

Der Dokumentarfilm für junges Publikum wird gern in den Dienst der Erziehung gestellt. Dass Kino Kunst ist, hat sich weder in Schulen noch in den Rundfunkanstalten herumgesprochen, wo man wahlweise an „Medienkompetenzerwerb“ oder am Spektakel interessiert ist. **Gudrun Sommer** analysiert die mediale Disziplinierung – und plädiert für einen künstlerischen Kinderdokumentarfilm, der sich auf die neugierigen Zuschauer als Virtuosen der Wahrnehmung verlässt.



Volko Kamensky: „Divina Obsesión“ 1999, (Filmstill)

Andere Welten

Das Verhältnis des dokumentarischen Films zur Virtuosität wurde im deutschsprachigen Raum 2004 neu vermessen. Mit dem Dokumentarfilm „Rhythm Is It“ führten die Filmemacher Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch erfolgreich vor, wie der dokumentarische Blick sozialen Voyeurismus überwindet, indem er als Katalysator betreuten Rettens prekärer Biografien fungiert. „Rhythm Is It“ begleitet ein Tanzprojekt, das unter Anleitung des Choreografen und Tanzpädagogen Royston Maldoom Kinder aus 25 Nationen auf eine Aufführung des Balletts „Le sacre du Printemps“ mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle vorbereitet. Die mediale und gesellschaftliche Breitenwirkung dieses Versuchs über Erziehung und Kunst hält an bis heute. Mit der zunehmenden Aufmerksamkeit für die rapide zu verdummen scheinende Jugend, allen voran die immer bedrohlicher und gewalttätiger erscheinenden HONKS (Hauptschüler ohne nennenswerte Kenntnisse), bleibt die von „Rhythm Is It“ geschürte Sehnsucht des Rettens lebendig und wird im deutschen Fernsehen alltäglich zelebriert. Dort stellt sich die aktuelle Situation folgendermaßen dar: „Teenager außer Kontrolle“ (RTL), „Das Erziehungscamp – Jugendliche kurz vor Knast“ (RTL II), „Endlich frei! – Raus aus dem Drogensumpf“ (RTL II). Selbst die positive Leitfigur Lena, Abiturientin und Gewinnerin des Eurovision Song Contest 2010, ist Vorzeigabsolventin eines Fernseh-Castings. Eingebettet in diese mediale Gesellschaft des Spektakels nehmen Kinder und Jugendliche das Leben zunehmend als soziale Performance wahr, als Aufführung, Selbstdarstellung und Leistungsbeweis. Umso dringlicher ist der künstlerische Dokumentarfilm dazu aufgerufen, sich gegenüber dieser Bandbreite an medialer

Disziplinierung zu positionieren: die Spielregeln und Konventionen des Spektakels von Bild und Wirklichkeit neu zu verhandeln, zu unterlaufen, zu übertreffen. Und dabei den dokumentarischen Blick nicht nur zu richten, sondern zu schärfen: für die sozialen und politischen Kontexte eines Zeitgeistes, der Virtuosität als gelungene Resozialisierung der Jugend inszeniert. Eine Antwort auf die Frage, was unter „Kinderdokumentarfilm“ zu verstehen sei, ruft nicht nur Debatten der Filmtheorie auf den Plan, sondern rührt auch an Fragen der Pädagogik, beispielsweise der, wann ein dokumentarischer Film für Kinder geeignet ist. Kriterien der Kunst und der Vermittlung vermischen sich in der Produktion und Rezeption von Kinderfilm auf eine Weise, die dem virtuellen Geniebegriff, der nur sich selbst im Blick hat, grundsätzlich zuwiderläuft. Das Kinderfernsehen, bis heute der Hauptlieferant des medialen Angebots für Drei- bis Elfjährige, bleibt der Logik der „Zuschauerabholung“ treu und unternimmt wenige Versuche, seine Zielgruppe zu überraschen oder künstlerisch zu fordern. Auch die Kinderfilmproduktion für das Kino ist dadurch geprägt, dass bewährte Literaturvorlagen verfilmt werden, originäre Stoffe hingegen kaum eine Chance haben. Dokumentarische Angebote, die für Jüngere von jungen Lebenswelten erzählen, sind dabei im deutschsprachigen Raum rar. So ist ein Dokumentarfilm mit Kindern in seltenen Fällen ein Dokumentarfilm für Kinder. Manchmal mögen die Filme durchaus auch für Kinder geeignet sein – doch das tatsächliche Fernsehverhalten von Kindern führt die Diskussion um die pädagogische „Eignung“ von Dokumentarproduktionen ad absurdum und

