstellung (03 sek.): (Halbnah) Die Kamera steht hinter den Polizisten im Hausflur. Berivan steht wiederum im Türspalt, als ihre Mutter von dem inneren der Wohnung kommt und die Tür weit aufmacht. Die anderen Geschwister Berivans kommen aus dem Hintergrund an die Tür gelaufen.

"Ich habe gehört Sie wollen rein", sagt Mutter Kandemir, "bitte treten Sie ein!"

36. Einstellung (04 sek.): (Vogelperspektive) (Halbtotale) Der Zuschauer sieht von oben durch den Hausflur, wie die Polizisten vor der Eingangstür stehen, und nacheinander die Wohnung betreten.

37. Einstellung (02 sek.): Der Opa und Christian (Halbnah) gucken durchs Treppengeländer.

38. Einstellung (02 sek.): (Nah) Die Polizisten und der Beamte in Zivil, kommen durch die Wohnungstür und gucken sich um.

39. Einstellung (02 sek.): (Nah) Ayla, Lale, Attila und Berivan stehen wie ein Block zusammen. Die Mutter ist rechts, im Bildrand zu sehen. Die Kinder rufen: "Schuhe ausziehen".

40. Einstellung (04 sek.): (Nah) Die drei Beamten schauen sich peinlich berührt an. Doch der Beamte in Zivil macht zuerst Anstalten, die Schuhe auszuziehen, die anderen beiden folgen ihm.

41. Einstellung (02 sek.): (Nah) Aus der Vogelperspektive werden die Beine und Füße des einen Polizisten beäugt. Man sieht, daß er in seinem einen Socken ein großes Loch hat, durch das der große Zeh durchguckt.
42. Einstellung (02 sek.): (Nah) Die 41. Einstellung, nahm den Blick der Kinder auf, die man jetzt dabei sehen kann, wie sie auf die Socken gucken und kichern.
43. Einstellung (03 sek.): (Nah) Die drei Beamten sind haben ihre Schuhe bereits ausgezogen, gucken jedoch verlegen von Einem zum Anderen.
44. Einstellung (20 sek.): (Halbnah) Der Opa und Christian gucken über das Gerüst des Geländers im Hausflur. Der Opa nickt zu Christian mit dem Kopf, setzt seine Mütze zurecht, beugt sich und nimmt seinen Koffer. Gemeinsam gehen sie beide auf Zehenspitzen die Treppenstufen hinunter. Die Kamera beobachtet sie dabei und geht ihnen hinterher.
45. Einstellung (12 sek.): (Nah) Der Zuschauer sieht aus der Vogelperspektive, die Füße mit den kaputten Socken langsam durch die Zimmer schreiten. Die Kamera fährt an dem Polizisten hoch, bis zu seinem Kopf. Die Mütze nach in geschoben, die Hände auf dem Rücken, schaut er etwas hoffnungslos um sich. Er seufzt. Die Kamera schwenkt von ihm nach links auf den Beamten in Zivil. Auch er schaut sich um. der zweite Polizist steht im Hintergrund, ebenfalls die Hände auf dem Rücken verschränkt. Und hinter ihm stehen wiederum die Kinder im Türrahmen um die Situation zu beobachten. Es ist sehr leise.
46. Einstellung (23 sek.): Opa und Christian (Nah) halten sich an der Hand und laufen um die Hausecke. Sie laufen an der Bank vorbei, klettern durchs Gebüsch, wobei der Opa seinen Koffer vergißt, den Christian dann aber noch holt. Die Kamera fährt hinter ihnen her. Begleitet wird diese Einstellung durch hektische Klavier- und Schlagzeugmusik.
47. Einstellung (17 sek.): Die Polizisten (Halbnah) gehen durch den Türrahmen eines anderen Zimmers der Familie Kandemir und gucken sich erneut um. Sie kommen der Kamera entgegen, die Kinder gehen hinter ihnen her. Es herrscht absolute Stille. Einer der Polizisten steht im Türrahmen und winkt die anderen beiden Beamten zurück. Alle gehen aus dem Zimmer hinaus.

48. Einstellung (23 sek.): (Nah) Opa Alican und Christian stehen vor einer braunen Tür. Man sieht erst einen Teil der Anzugjacke des Opas, dann fährt die Kamera hoch bis das Porträt des Opas und auch das von Christian zu erkennen ist. Der Opa klopft an die Tür. Sie geht auf und eine junge türkische Frau, begrüßt den Opa und nimmt seinen Koffer. Der Opa entschuldigt sich. Zu Christian gewandt sagt die Frau: "Willst du nicht auch hereinkommen ?" Doch Christian muß schnell nach Hause. der Opa streicht ihm über den Kopf und bedankt sich bei ihm. Er geht in die Wohnung hinein und die Tür fällt zu.

9.4. Treffpunkt Oase

9.4.1. Sequenzanalyse

Eingangssequenz (2 min.): Vor einer Baustelle stehen Menschen, die alle in den Himmel zeigen. Auch die kleine Meda ist unter ihnen. Jemand hat einen Karfunkel gesehen, und Meda weiß, wer einen Karfunkel am Himmel erblickt hat, der darf sich etwas wünschen. Doch sie kann keinen erkennen. Während sie in die Kamera spricht erklingt ein computerhafter Ton. Sie entfernt sich von der Menschenmenge, indem sie geradeaus weitergeht.

Man sieht laufende Beine und hört dazu auf der Tonebene (Off) "Haltet den Dieb!" untermalt mit dramatischer Musik. Oleg rennt durch die Straßen der Stadt, hinter ihm das Ehepaar Junke, die ihn bezichtigen Frau Junkes Handtasche gestohlen zu haben. Meda rennt an ihnen vorbei, ohne sie zu bemerken, weil sie sich auf den Karfunkel konzentriert.

KoB Lehmann geht auf der Straße spazieren, vor dem Friseursalon Oase bleibt er stehen und gähnt. Meda kommt auf ihn zu gelaufen und fragt ihn ob er schon den Karfunkel gesehen habe. Sie geht in den Salon hinein. Oleg kommt von links ins Bild gerannt, streift dabei Lehmann und beteuert, daß er es nicht war. Auch er geht in den Salon hinein.

