

## **Komplizen und Pässeure.**

### **Über die Affinität des Dokumentarfilms zu den Gepflogenheiten seiner Vermittlung**

*„The truth is, that only in fiction Andrea disappeared into the sunset;*

*The truth is, that only in fiction I have died for my ideas;*

*Only in fiction have the women become stronger than men;*

*Only in fiction were german weapons not used against the Kurdish population;*

*Not even in fiction are the heroes innocent;*

*And only in fiction does the good ultimately prevail“ (aus: Hito Steyerl „November“)*

#### **Only in fiction**

Zunächst zwei Referenzen, die nicht zusammengehören: (I) Hito Steyerls filmischer Essay „November“, der dokumentarisch die Wechselbeziehungen zwischen territorialer Machtpolitik und individuellem Widerstand untersucht. Das Dechiffrieren von politischen Posen und Ikonen komponiert Steyerl zu einer komplexen filmischen Bildanalyse darüber, wie heterogen dokumentarische und fiktionale Diskurse mit der Wirklichkeit interagieren und wie komplex die Ebenen der filmischen, dokumentarischen und politischen Projektionen miteinander verwoben sind. Ein perfektes Lehrstück über die verschachtelten Konstruktionen von Realität und Fiktion - vorausgesetzt, der Film findet den Weg zu einem jungen oder lehrendem Publikum. Dies ist wahrscheinlich nicht der Fall.

(II) Der aktuelle Spot zur Serie „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“, der mit weniger Raffinesse als Steyerl, aber auf einer ähnlichen Klaviatur des authentisch inszenierten Medialen spielt, kommt für junge Menschen schon eher in Frage. „Wenn Fanräume wahr werden...“ (Spot unter: <http://gzszt.rtl.de/cms/html/de/pub/backstage/making-of-spotdreh.phtml>) begleitet eine vermeintliche GZSZ-Zuschauerin bei einem geträumten, aber doch realen Besuch im GZSZ-Setting, um zwei Schauspieler zu treffen, die nicht ihre Rolle verkörpern, sondern sich als „Privatperson“ darstellen. Die beiden Schauspieler bereiten die junge GZSZ-Besucherin auf ein kommendes Date vor, tun also das, was sie auch in der Serie tagtäglich können: Flirten, Lieben, Leiden.

Was Steyerls Film „November“ und den Spot einer deutschen Teenie-Serie ökonomisch, politisch, öffentlich, ästhetisch und performativ unterscheidet, liegt auf der Hand.

Bemerkenswert ist nicht so sehr die Differenz, als ein Gemeinsames: die Schnittstelle, an der beide die Komplexität jener dokumentarischer Strategien verhandeln, die auch in Mainstream-Medien kontinuierlich zum Einsatz kommen. Beide demonstrieren die

Komplexität der medialen Realitätsgrade und damit die Notwendigkeit, diesen Strategien mit einer gezielten Bildungs- und Bilderarbeit zu begegnen.

*„Vom Kino in Bildungseinrichtungen und von einer Film-Bildung lässt sich ohne weiteres sprechen. Nicht so leicht zu fassen ist, wie das Kino bildet“ (Schlüpmann 2010, 11)*

Auch wenn sich der Dokumentarfilm historisch einen intelligenten Ruf in Bildungsfragen erarbeitet hat, spricht fürs erste nichts dafür, das dokumentarische Arbeiten als besonders vermittlungswert zu protegieren; Grundsätzlich darf (wie in der Vermittlung aller künstlerischen Ausdrucksformen) gelten, dass Film und Kino, historisch wie formal in der künstlerischen Vielfalt zu schätzen und zu tradieren sind. Und doch bringt das dokumentarische Arbeiten besondere Vorzüge und Qualitäten in die Filmbildung ein: „Der Dokumentarfilm zeichnet sich durch seine Nähe zur Realität aus“ (Webersinke 2009, 247); da aber auch diese Nähe und dokumentarische Wirklichkeit als „inszenierte“ begriffen werden muss, ermöglicht er unmittelbar die Reflexion von medialen Bildern in Bezug auf ihre Referenz. Dokumentarische Arbeiten eröffnen, dem experimentellen und „filmvermittelnden“ Genre (vgl. Zahn 2009) verwandt, durch eine genuin filmische Qualität ein medienpädagogisches Feld. Die Auseinandersetzung mit Realitätskonstruktionen und „Dokumentarismen“ kann hier unmittelbar mit einer „Schule des Sehens“ anschließen, die die unzähligen Spielarten realistischen Inszenierens und dokumentarischer Fiktion im Kino, Fernsehen oder Internet problematisiert. Derart ermöglicht der Dokumentarfilm eine Debatte über Bilderstrategien anhand von Bildern und damit eine künstlerische Bildung, die Kompetenzen umfasst, aber nicht dabei stehen bleibt.