verweist vielmehr auf einen konkreten Mangel an Angeboten. Die Unterschiede eines „Kinos für Erwachsene“ und eines „Kinos für Kinder“ werden in der gegenwärtigen Ordnung am Offensichtlichen festgemacht: Kinder haben weniger Lebenserfahrung, andere Sehgewohnheiten und sie können auf weniger kognitives und emotionales Vorwissen zurückgreifen, wenn es darum geht, Bilder und Dramaturgien einzuordnen. Doch unterschätzt man die Klientel, wenn das Produzieren für Kinder auf dieses „Weniger“ an Reflexionsvermögen reduziert wird. Die Medienpädagogin Stefanie Schlüter formuliert es anschaulich: „Kinder lieben es, die Welt von ungewöhnlichen oder zumindest verschiedenen Perspektiven aus zu betrachten, da sie noch gar kein festes Weltbild besitzen.“ Für Künstler bleibt also ein gewaltiges Potenzial an Neugier auf Unbekanntes zu entdecken. Die ostdeutsche DEFA richtete schon 1975 eine Produktionsabteilung speziell für dokumentarischen Kinder- und Jugendfilm ein. Der DEFA-Dokumentarfilmer und Pionier des dokumentarischen Arbeitens für Kinder, Konrad Weiß, bringt seinen Anspruch folgendermaßen auf den Punkt: „Ein guter Kinderdokumentarfilm muss poetisch, vergnüglich sein, er muss faszinieren.“ „Kindgerecht“ bedeute nicht „kindisch“, und die Perspektive von Kindern sei nicht die von Erwachsenen – was dem erwachsenen Kameramann einigiges abverlangt: Er „muss so in Kindergesichtern schauen können, dass nicht die Erwachsenen ihren Spaß haben, sondern dass Kinder mit anderen miterleben, mitempfinden, mitdenken können. Und das hat wenig mit der Attraktivität der Zahnlücken zu tun, mit der man vielleicht Filme über Kinder, nicht aber für sie gestalten kann.“ Während Deutschland durch eine pädagogisch orientierte Kinderfilmtradition geprägt ist, glänzt Frankreich mit einem cinephilen Verständnis von Filmkultur für Kinder. Alain Bergala, ehemaliger Chefredakteur der „Cahiers du cinéma“, hat dafür das entsprechende Vermittlungskonzept geliefert. Sein Ansatz protegirt ein Verständnis von „Kino als Kunst“, will also das Primat der Sprache für die Wahrnehmung ebenso wie für das Verstehen und Lernen in die Schranken weisen. Im deutschsprachigen Raum wird Bergala zwar zunehmend diskutiert, doch die meisten Diskussionen um

den kulturellen Stellenwert von Film sind weiterhin von einer Medienphobie durchdrungen, die das Verständnis der bewegten Bilder von Adorno bis heute prägt. Dies zeigt sich in der Degradierung von Populärkultur und Boulevardmedien, aber auch in den Kanonisierungsstrategien der Filmbildung, die eine Geschmacksbildung beim jungen Publikum garantieren soll. Das dokumentarische Arbeiten wird dabei ganz im Sinne Kants als Beitrag zur Befreiung aus der medialen Unmündigkeit begriffen und der Dokumentarfilm erzieherisch in den Dienst genommen: als Retter der Kinder und Lehrmeister der Jugend. Bildungsmythen vermischen sich dabei mit Parolen des „Persönlichkeitsmanagements“ und „Kompetenzerwerbs“. Das Kino und die Filmbildung haben immer weniger mit filmischen Bildern, immer mehr jedoch mit Bildern von Leistungsfähigkeit zu tun. Bilder werden nicht in Bezug auf ihre künstlerische Virtuosität, sondern hinsichtlich ihrer ökonomischen Perspektiven hin befragt – es geht um den Erwerb von Medienkompetenz. Der Medienwissenschaftler Winfried Pauleit hält dem entgegen, dass Film nicht als Sprache begriffen werden könne, deren Erwerb per se einen Kompetenzgewinn darstellt. Die Stärke des Films ist seine Kunst, die Kinder und Jugendlichen eine radikale Differenzenerfahrung ermöglicht. Für den Dokumentarfilm wird so der Zuschauer als Virtuose der Wahrnehmung in Anspruch genommen.

Mit dem künstlerischen Dokumentarfilm sind dem allgegenwärtigen medialen Lärm um das vermeintliche Jugendprekariat Perspektiven gegenüberzustellen, die eine komplexe Sicht auf die Bedingungen und sozialen Verhältnisse von jungen Menschen erlauben. Dies in Bildern zu erzählen, die der Virtuosität des Alltags gerecht werden, ist eine künstlerische Herausforderung, der mit unterschiedlichen ästhetischen Haltungen und Handschriften begegnet werden kann. Dokumentarisches „Sichtbarmachen“ stellt jedoch nicht nur künstlerische, sondern auch Fragen nach politischen Konstellationen, danach, wer wie dokumentarische Sichtbarkeit für sich beanspruchen kann. Wobei, wie die Filmemacherin Hito Steyerl anmerkt, kulturelle Repräsentation – also auch die Integration des Ausgeschlossenen in die soziale Sichtbarkeit – nicht mehr automatisch mit politischer Repräsentation verbunden ist. „Kulturelle oder ästhetische Repräsentation bedeutet lediglich, in eine Ökonomie der Differenz oder ins Spektakel als solches integriert zu werden.“ Ungeachtet aller zirkulierenden Sehnsüchte wird Casting-Star Lena Deutschland nicht retten können. Auch dem Dokumentarfilm für Kinder wird das nicht gelingen. Aber er kann jenseits von Instrumentalisierung und Spektakel Wirklichkeiten junger Menschen zur Diskussion stellen und gesellschaftliche wie filmische Virtuositäten sichtbar machen. Dann nämlich gibt es auch für Kinder und Jugendliche etwas zu sehen.

Gudrun Sommer lebt als Kuratorin und Filmvermittlerin im Bereich Dokumentarfilm in Bochum. Sie ist Kommissionsmitglied der Duisburger Filmwoche, Programmberaterin der österreichischen Diagonale und Projektleiterin von „doxs! Dokumentarfilme für Kinder und Jugendliche“, dem einzigen deutschen Festival für Kinderdokumentarfilm. Für den steirischen Herbst kuratiert Gudrun Sommer seit vier Jahren ein Filmprogramm für Kinder und Jugendliche, 2010 unter dem Titel „Touché! Die Kunst der dokumentarischen Berührung“.