2. Sequenz (5 min.): Oleg verpustet sich in der Oase. Die Kinder (Clara, Nam, Lakatosch, Meda) und Mario, hören, was ihm zugestoßen ist. Als die Junkes in den Friseursalon kommen, maskieren sich die Kinder. Das Ehepaar kann Oleg nicht entdecken und muß unverrichteter Dinge wieder gehen.

3. Sequenz (5 min.): Lehmann und das Ehepaar Junke stehen vor dem Schaufenster und klären den Tathergang. Adriana schleicht, mit der Tasche in der Hand, an ihnen vorbei, in die Oase hinein. Wenig später betritt auch Lehmann die Oase und fragt nach dem Diebesgut. Er bekommt eine Engelsperücke geschenkt, damit er für die Kinder als Schutzengel fungieren kann. Lehmann wird aus dieser freundschaftlichen Atmosphäre, durch sein Funkgerät, durch das sein Chef Order gibt, herausgerissen.

4. Sequenz (1 min. 35 sek.): Die Kinder überlegen, was sie mit der Tasche anfangen sollen. Lehmann steht vor der Tür und beobachtet, das verdächtige Objekt, die Oase. Die Kinder kommen nacheinander aus dem Friseursalon. Jede/r deutet Gesten des durchsucht werdens an, um zu zeigen, daß er/sie die Tasche nicht hat. Als letztes kommt Meda aus der Oase. Sie hat die Tasche unter dem Arm und zeigt sie dem Polizisten. Er gibt den Fund über Funk an seinen Chef weiter.

5. Sequenz (1 min. 52 sek.): Der Polizist und Meda sitzen auf dem Bordstein. Sie haben sich angefreundet und erzählen von ihren Träumen und Wünschen. Der Chef gibt per Funkgerät Order, daß die Oase am nächsten Tag gestürmt werden soll. Meda rennt in den Friseursalon und erzählt alles. Die Kinder beschließen alle Kinder der Umgebung zusammenzutrommeln.

6. Sequenz (1 min. 04 sek.): Kinder rennen durch die Gegend und sagen anderen Kindern von dem Treffpunkt, "Um 17 Uhr in der Oase", Bescheid.

7. Sequenz (3. min. 43 sek.): Es ist 17 Uhr, die Kinder kommen nacheinander in die Oase. Lehmann, der bis zu diesem Zeitpunkt ein Mickey Mouseheft gelesen hat, empfindet diese Situation als bedrohlich und verkriecht sich im Gebüsch. Auch Roberto, mitsamt seinem Fernrohr, kommt in die Oase. Die Kinder überlegen sich Strategien zur Verteidigung ihres Treffpunktes. Meda will schließlich mit Hilfe des Fernrohrs den Karfunkel finden um sich was zu wünschen. Doch das einzige, was ihnen hilft, beschließen sie, ist die Wahrheit zu sagen.

8. Sequenz (5 min. 02 sek.): Lehmann wird von der anderen Straßenseite herbeigerufen und sie erzählen ihm, daß sie einen Film drehen. Er ist überwältigt von der Demaskierung der Kinder, doch dann traut er dem Ganzen nicht recht. Erst als er sich wieder mit der

Engelsperücke maskiert, ist er bereit seinem Chef, die Meinung zu sagen, nämlich, daß die Oase bleiben soll.

9. Sequenz (2 min. 35 sek.): Alle; Kinder, Mario, Lehmann usw. gehen begleitet von Trommelmusik auf die Straße. Sie scheinen ein Fest zu feiern. Plötzlich erscheint ein Aufgebot von Polizisten, die die Straße räumen wollen. Doch als Meda durch das Fernrohr einen Karfunkel erkennt, wünscht sie sich die Verwandlung der Polizisten in Schutzengel. Dieser Wunsch wird dann auch sogleich erfüllt und alle feiern zusammen weiter.

9.4.1.1. Einstellungsprotokoll der 2. Sequenz

1. Einstellung (1 min.): (Halbnah) Oleg steht in der Tür des Saloninneren. Er verpustet. Aus dem Off hören wir Medas Stimme, die sagt: "Ihr wißt ja, bei einem Karfunkel geht jeder Wunsch in Erfüllung".

Nam sitzt im Hintergrund des Bildes in einem Korbstuhl und Clara trägt eine blond gelockte Engelsperücke. Oleg geht mit dem Rücken zur Kamera in den Raum hinein zu Nam, gibt ihm einen Handschlag, und geht dann zur rechten Seite des Raumes. Die Kamera fährt seinen Bewegungen hinterher bzw. zoomt zurück. Oleg geht dabei an dem Friseurstuhl, hinter dem Mario steht und auf dem sich Lakatosch befindet, vorbei. Er greift sich eine Wassersprühflasche um sein Gesicht zu erfrischen. "Was ist los?", fragt Lakatosch. Clara bringt ihm etwas zu trinken und auch Meda kommt hinzu um ihn zu fragen: "Oleg, was ist mit dir los?" Oleg wischt sich das Gesicht trocken und geht wieder zur anderen Seite des Raumes zu Nam, der aufsteht: "Was ist los?" sagt er fragend zu seinem Freund. (Die Kamera folgt seinen Bewegungen.)

Oleg: "Sie denken, ich hab ihre Tasche geklaut. Sie sind hinter mir her."

Clara, Nam und auch Lakatosch stehen im Halbkreis (Halbnah) um Oleg herum.

Oleg: "Aber ich war's nicht, was soll ich tun?"

Clara: "Du bleibst hier!"

Nam: "Bei uns bist Du sicher!"

Der computerhafte Ton erklingt und Clara spricht direkt in die Kamera: "Das muß ein Irrtum sein, unser Freund Oleg klaut nicht!"

Meda kommt von rechts ins Bild und nimmt Olegs Hand.

2. Einstellung (05 sek.): Meda (Groß) spricht in Richtung Oleg: "Du sagst einfach die Wahrheit, daß Du`s nicht warst!"

3. Einstellung (06 sek.): (Halbtotale) Mario und die Kinder stehen noch immer im Halbkreis um Oleg herum.

Aus dem Off hört man eine aufgeregte Frauenstimme die ruft: "Haltet, haltet den Dieb!"

Alle Kinder und ebenso Mario, schauen erschreckt zum Fenster hin. Es folgt ein heilloses Durcheinander in dem jeder nach einem geeigneten Versteck sucht. Die Kamera fährt dabei hoch und gibt aus der Vogelperspektive das Geschehen wider. Oleg setzt sich auf den Fiseursessel, Mario steht hinter ihm.