*„Film education and awareness-raising activities are of paramount importance to create and develop a taste and a thirst for European films; to promote also European values and heritage; to increase knowledge of Europe’s history; to encourage artistic education and cultural exchanges; and to step up intercultural dialogue. In short: to project a self-image of Europe“ (EFA/Barroso 2009, 59)*

### **Du sollst Dir ein Bild machen (I)**

Die zeitgenössischen Ansprüche an Filmbildung und die Hoffnungen, die sich darin spiegeln, sind groß. Das ist insofern problematisch, als die Diversivität und Heterogenität, die eine seriöse Vermittlung von Film auszeichnen, zugunsten von „Rezepten“ in den Hintergrund

treten. Beliebt ist in diesem Zusammenhang die Reduktion von Filmbildung auf die Kompetenzen technischer Handhabung und ein „learning by doing“. Der pädagogische Wert aktiver und partizipatorischer Filmarbeit ist unbestritten; aber das Basteln und Schneiden deckt nur einen Bruchteil dessen ab, was Filmbildung (oder Medienbildung) für Kinder und Jugendliche leisten kann und leisten will. Sebastian Schädler, der die „Echtbild-Pädagogik“ (Schädler 2009, 78) in Hinblick auf Geschlechterdarstellungen untersucht hat, beurteilt über den zweifellos handwerklichen Lernerfolg hinaus vor allem das Selbstverständnis dieser Projekte kritisch. Werden Jugendliche selbst aufgerufen, ihr „eigenes“ Bild den „manipulierenden und verfälschenden Massenmedien“ entgegenzusetzen, beruhe dies auf einer Annahme des „Authentischen“, so Schädler, die sich weder empirisch noch theoretisch einlösen lässt. Ein ambivalentes Bilderverständnis, eine Begegnung mit Filmen, die über den medialen Alltag hinaus eine differenzierte Geschmacksbildung erlauben, ist allein über den Lernprozess aktiver Filmarbeit nicht zu erreichen.

Das kontinuierliche Sehen und Reflektieren von Bildern muss stärker in den Fokus von Filmbildung aller Altersstufen und Schultypen rücken. Technisch haben sich die Möglichkeiten dafür, nicht nur für das (medienpädagogische) Produzieren von Film, deutlich vereinfacht. Auch im Präsentieren und Vermitteln von Film öffnen digitale Medien neue Wege. Der Einsatz von DVDs, das Angebot an multimedialen Begleitmaterialien und die Möglichkeit, Filmausschnitte fragmentarisch und wiederholt zu bearbeiten, stellen gute Voraussetzungen für eine intensive Auseinandersetzung mit Film dar (vgl.: Bergala 2010). Wie gut und auch wie seriös die Angebote auf dem reichhaltigen Markt an pädagogischen Materialien zu bewerten sind, divergiert von Fall zu Fall. Es darf nachdenklich stimmen, dass die aufwendigsten und teuersten Materialien von Seiten großer Verleiher aufgelegt werden, die auch in der Film-Bildung einen Werbemarkt vermuten. Produktionen mit keinem oder wenig Budget für Vermittlungs- und Schulmaterialien haben schlechte Karten, in Bildungskontexten wahr- und angenommen zu werden; selbst dann, wenn ihre Filme ästhetisch oder inhaltlich für Unterrichtszwecke besser oder vielseitiger geeignet wären.