Frauenstimme aus den Off. "Er muß hier irgendwo reingegangen sein".

4. Einstellung (02 sek.): Clara (Nah) setzt sich unter die Trockenhaube. Sie nimmt die Perücke ab und wirft sie Mario zu.

Frauenstimme aus dem Off: "Schnell, schneller, nun mach schon Armin!"

5. Einstellung (05 sek.): Mario, (halbnah) neben dem Friseurstuhl stehend, fängt die Perücke auf und setzt sie Oleg auf den Kopf. Meda befindet sich neben ihnen.

Aus dem Off hört man Lakatoschs Stimme sagen: "Hey Jungs, ...

6. Einstellung (01 sek.): "...cool bleiben!" Lakatosch (Nah) guckt zwischen dem Vorhang hervor.

7. Einstellung (01 sek.): Clara (nah) versteckt ihr Gesicht unter der Trockenhaube.

8. Einstellung (01 sek.): Das Schaufenster (Halbnah) von innen gesehen. Man hört wieder die Frauenstimme: "Hier ist es!" Schrittgeräusche. Vor dem Fenster regt sich etwas, die Frau versucht durch das Fenster zu gucken.

9. Einstellung (02 sek.): Nam (Nah) aus einer leichten Untersicht präsentiert) sitzt wie ein Buddha im Korbstuhl und rollt mit den Augen

10. Einstellung (02 sek.): Mario (Halbnah) rückt die Perücke von Oleg zurecht, Meda hilft.

11. Einstellung (07 sek.): Nam, in selber Position wie in der 9. Einstellung, nimmt die Maske neben sich vom Stuhl herunter und setzt sie selbst auf.

Frauenstimme aus dem Off: "Nun geh doch schon rein!"

Nam nimmt noch zusätzlich ein Mickey Mouseheft in die Hand und sagt: "Die werden sich wundern!"

12. Einstellung (01 sek.): (Nah) Lakatosch taucht hinter dem Vorhang ab, man sieht die Holzkugeln rascheln und hört Schritte aus dem Off.

13. Einstellung (13 sek.): (Nah) Die Eingangstür des Friseursalons wird aufgerissen, ein Mann und eine Frau stürmen herein. Sie bleiben dicht aneinandergedrängt im Eingangsbereich stehen. Die Kamera beobachtet die beiden von schräg unten. Herr Junke schiebt seine Frau etwas zurück und sagt: "Ilse?!" Esoterische Musik erklingt.

14. Einstellung (04 sek.): Mario (Nah) zuppelt an den Locken der Engelsperücke herum. Er tut so als wenn er an der Perücke herumschneidet und dreht sich vorwurfsvoll zu den Eindringlingen um. Esoterische Hintergrundmusik.

15. Einstellung (02 sek.): (Nah) Herr und Frau Junke gucken sich im Friseursalon um. Esoterische Hintergrundmusik.

16. Einstellung (01 sek.): (Groß) Die Holzkugeln des Vorhangs klimpern geheimnisvoll. Esoterische Hintergrundmusik.

17. Einstellung (03 sek.): Junkes (Nah) gucken nach rechts. Esoterische Hintergrundmusik.

18. Einstellung (02 sek.): Die Kamera verfolgt den Blick des Ehepaars. Nam (Halbnah) sitzt im Korbstuhl liest Mickey Mouse und raschelt mit der Zeitschrift. Esoterische Hintergrundmusik.

19. Einstellung (04 sek.): Das Ehepaar in Nahaufnahme. Herr Junke guckt verwundert in die Kamera, dann nach links. Esoterische Hintergrundmusik.

20. Einstellung (02 sek.): (Nah) Man sieht das Spiegelbild Marios, Oleg, wie er mit der Perücke auf dem Stuhl sitzt und neben ihm Meda. Der Spiegel befindet sich in der Nähe

der Trockenhaube, unter der sich Clara versteckt und katztenhaft faucht. Esoterische Musik im Hintergrund.

21. Einstellung (12 sek.): (Nah) Die Junkes gucken nach links in Richtung Mario. Er: "Wo ist der Kerl?"

Sie, mit Nachdruck: "Er hat meine Handtasche geklaut!" Esoterische Musik.

22. Einstellung (01 sek.): Mario (Nah, wie in der 14. Einstellung) fragt sie: "Madam, Senjor. Che chiere mustades?" ("Was wünschen Sie?") Esoterische Hintergrundmusik.

23. Einstellung (03 sek.): Die Junkes (Nah) gucken sich überrascht an. Esoterische Hintergrundmusik.

24. Einstellung (01 sek.): (wie in 22. Einstellung) Mario guckt in Richtung des Ehepaars und sagt: "Wir sind keine Diebe!" Esoterische Hintergrundmusik.

25. Einstellung (03 sek.): (Nah) Junkes Frau versteckt sich hinter ihrem Mann. Er: "Aber er ist doch hier reingegangen, das haben wir doch gesehen!"

Sie, von hinten über die Schulter ihres Mannes zischelnd: "Er muß hier sein!!" Esoterische Hintergrundmusik.

26. Einstellung (03 sek.): (wie in der 22. Einstellung) Mario schnippelt an der Perücke herum, ignoriert das Ehepaar und pfeift dabei. Esoterische Hintergrundmusik.

27. Einstellung (03 sek.): (Nah) Die Junkes gucken verwundert in Marios Richtung. Herr Junke wendet sich dann nach rechts zu Nam: "Du...".

28. Einstellung (02 sek.): (wie in der 18. Einstellung) Nam auf dem Korbstuhl sitzend. aus dem die Stimme des Herrn Junke: "....Du brauchst Dich gar nicht zu verstecken". Esoterische Hintergrundmusik.

29. Einstellung (02 sek.): Clara (Nah) lückt unter der Haube hervor, steckt ihren aber sofort den Kopf wieder darunter. Esoterische Hintergrundmusik.

30. Einstellung (02 sek.): (Nah) Das Ehepaar guckt in die Richtung von Nam. Herr Junke ruft: "Du Strolchdieb, dreckiger Zigeuner!" Esoterische Hintergrundmusik.

31. Einstellung (04 sek.): Nam (Nah) lässt die Zeitschrift sinken, schüttelt mit dem Kopf und der Maske. Trommelwirbel.
32. Einstellung (01 sek.): Ehepaar Junke (Groß, von schräg unten) guckt auf Nam herab.
33. Einstellung (02 sek.): Nam (Nah) schiebt die Maske hoch, demaskiert sich und lächelt. Es erklingt dabei der computerhafte Ton.
34. Einstellung (01 sek.): Ehepaar Junke (wie in der 32. Einstellung) hört ein Rascheln und dreht sich ruckartig in die Richtung des Geräuschs.
35. Einstellung (05 sek.): Lakatosch (Halbnah) kommt hinter dem Vorhang hervor. Er stellt sich provokativ und mutig hin und sagt: "Ich bin Zigeuner, wenn Sie einen brauchen!"
36. Einstellung (02 sek.): Herr Junke (Groß) pirscht sich in die Nähe von Lakatosch. Er. "Rück die Tasche raus, aber `nen bißchen plötzlich!"
37. Einstellung (03 sek.): (wie in der 35. Einstellung)
38. Einstellung (03 sek.): Das Ehepaar Junke (Groß) steht dicht gedrängt. Er versucht noch weiter in Richtung Lakatosch zu pirschen, aber seine Frau flüstert ihm von hinten ins Ohr: "Armin, er wars nicht". Herr Junke macht einen Schritt rückwärts.
39. Einstellung (03 sek.): Dabei tritt er seiner Gattin auf den Fuß. Man sieht seine und ihrer Füße in Nahaufnahme.
40. Einstellung (03 sek.): Die Junkes (Nah) sehen sich an, sie zischt vor Schmerz. Dann gucken in Richtung ihrer Füße. Sie zischelt. "Armin!" Er: "Ilse".
41. Einstellung (02 sek.): Meda (Groß) sagt zu den Junkes gewandt: "Mein Bruder wars auch nicht!"
42. Einstellung (02 sek.): Lakatosch (Groß) pustet die Wangen auf und schlägt sich vors Gesicht.
43. Einstellung (01 sek.): Frau Junke (Groß) bückt sich und hinter vorgehaltener Hand sagt sie: "Und wer ist dein Bruder?"
44. Einstellung (03 sek.): Nam (Groß) hält den Finger vor den Mund und macht "Pssst"-Geräusche in Richtung Meda.

45. Einstellung (03 sek.): (wie in der 22. Einstellung) Meda (Nah) guckt auf die Person unter der Perücke rechts von ihr.

46. Einstellung (01 sek.): Frau Junke (Groß) guckt skeptisch.

47. Einstellung (03 sek.): (wie in der 22. Einstellung) Meda sagt: "Das ist mein Bruder Oleg".

48. Einstellung (03 sek.): Lakatosch (Groß) luckt zwischen dem Vorhang hervor, schaut gen Himmel und macht Handzeichen: "Oh, mamma mia!"

49. Einstellung (03 sek.): (wie in der 22. Einstellung) Meda: "Und wer sind Sie?"

Frau Junke kommt von rechts ins Bild, bückt sich und guckt Oleg unter der Perücke an. Mario wuselt Oleg in den Haaren herum. Die Kamera fährt etwas nach rechts.

50. Einstellung (02 sek.): Clara (Groß) sitzt noch immer unter der Haube. Sie hält sich erschrocken die Hände vor den Mund.

51. Einstellung (03 sek.): Frau Junke (Nah) steht noch vor dem Friseurstuhl. Sie guckt zu Meda hoch, wendet sich dann nach rechts ab.

52. Einstellung (37 sek.): (Nah) Die Junkes stehen dicht aneinadergedrängt.

Sie: "Die stecken alle unter einer Decke".

Er: "Das ist doch eine ganz ausgekochte Bande. Wir sind hier in ein Diebesnest geraten. Musik setzt ein, die Kinder machen aus dem Hintergrund Tiergeräusche und die Kamera zoomt bis auf Halbnah zurück. Clara, Lakatosch und Nam kommen ins Bild und gehen während sie Tiergeräusche machen, im Kreis um das Ehepaar herum. Die Junkes fühlen sich bedroht, sie schrecken zurück.

Er: "Wir kriegen euch, alle zusammen!" Guck dir doch den ganzen Kram mal an!"

Sie: "Wahrscheinlich auch alles geklaut, wie?!"

Clara baut sich vor auf und erwidert: "Ey, sie ticken wohl nicht mehr richtig".

Nam: "Das ist eine Lüge!"

Nam kommt in Richtung Kamera gelaufen (Nah) und spricht in sie hinein: "Schlecht gelaunte Leute können ganz schön gefährlich sein". Während er das sagt, erklingt der computerhafte Ton.

Frau Junke (Halbnah): "Nee, nee das hier ist alles andere als ein Friseursalon".

53. Einstellung (05 sek.): (Halbnah) Mario und die Kinder stehen im Halbkreis um den Fiseurstuhl herum.

Mario erwidert: "Madame, ich kann ihnen eine Dauerwelle legen, wenn Sie möchten!" und grinst dabei verschmitzt. Während er das sagt, klappern die Kinder mit den Scheren herum.

54. Einstellung (04 sek.): Die Junkes (Nah) schauen sich an.

Er: "Was heißt denn hier Dauerwelle, sie sind doch der Drahtzieher!"

55. Einstellung (02 sek.): (wie in der 53. Einstellung) Die Kinder und Mario klappern voller Begeisterung mit den Scheren.

56. Einstellung (06 sek.): Die Junkes (Nah) pirschen sich an die Kinder heran.

Sie: "Und reagiert wie ein Clown".

Er: "Das ganze Zeug wird dann auf dem Schwarzmarkt verhökert".

57. Einstellung: (02 sek.): (wie in der 53. Einstellung)

58. Einstellung (01 sek.): Frau Junke (Nah): "Mein Mann macht eine Anzeige!"

59. Einstellung (01 sek.): (wie in der 53. Einstellung)

60. Einstellung (05 sek.): Nah. Herr Junke: "Wegen Diebstahl!" Zu seiner Gattin gewandt sagt er: "Komm Ilse wir gehen". Sie erwidert mit einem hochnäsigen "Ja!"

Sie gehen etwas zurück. Als Frau Junke sich umdreht rennt sie gegen den Spiegel.