### **Wo, wenn nicht hier**

Die Frage, wie Film vermittelt wird, impliziert die Frage, wo dies passiert. In Zeiten ökonomischer und ideeller Selbstfindungsprozesse aller nicht-multiplexen Kinos ist dieses Thema besonders heikel. „Der Ort des Films auf der documenta 12 ist das Kino“ ließ der Leiter des Wiener Filmmuseums und documenta-Kurator Alexander Horwath erst gar keine

Fragen aufkommen. Begreift man das Kino nicht nur als einen Ort des Filmabspiels, sondern als Raum für einen öffentlichen Diskurs, einer Kulturtechnik aber auch einer Filmtechnik, die eine besondere Konzentration und Wahrnehmung von Film ermöglicht, leuchtet Horwaths Diktum sofort ein. Das Kino kann eine lebendige Cinéphilie in die Vermittlung von Film einbringen und als auratisches Kompetenzzentrum glänzen, nicht nur in filmbildnerischer Perspektive. In der alltäglichen Kinokultur und auch in Festivalkontexten gelingt eine praxisnahe Anbindung von Vermittlung an Filmkultur und Filmwirtschaft - was ein wesentlicher Teil in der Filmbildung sein kann und noch stärker werden könnte.

Zahlreiche Aktivitäten der Filmvermittlung finden gegenwärtig außerhalb des Kinos, in Schulen oder außerschulischen Institutionen statt. Vor allem schulische Kontexte sind, Ausnahmen bestätigen die Regel, von Rahmenbedingungen geprägt, die sich an Erfordernissen des Curriculums oder definierten Lernzielen messen lassen müssen. Nicht zufällig eröffnen Henzler und Pauleit das Buch „Filme sehen. Kino verstehen.“ mit einer Standortbestimmung: „Filmvermittlung meint nicht die Vermittlung von Inhalten durch Filme, sondern vielmehr die Vermittlung des Films als eigenständige und kulturelle Ausdrucksform“ (Henzler/Pauleit 2009,7). Stabil dominiert in Deutschland das Verfilmen von Literatur das Kino für Kinder. Auch pädagogische Interessen lassen sich am einfachsten durch literarisch inspirierte Filmangebote verführen. Die Frage, wie Film „eigenständig“ vermittelt werden soll - wie das Kino bildet - wird entsprechend unterschiedlich beantwortet. Mit Blick auf die Praxis gegenwärtiger Filmvermittlung sind diverse Konzepte zu unterscheiden: Neben aktiver und rezeptiver Filmarbeit wären vor allem „themenorientierte“ Modelle, die sich an der Literaturdidaktik orientieren, zu nennen; oder - wie insbesondere im englischsprachigen Raum protegiert – Ansätze, die media „literacy“ als basale „Lesekompetenz“ in Hinblick auf Medien in den Fokus stellen; seit kurzem werden in Deutschland verstärkt „künstlerische Vermittlungskonzepte“ aufgegriffen, die möglichst nah am „Film“, an seinem „Schaffensprozess“ und nicht zuletzt am Bild entlang argumentieren. Prominenter Vorreiter hierfür ist der französische Filmkritiker und Filmvermittler Alain Bergala, der in Frankreich zahlreiche Modelle entwickelt und praktisch angestoßen hat, um anspruchsvolle Filme nicht weniger anspruchsvoll Schülern näher zubringen.

## **Du sollst Dir ein Bild machen (II)**

Mit Alain Bergala's Ansatz der Filmvermittlung schließt sich der behauptete Kreis von Filmbildung und Dokumentarfilm. Beide teilen ein künstlerisches Dilemma: Sie müssen „sich