61. Einstellung (03 sek.): (wie in der 53. Einstellung) Die Kinder und auch Mario lachen laut los.

62. Einstellung (15 sek.): Die Junkes (Nah) gucken sich zu der Kindergruppe um.

Er: "Euch wird das lachen noch vergehen!" Das Ehepaar bewegt sich rücklings zur Tür. Als er die Tür öffnen will, wird sie von außen aufgezogen. Die Junkes erschrecken sich. (Lachen aus dem Hintergrund)

Aminta kommt durch die Tür: "Hey Mario, hast Du Zeit für mich?"

Frau Junke dreht sich noch einmal herum bevor sie mit fliegenden Fahnen den Friseursalon verläßt: "Ihr fliegt hier raus, samt eurer Oase!!"

63. Einstellung (02 sek.): (wie in der 53. Einstellung) Die Kinder gucken bedrückt den Junkes hinterher.

64. Einstellung (05 sek.): Frau Junke (Halbnah) schon im Gehen begriffen, sagt mit Nachdruck: "Jawohl!" sie geht in den Hintergrund hinein.

Aminta steht etwas verloren im Raum herum und zuppelt am Ohr: ""Was is`n hier los?"

65. Einstellung (12 sek.): (wie in der 53. Einstellung) Lakatosch und Nam gehen nach rechts aus dem Bild hinaus. Aminta kommt von rechts nach links gehend in das Bild hinein. Oleg steht vom Friseurstuhl auf, reißt sich die Perücke vom Kopf und sagt zu Meda gewandt: "Bist du doof, Meda? Willst du mich diesen Leuten ausliefern, wegen dir komme ich noch ins Gefängnis!"

Die Kamera fährt etwas runter, zur rechten Seite hin. Sie verfolgt die Bewegung Medas, die den Friseurkittel aufhebt, den Oleg wegwarf um verärgert nach rechts aus dem Bild hinaus zu gehen. Sie guckt hinter Oleg her und sagt: "Aber Du warst es doch gar nicht!"

9.4.1.2. Einstellungsprotokoll der 8. Sequenz

1. Einstellung (49 sek.): (Nah) Aus der vogelperspektive sieht man, was im Sand des Friseursalons "Karfunkel" geschrieben steht. Aus dem Off, wir ein Drehbuch mit rotem Deckblatt daraufgeworfen.

Jemand sagt aus dem Off: "Wir sagen einfach, was wir hier machen".

Eine andere Off- Stimme: "Wir drehen einen Film".

Kinderhände schaufeln den Sand weg, es kommt eine Spiegelplatte zum Vorschein.

Eine Off-Stimme. "Genau unseren Film".

Eine andere Stimme: "Richtig!"

Eine weitere: "O.K.!"

Mit einer kleinen Bürste wird der Sand weggefedt.

Jemand fragt aus dem Off: "Ist der KoB da?"

Vor der Spiegelplatte sitzen Seitenverkehrt Aminta im Mittelpunkt, rechts von ihr Meda, links von ihr Lakatosch. Sie sagt : "Also Ruhe bitte!"

Man sieht durch den Spiegel die Tonangel im Hintergrund.

Clara: ""Ton ab".

Jemand aus dem Off: "Kamera läuft".

Jemand anderes: "Also bitte Action".

Aminta: "Mikro im Bild? Toi, toi, toi".

Schwarze Turnschuhe gehen langsam über die Spiegelplatte.

2. Einstellung (06 sek.): (Halbtotale) Man sieht von außen die Eingangstür des Salons. Es dunkelt bereits, aber von innen scheint durch das Türglas Licht hervor. Jemand kommt von innen und macht die Tür nach außen auf. Sie quietscht. Nam kommt heraus. Er steht im Türeingang und winkt jemanden von der gegenüberliegenden Straßenseite herbei.

3. Einstellung (04 sek.): Lehmann (Nah) luekt aus dem Gebüsch, in dem er sich versteckt hatte, heraus. Er dreht sich nach hinten um, weil er denkt, er ist nicht gemeint.

4. Einstellung (03 sek.): Nam (wie in der 2. Einstellung) schüttelt den Kopf und zeigt ausdrücklich auf den Polizisten.

5. Einstellung (01 sek.): Lehmann (Nah) guckt verwundert und zeigt fragend auf sich.

6. Einstellung (02 sek.): Nam (wie in der 2. Einstellung) nickt heftig und winkt einladend in Lehmanns Richtung.

7. Einstellung (07 sek.): Lehmann (Nah) freut sich, steckt sein Funkgerät in die Jacke, und kommt auf die Kamera zu. Bevor er die Straße überquert schaut er erst nach rechts, dann nach links.

8. Einstellung (37 sek.): Die Kamera wackelt, es scheint als würde aus der Schulter heraus gefilmt. Sie nimmt dabei Lehmanns Perspektive ein. Die Kamera bewegt sich auf die Tür zu, die Nam gerade mit dem Rücken zur Kamera öffnet (Nah).

Nam dreht sich zur Kamera (Lehmann) um und drückt sich rechts an die Wand. Die anderen Kinder werden, im Hintergrund wartend, sichtbar.

Nam: "Komm hier wir `nen Film gedreht".

Die Kamera schwenkt nach links zu Clara. Sie sagt etwas in einer fremden Sprache in die Kamera, und will damit ihre Oma grüßen. Sie winkt in die Kamera. Die Kamera fährt weiter zu Roberto, der rechts von ihr steht.

Er sagt: "Treten sie bitte auf!"

Die Kamera schwenkt weiter nach rechts in den Raum hinein.

Lehmann sagt aus dem Off. "Wie?"

Lakatosch kommt auf die Kamera zu (Groß), pinselt an ihrem Glas und sagt: "Alle spielen mit":

Die Kamera geht weiter nach rechts und fängt Adriana, die auf dem Friseurstuhl (Nah) sitzt ein: "Ein Karfunkelfilm". Die Kinder, die um sie herumstehen winken in die Kamera.

Die Kamera zoomt den Hintergrund näher heran. Aminta und Mario stehen (Halbtotale) in einem Türeingang, sie haben Masken auf, die sie aber dann abnehmen.

Mario: "Si, Senjor. Sie spielen auch mit!"

Lehmann aus dem Off: "Ich?!"

Aminta: "Ja, wie Mario. Mario ist nämlich gar kein richtiger Friseur".

Mario: "Aber echter Mexikaner".

Aminta: "Ich bin ein echter Mischling".

Die Kamera fährt wieder etwas zurück, schwenkt nach links zu Oleg (Nah). Er sagt: "Mein echter Name ist Lima Chabaeva".

Lakatosch kommt hinter Oleg hervor und geht in die Raummitte, die Kamera folgt seiner Bewegung. Lakatosch (Groß) sagt: "Ich spiele im Film einen Zigeuner und in echt bin ich Pole". Er geht weiter auf die linke Seite des Raumes. Die Kamera bleibt bei Adriana (Nah), die im Friseurstuhl sitzt, hängen. Sie sagt: "Ich bin eine echte Rumänin".

9. Einstellung (04 sek.): Lehmann (Groß, etwas aus der Untersicht) sagt: "Ich bin echter Berliner, Ost", zuckt die Schultern und lächelt dabei.

10. Einstellung (01 sek.): Adriana (Halbnah) auf dem Friseurstuhl sitzend. der computerhafte Ton erklingt.

11. Einstellung (30 sek.): Der Polizist (Halbnah) wird aus der Untersicht beobachtet, wie er in den Spiegel guckt. Der computerhafte Ton erklingt.

Nam kommt von rechts ins Bild, guckt direkt in die Kamera (Groß) und erzählt: "Das hier ist der letzte Karfunkelfilm". Im Hintergrund verändert sich Etwas.

Oleg kommt von links ins Bild und schiebt sich neben Nam (Groß). Er sagt: "Karfunkel gibt's bald nicht mehr".

Adriana schiebt sich von links, vor die beiden, noch dichter an die Kamera heran und erklärt: "Aber uns, uns gibt es alle in Wirklichkeit!" Der computerhafte Ton erklingt.

Die Kinder gehen aus der Kamera raus und man sieht im Spiegel das Abbild der Kamera, ihren Kameramann und den nebenstehenden Assistenten. Auch die Tonangel ist sichtbar.

Die Kamera fährt in die rechte Richtung Hoch. Sie fängt Lehmann (Nah, etwas aus der Untersicht) ein: "Moment mal, Moment mal. Also wenn das hier ein Film ist, ja dann hat ja auch keiner von euch etwas geklaut! Ich meine in echt!"

12. Einstellung (03 sek.): Die Kinder (Halbnah, etwas schräg von oben) rechts im Bild zusammenstehend.

Adriana: "In echt nicht und im Film auch nicht!"

Lakatosch steht schräg hinter ihr und sagt: "Und ich auch nicht!"

13. Einstellung (07 sek.): Lehmann (Groß, schräg von unten) guckt verwundert: "Dann, ja dann wozu denn dann die Durchsuchung?" und schüttelt dabei den Kopf.
14. Einstellung (03 sek.): Die Kinder (Halbnah) stehen im Halbkreis um Lehmann herum. Sie antworten im Chor: "Gute Frage!"
15. Einstellung (03 sek.): (wie in der 13. Einstellung) Lehmann guckt die Kinder an und schüttelt den Kopf: "Nee, Kinder, nee!"
16. Einstellung (04 sek.): (wie in der 14. Einstellung) Sie nicken und sagen: "Dooch!!"
17. Einstellung (01 sek.): (wie in der 13. Einstellung) Lehmann schüttelt mit dem Zeigefinger. Er sagt: "Ich bin nur ein einfacher Polizist, mein Chef..."
18. Einstellung (02 sek.): (wie in der 14. Einstellung) Nam, Roberto und Lakatosch machen eine Telefongeste.
19. Einstellung (03 sek.): (wie in der 13. Einstellung) Lehmann guckt etwas verlegen die Kinder an: "Das ist viel zu schwierig, ich kann das doch nicht!"
20. Einstellung (03 sek.): Lehmann aus dem Off. "Ich kann das nicht selber entscheiden".
Die Kinder: "Dooch".
21. Einstellung (07 sek.): (wie in der 13. Einstellung) Lehmann guckt verzweifelt: "Mein Chef...".
Er schaut in die Runde und fragt: "Was soll ich machen?"
Meda sagt aus dem Off: "Sie können unser Schutzengel sein".
Lehmann guckt verwundert von links nach rechts: "Was?"
22. Einstellung (11 sek.): Vor dem Spiegel (Halbnah) steht ein kleines asiatisches Mädchen. Lehmann kommt mit der Engelsperücke von rechts ins Bild und schaut sich im Spiegel an. Das kleine Mädchen sagt: "Wie schön". Lehmann stellt sich hin, so daß man sein Spiegelbild und die "reale" Person sehen kann. Nur der Kopf ist außerhalb des Bildes
23. Einstellung (02 sek.): (Nah) Die hölzernen Ketten des Vorhanges klimpern geheimnisvoll.

24. Einstellung (03 sek.): Lehmann (Nah) hört das Klimpern und dreht sich danach um.

25. Einstellung (02 sek.): Die Kamera verfolgt Lehmanns Blick und erkennt hinter den hölzernen Kugeln des Vorhanges Engelsflügel.

26. Einstellung (08 sek.): Lehmann (Nah) rechts im Bild, er hockt schräg vor dem Spiegel. Er guckt noch in die Richtung aus der das Klimpern kam, dann schaut er nachdenklich vor sich hin. Einen Moment später steht er auf und geht nach rechts, wie man es im Spiegel verfolgen kann, aus dem Bild. Diese Szene wird begleitet durch esoterische Musik.

27. Einstellung (57 sek.): (Halbnah) Die Kinder stehen alle durcheinander aber gucken in die rechte Richtung. Sie johlen und klatschen, als von rechts Details von Lehmann ins Bild kommen, zuerst die Jacke, dann die Engelsflügel.

Lehmann geht zu der Kindergruppe auf die rechte Seite. Er bildet mit den Kindern einen Halbkreis um Robertos Fernrohr, gegenüber der Kamera. Sie klatschen immer noch. Lehmann winkt gerührt ab: "Danke, danke!"

Die Kinder flüstern im Sprechchor: "Die Oase bleibt, die Oase bleibt!"

Lehmann winkt erneut ab, sorgt für Ruhe, auch er flüstert: "Die Oase bleibt" und holt sein Funkgerät aus der inneren Jackentasche.

"Hallo Chef, hier spricht der Schutzengel, tschuldigung Chef, der KoB Lehmann (unterstützt von den Kindern). Also Chef, den Friseursalon, den gibt's gar nicht, das ist alles nur Film Chef, das heißt, die Kinder, die gibt's wirklich und die Oase auch". Die Kinder, während er dies sagt im Sprechchor: "Die Oase bleibt, die Oase bleibt!"