vermitteln“ ohne den Autoren-Standpunkt aus den Augen zu verlieren; beide sprechen mit Stimme oder Schrift, die sich zu Bildern verhalten; und beide haben ihren Standpunkt in Kategorien des Objektiven und Subjektiven zu vermessen und kenntlich zu machen. In der künstlerischen Perspektivität der Bilder und der cinéphilen Verführung besticht der Dokumentarfilm geradezu als Vorzeigelehrer und ‚Passeur‘ im Geiste Bergalas. Dessen Originalität, wie Bettina Henzler beschreibt, sich dadurch auszeichnet, in der subjektiven Begegnung mit Film direkt am Material und Schaffensprozess anzusetzen: „Zwar werden – wie in jeder wissenschaftlichen Arbeit - Begriffe gesetzt, aber diese Begriffe konkretisieren sich erst in der Verknüpfung und der individuellen Anschauung des Materials. Sie wird nicht primär durch Sprache und Texte definiert, sondern durch das Medium des Films selbst“ (Henzler 2009, 31). Ohne Kommentar sprechen die Bilder für sich, niemand hat zu erklären, was wir sehen: „Sprechende Bilder wären mir lieber als eine bildhafte Sprache.“(Godard 1981, 24). Alain Bergalas Ansatz der Vermittlung will die Materialität des Films ernst nehmen. Dies impliziert, das Primat der Schrift und Sprache für die Wahrnehmung ebenso wie für das Verstehen und Lernen in die Schranken zu weisen: „Das Zeigen des Films, die ästhetische Präsenz seiner Bildlichkeit entzieht sich einer vollständigen Sagbarkeit und subvertiert das Paradigma der Sprachlichkeit bzw. Textualität des Films, demzufolge er sich ‚lesen‘, interpretieren und letztlich verstehen lasse“ (Zahn 2009, 2), fasst Manuel Zahn diese Hürde der Übersetzung zusammen. Verstehen, zumindest das wusste Rancière „unwissender Lehrmeister“ Jacotot, „ist immer nur übersetzen, d.h. ein Äquivalent eines Textes geben, nicht seinen Grund“ (Rancière 2007, 20).

Ungeachtet der Differenz zwischen den jeweiligen Ansätzen Film zu vermitteln, gibt es ein gemeinsames Ziel: Film „zu vermitteln“. Dabei präsentiert sich das pädagogische Feld genauso vielfältig und heterogen wie es filmwissenschaftliche Versuche gibt, das Kino in der Theorie zu fassen. Diese Vielfalt ist bemerkenswert und bestenfalls produktiv. In letzter Konsequenz stehen sich aber Logiken und Praxen gegenüber, die sich über den Weg laufen (vgl. Schlüpmann 2010), aber sich selten wirklich begegnen. Die künstlerische Vermittlung von Film entspringt einer anderen Perspektive als die Spielregeln und Rahmenbedingungen medienpädagogischer Filmerfahrungen in der Schule. Zweitere will und muss messbar bilden, und letztendlich abprüfbare Erkenntnisse produzieren. „Kunst“ hingegen, wie der Dokumentarfilmer Hartmut Bitomsky so treffend formuliert, „ist dazu da, Erkenntnisse zu erschweren“ (Esser/Eue 2007,8.). Ob und wie sich eine erschwerte Erkenntnis mit Ansprüchen immer schneller zu lernen, zu wissen und zu können, verbinden lässt, ist eine

Frage, die eine Debatte verdient hat. Wenn dem Film, und speziell dem dokumentarischen Kino, in der Filmbildung angemessen Raum zukommen soll, muss dieser über das „Retten von Jugendlichen“ und das Ausbilden diverser „Kompetenzen“ hinausgehen. Es muss stattdessen ein differenziertes Verständnis darüber geben, welche Vermittlung was leisten kann, welche Filme und Medien dabei zum Einsatz kommen, wer vermittelt, mit welchem „Recht“ und welchen „Rechten“ Film sowie mediale Angebote insgesamt in der Schule zum Einsatz kommen (sollen) - oder auch nicht, denn „only in fiction does the good ultimately prevail“.