Aus dem Funkgerät ertönt: "Was soll das heißen Lehmann?"

Aus dem Off hört man den farbigen Musiker aus dem Film *Das Rätsel der Farbe* sein Lied singen. Alle drehen sich nach ihm, in die linke Richtung hin, um.

58. Einstellung (07 sek.): Der farbige Musiker (Nah), mit weißer Nase, kommt aus einem Eingang umrankt mit grünen Pflanzen heraus. Er singt das Lied.

59. Einstellung (07 sek.): Lehmann (Halbnah, schräg aus der Untersicht) fällt vor Schreck das Funkgerät aus der Hand. Aminta steht neben ihm. Er flüstert zu ihr: "Gehört der auch zum Film?"

Sie antwortet: "Ja, er und noch viele mehr!"

60. Einstellung (08 sek.): Der farbige Musiker (Nah) sagt etwas in Lehmanns Richtung und geht dann rücklings wieder in den Bereich zurück, aus dem er gekommen war.

61. Einstellung (08 sek.): Lehmann (wie in der 59. Einstellung) geht nach links aus dem Bild in Richtung des Musikers. Aminta und die anderen Kinder folgen ihm. Die Kamera fährt etwas runter und beobachtet Oleg dabei, wie er Sand über das Funkgerät streut. Es quakt: "Lehmann hören Sie mich?"

Man hört im Hintergrund die Musik des farbigen Musikers.

62. Einstellung (06 sek.): Das Funkgerät (Nah) liegt halb im Sand vergraben und wird immer noch mehr zugeschaufelt. Ganz schwach ertönt aus ihm: "Was soll denn das? Lehmann!!" Die Stimme im Funkgerät fängt an zu husten.

10. Filmographie der *Karfunkel*-Filme in chronologischer Reihenfolge

Wie klaut man einen Elefanten

Buch: Omar Saavedra Santis

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1991 (Staffel 1, 2)

Der bewachte Aufpasser

Buch und Regie: Yasemin Akay

ZDF 1991 (Staffel 1, 2)

Der Vogel mit dem gebrochenen Flügel

Buch und Regie: Wanjiru Kinyajui

ZDF 1991 (Staffel 1, 2)

Öffnen Sie den Koffer, Herr Özyurt

Buch: Kemal Kurt

Regie: Thomas Draeger

ZDF 1991 (Staffel 1, 3)

Einmal Palermo-Berlin und zurück

Buch: Uwe Otto

Regie: Thomas Draeger

ZDF 1991 (Staffel 1, 2, 4)

Leilas Geheimnis

Buch: Rita Ziegler

Regie: Yasemin Akay

ZDF 1991 (Staffel 1, 3)

Virnas Flucht

Buch: Ester Andradi

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1991 (Staffel 1, 2)

Ich bin ein Kanake

Buch: Peter Bauhaus

Regie: Thomas Draeger

ZDF 1991 (Staffel 1, 2)

Tobis fremder Freund

Buch: Omar Saavedra Santis

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1991 (Staffel 1, 3)

Sindbad und der fliegende Teppich

Buch: Jusuf Naoum/ Nenad Djapic

Regie: Nenad Djapic

ZDF 1991 (Staffel 1, 2)

Der Baum der Wünsche

Buch und Regie: Yasemin Akay

ZDF 1991 (Staffel 1, 3)

Schalom und guten Tag, Tatjana

Buch und Regie: Ivana Svarcova

ZDF 1992 (Staffel 1, 4)

Zweimal Alexander

Buch: Uwe Otto

Regie: Thomas Draeger

ZDF 1991 (Staffel 2)

Clara hat zwei Länder

Buch und Regie: Wanjiru Kinyajui

ZDF 1992 (Staffel 2)

Heimliche Weihnacht

Buch: Kemal Kurt

Regie: Yasmin Akay

ZDF 1992 (Staffel 2)

Neujahrsfeuer

Buch und Regie: Nenad Djapic

ZDF 1992 (Staffel 2)

Mulo eine "Zigeunergeschichte"

Buch und Regie: Ivana Svarcova

ZDF 1992 (Staffel 2)

Isabellas neue Welt

Buch: Omar Saavedra Santis

Regie: Angi Welz-Rommel

ZDF 1992 (Staffel 2)

Der Chinese von Schöneberg

Buch: Kemal Kurt

Regie: Thomas Draeger

ZDF 1991 (Staffel 2)

Adriana und Ion

Buch: Rita Ziegler

Regie: Nicolas Wolcz

ZDF 1992 (Staffel 2)

Wut im Bauch

Buch und Regie: Yasemin Akay

ZDF 1992 (Staffel 2)

Mein Freund, der Wasserbüffel

Buch: Tien Hung Gurst

Regie: Dung Phan Anh

ZDF 1992 (Staffel 2, 3)

Der Ur-Ur-Urgroßvater

Buch und Regie: Nenad Djapic

ZDF 1993 (Staffel 3, 4)

Das Mädchen aus Tschernobyl

Buch und Regie: Hannelore Unterberg

ZDF 1993 (Staffel 3)

Das Rätsel der Farbe

Buch. Omar Saavedra Santis

Regie. Alejandro Quintana

ZDF 1993 (Staffel 3, 4)

Ein Haus mit Geheimnis

Buch: Peter Bauhaus

Regie: Thomas Draeger

ZDF 1993 (Staffel 3)

Auf den Spuren von Lakatosch

Buch: Kemal Kurt

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1993 (Staffel 3)

Can und Oleg

Buch: Kemal Kurt/ Yasemin Akay

Regie. Yasemin Akay

ZDF 1993 (Staffel 3, 4)

Der Auftrag

Buch. Omar Saavedra Santis

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1993 (Staffel 3)

Abschied von Alma Ata

Buch: Arend Agthe

Regie: Georg Nonnemacher/ Werner Kubny

ZDF 1994 (Staffel 3, 4)

Wenn der Zaunkönig singt

Buch: Karin Gündisch

Regie: Nicolas Wolcz

ZDF 1993 (Staffel 3)

Blick durchs Fenster

Buch und Regie: Ivana Svarcova

ZDF 1994 (Staffel 3)

Das Horn

Buch und Regie: Nenad Djapic

ZDF 1994 (Staffel 3)

Die letzten Indios von Deutschland

Buch: Omar Saavedra Santis

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1995 (Staffel 4)