Gudrun Sommer

*Kuratorin im Bereich Dokumentarfilm, Projektleiterin von doxs! /dokyou, zur Zeit tätig für das RuhrForum Filmbildung (RUHR.2010)*

---

Weitere Informationen zu Filmbildung

**RuhrForum Filmbildung**  
**RUHR.2010 - Kulturhauptstadt Europas**

Das RuhrForum Filmbildung ist eine gemeinsame Initiative der Filmfestivals im Ruhrgebiet: blicke. filmfestival des ruhrgebiets (Bochum), Duisburger Filmwoche/doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Internationales Frauenfilmfestival Dortmund|Köln, Kinofest Lünen

Als zeitgenössische „Schulen des Sehens“ präsentieren die fünf Ruhrgebiets-Filmfestivals alljährlich unterschiedliche Genres, Ästhetiken und Produktionszusammenhänge und offerieren vielfältige Aspekte der künstlerischen Filmvermittlung für SchülerInnen und LehrerInnen. Das Projekt RuhrForum Filmbildung will ausgehend von dieser Festivalpraxis die Diskussion um das Wissen über Film und seine Vermittlung an den Schulen mit akademischen und pädagogischen Partnern weiterdenken und mit nachhaltigen Visionen für die Region konkretisieren.

[www.ruhr2010.de/ruhrforum](http://www.ruhr2010.de/ruhrforum)

filmbildung\_ruhr@gmx.de

**dokyou- Wettbewerb für Kinderdokumentarfilm**

dokyou ist ein Wettbewerb zu gezielter Förderung der dokumentarischen Filmkultur für Kinder. Das Konzept verbindet medienpädagogische Fragestellungen mit der Produktion und Rezeption von Dokumentarfilmen für Kinder. Bisher wurden vier Kinderdokumentarfilme realisiert, zwei weitere sind in Produktion. Bis zum Herbst 2010 erarbeitet die WDR

Redaktion „Planet Schule“ gemeinsam mit doxs! ein umfangreiches medienpädagogisches Internet-Portal und Vermittlungsmaterial für den Einsatz der Filme in Schulen. Veranstalter des Projekts dokyou sind doxs!, die Kinder- und Jugendsektion der Duisburger Filmwoche, und die dfi-dokumentarfilminitiative im Filmbuero NW. Nähere Informationen: [www.doxs.de](http://www.doxs.de), [www.dokyou.de](http://www.dokyou.de)

## Literatur

Alain Bergala: Die DVD als Instrument einer aktiven Pädagogik und Bildforschung, in Henzler/Pauleit et al. 2010

EFA Think Tank: The image of Europe, under the patronage of José Manuel Barroso, Tagungsbericht 2009

Michael Esser und Ralph Eue: „Kunst ist dazu da, Erkenntnisse zu erschweren“, Gespräch mit Hartmut Bitomsky, in: Recherche Film und Fernsehen. Medien: Kompetenz-Konsum-Vermittlung, 2007/2

Jean-Luc Godard: Brief Nr. 1 an die Mitglieder des Projektförderungsausschusses. Vorläufige Bemerkung zur Produktion und Realisierung des Films: Rette sich wer kann (Das Leben), in: Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben), Berlin 1981

Gute Zeiten, Schlechte Zeiten: <http://gzszt.rtl.de/cms/html/de/pub/backstage/making-of-spotdreh.phtml>

Bettina Henzler: Von der Pädagogik audiovisueller Medien zur Vermittlung des Kinos als Kunstform, in Henzler/Pauleit 2009

Henzler/Pauleit: Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung, Marburg 2009

Henzler, Pauleit et al: Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung, Berlin 2010

Jaques Rancière: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, Wien 2007

Sebastian Schädler: Mit Schneewittchen lernen, dass Geschlechterrollen veränderbar sind. Zum Potential des ‚pädagogisch wertlosen‘ Films, in: Henzler/Pauleit 2009

Heide Schlüpmann: Dritter Bildungsweg: Ausgang Kino, in: Henzler/Pauleit et al. 2010

Hito Steyerl: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien 2008

Hito Steyerl, November, A/D 2004, DVD 25Min., im Auftrag der manifesta 5

Katharina Webersinke: Dokumentarfilmkino für Kinder, in: Schäfer/Wegener: Kindheit und Film, Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland, Konstanz 2009

Manuel Zahn: Filmvermittlung ist? 2009, Gastbeitrag auf: [://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmpaedagogik/manuel-zahn-filmvermittlung-ist/](http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmpaedagogik/manuel-zahn-filmvermittlung-ist/)