Die neuen Turnschuhe

Buch: Marin und Tomialav Turina/ Hannelore Unterberg

Regie: Hannelore Unterberg

ZDF 1994 (Staffel 4)

Choda Hafes-Tschüß liebe Oma

Buch und Regie: Mansour und Ruth Maria Ghadarkah

ZDF 1994 (Staffel 4)

Die Flucht auf dem Fluß

Buch. Augusto Cabada

Regie: Aldo Salvini

ZDF 1995 (Staffel 4)

Die Waldgeister

Buch und Regie: Yasemin Akay

ZDF 1994 (Staffel 4)

Treffpunkt Oase

Buch: Rita Ziegler

Regie: Alejandro Quintana

ZDF 1994 (Staffel 4)

11. Literaturnachweise

Bierkandt, Rudolf, Der soziale Alltag von Kindern in Fernsehserien, München, 1978

Buddemeier, Heinz, Illusion und Manipulation, Stuttgart, 1987

Duden Fremdwörterbuch, Mannheim, 1992

Fernsehsendungen und ihre Formen, Hrsg. Kreuzer, Helmut/ Prümm, Karl Stuttgart, 1979

Fischer Weltalmanach 1994, Hrsg. Dr. von Baratta, Michael, Frankfurt, 1994

Fremde und andere in Deutschland, Hrsg. Müller, Siegfried/ Otto, Hans-Uwe/ Otto, Ulrich, Opladen, 1995

- Geschichte des Fernsehens in der BRD, Bd. 4, Hrsg. Erlinger, Hans Dieter/ Foltin, Hans Friedrich, München, 1994
- Geschichte des Kinderfernsehens, Hrsg. Erlinger, Hans Dieter/ Stötzel, Dirk Ulf, Berlin, 1991
- Getürkte Bilder, Hrsg. Karpf, Ernst/ Kiesel, Doron/ Visarius, Karsten, Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 12, Marburg, 1995
- Handbuch des Kinderfernsehens, Hrsg. Erlinger, Hans Dieter u.a., Konstanz, 1995
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, 1993
- Kinderfernsehen II, Hrsg. Hans Dieter Erlinger, Essen 1989
- Kinderfernsehen III, Hrsg. Hans Dieter Erlinger, Essen, 1993
- Kinderfernsehen-Fernsehkinder, Hrsg. Bausch, Hans, Mainz, 1991
- Märchen aus Tausendundeiner Nacht, Bd. IV, Hrsg. Littmann, Enno, Wiesbaden, 1953
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart, 1978
- Millionenspiele-Fernsehbetrieb in Deutschland, Hrsg. van Alst, Theo, München, 1972
- Monaco, James: Film verstehen, Hamburg, 1980
- Mundzeck, Heike: Kinder lernen fernsehen, Hamburg, 1973
- Nothnagel, Detlev: Der Fremde im Mythos, Frankfurt, 1989
- Ohle, Karl-Heinz: Das Ich und das Andere, Stuttgart, 1978
- Schmidbauer, Michael: Die Geschichte des Kinderfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, München, 1987
- Theunert, Helga/ Pescher, Renate/ Best, Petra/ Schorb, Bernd: Zwischen Vergnügen und Angst - Fernsehen im Alltag von Kindern, Berlin, 1992
- Was heißt denn hier fremd?, Hrsg. Winkler, Beate, München, 1994
- Wir gucken besser fern als ihr!, Hrsg. Theunert, Helga/ Lenssen, Margrit/ Schorb, Bernd, München, 1995

11.1. Zeitungen und Zeitschriften

Bildung und Erziehung 7-12, Köln, 1983

Deutsche Jugend 26/1978, Hamburg, 1978

Die Zeit Nr. 39, Hamburg, 18. Sept. 1992

Eselsohr 2/94, Frankfurt, 1 994

Evangelischer Filmbeobachter 30/31, München, 1969

Fernseh-Informationen, 29 Jahrg., München, 1978

Fernsehen und Bildung 3/1979, München, 1979

Funkkorrespondenz 22/1987, Köln, 1987

Kinder-Jugendfilmkorrespondenz Nr. 5, 1/81, München, 1981

Kinder-Jugendfilmkorrespondenz Nr.56, 4/93, München, 1993

Kinder-Jugendfilmkorrespondenz Nr. 59, 3/94, München, 1994

Kinder-Jugendfilmkorrespondenz Nr. 61, 1/95, München, 1995

Kinder-Jugendfilmkorrespondenz Nr. 67, 3/96, München, 1996

Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz Nr. 72, 4`/97, München, 1997

Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz Nr. 73, 1/98, München, 1998

Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz Nr.74, 2/98, München, 1998

Media perspektiven 1/95, München, 1995

medien praktisch 4/92, Frankfurt, 1992

medien praktisch 3/93, Frankfurt, 1993

medien praktisch 4/93, Frankfurt, 1993

medien praktisch 1/94, Frankfurt, 1994

medium 1/1991, Frankfurt, 1991

merz 38 Jahrg., 1/94, München, 1994

merz 39. Jahrg., 1/95, München, 1995

merz 41. Jahrg., 3/97, München, 1997

merz 41. Jahrg., 4/97, München, 1997

merz 41. Jahrg., 6/97, München, 1997

taz, 25.4.1994, Berlin, 1994

taz Sonderheft, Nr. 2, Berlin, Juni 1992

Televizion 1/1988, München, 1988

Televizion 4/1991/1, München, 1991

ZDF Jahrbuch 1983, Mainz, 1984

ZDF Monatsjournal Feb.'94, Nr. 2, Mainz, 1994

ZDF Presse Special *Karfunkel* November 1992, Mainz, 1992

Zoom, Nr. 8, Zürich, August 1994

<http://www.uni.marburg.de/dir/MATERIAL/DOKUS/STATIST/CHROWIE.HTLM>

weitere Literatur:

Baacke Dieter/ Lenssen, Margrit/ Röllecke, Renate: Von Mäusen und Monstern, Bielefeld, 1997

Basic, Natasa/ Schell, Fred/ Schorb, Bernd/ Graf, Gerhard: Kinder sehen fern, München 1997

Kinder an die Fernbedienung, Hrsg. Gottberg, Joachim von/ Mikos, Lothar/ Wiedemann, Dieter, Berlin, 1997

Paus-Haase, Ingrid: Heldenbilder im Fernsehen, Opladen, 1998

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.