

Hans J. Wulff

Welterfahrung im Kino: Neues über Kinderfilm

Nachdem über viele Jahre hin der Kinderfilm im Kino zwar zahlreiche Erfolge feierte und es zudem unstrittig war, dass er eine der wichtigsten Nischen des Kinoangebots (seit den 80er Jahren zusätzlich auf den Nutzungsformen von Fernsehen, Video und DVD aufruhend) bleiben würde, sind in den letzten Jahren gleich mehrere Bände zum Kinderfilm erschienen, die auch wissenschaftliches Interesse verdienen. Das ist sicherlich ein Verdienst des UVK-Verlages in Konstanz sowie des Kinder- und Jugendfilmzentrums in Remscheid. Horst Schäfer, der gleich an zwei der hier anzuzeigenden Bände beteiligt ist, war sein langjähriger Leiter und hatte in seinem Auftrag das verdienstvolle Loseblatt-Projekt *Lexikon des Kinder- und Jugendfilms* (Meitingen: Corian-Verlag 1998ff) auf den Weg gebracht (das leider immer noch nicht als Online-Dienst zugänglich ist). Weniges ist daneben zu vermelden, es sind Spezialuntersuchungen über den Kinderfilm in China oder die Rolle des Cross-Dressing im Kinderfilm.¹ Die Erfolge gerade der deutschen Kinofilmproduktion, von den *Wilden Kerlen* über den *Räuber Hotzenplotz* bis zu erfolgreichen Verfilmungen ebenso erfolgreicher Kinderliteratur wie Cornelia Funkes *Tintenherz*² (vgl. S.157ff), die auch im Vergleich mit neueren Zeichentrick-Produktionen oder den Adaptationen der Harry-Potter-Romane sowohl im Umsatz wie auch in der Qualität höchst zufriedenstellend gewesen sind, legen eine Neubesinnung auf die so lange vernachlässigte Gattung nahe.

Schreiben über den Kinderfilm fällt ausgesprochen schwer, weil oft nicht im Vorfeld festgeschrieben werden kann, welche Stoffe sich als Kinderfilme tatsächlich durchsetzen. Sicherlich gibt es ein eigenes Marktsegment für Kindermedien; von den Kinderbüchern war schon die Rede, und man müsste heute Kinderkassetten und -CDs, Computerspiele und ähnliches an gleicher Stelle nennen. Aber dass Filme wie die drei Teile der *Sissy-* und der *Immenhof-*Reihe sich zu Longsellern des Kinderfilms entwickeln würden, lässt sich nicht allein mit der Jugendlichkeit der Protagonisten begründen. Ähnlich problematisch erwiesen sich auch immer wieder pädagogische Rahmenvorstellungen, weil sich in der Praxis der Kinderkinoarbeit Filme wie Spielbergs *ET* (1982) als erfolgreicher und oft auch pädagogisch anregender erwiesen als Filme, die sich in eine filmdidaktische oder -pädagogische Programmatik einzuschmiegen suchten. Schließlich sind einige Filme vor allem neuerer Provenienz wie der irakische Nachkriegsfilm *Turtles Can Fly* (2004), den Schäfer³ gar nicht erst in die Liste mit Kinder-Kriegsfilmen aufnimmt, oder auch ältere Trickfilmproduktionen wie *The Dark Crystal* (1982) eher von Erwachsenenpublika angenommen worden als von

Kindern. Die amerikanische Filmindustrie verzichtet oft auf die Kennzeichnung von Filmen als ‚Kinderfilme‘ – dort spricht man von ‚family movies‘, Filmen, die für die ganze Familie geeignet sind und ein Rezeptionsvergnügen sowohl für jüngere wie für ältere Zuschauer bereiten können (so Beate Völcker in *Kindheit und Film*, S.231ff).

Anders als Genres der Filmgeschichte wie der Western oder die Screwball-Komödie ist ‚Kinderfilm‘ eine Kategorie des Sprechens über Film ebenso wie eine Kategorie der Praxis der Kinoarbeit. Genres sind nicht nur stofflich oder dramaturgisch verwandte Filme, sondern vor allem Teil eines Versprechens des Kinos an die Zuschauer, dass ein Film des Genres gewisse Erwartungen erfüllen wird und dass er mit diversen genre-typischen Rezeptionsgratifikationen aufwartet. Das ist beim Kinderfilm anders. Hier sind es meist Erwachsene, die darüber befinden, ob ein Film „an das Weltwissen von Kindern anschließt, ihre handlungsleitenden Themen aufnimmt und umsetzt“ (Schäfer/Wegener, S.11) oder ob ein Film „Kinder als eigenständige Subjekte, die in ihrer selbstbestimmten Aneignung der Welt bestmöglich zu unterstützen sind“⁴ (Völcker, S.37), anerkennt und ernstnimmt.

Sprechen über Kinderfilm heißt Sprechen über Kindheit: über die Ziele, die der pädagogische Prozess verfolgen soll, über die Schutzbedürftigkeit von Kindern (zum Jugendschutz: vgl. Schäfer/Wegener, S.146ff), über ihre kognitiven und affektiven Fähigkeiten, ihre Unterhaltungsbedürfnisse und ob diese zu Recht bestehen oder anerkannt werden müssen, über Zumutbarkeiten von Bildern, Figuren, Geschichten und Affekten und dergleichen mehr.

Dass sich die Vorstellungen über Kindsein historisch wandeln, darüber besteht in allen Büchern, die es hier zu berichten gilt, Einigkeit. Darum auch ist der kenntnisreiche Abschnitt „Geschichte des Kinderfilms in Deutschland“ in *Kindheit und Film* (vgl. S.21-124) äußerst verdienstvoll, weil hier Neuland betreten wird. Es bedürfte einer „Diskursgeschichte des Kinderfilms“, weil darüber nur wenig bekannt ist und weil sich die Modelle des Kindseins in verschiedenen nationalen Kulturen schnell als sehr unterschiedlich erweisen.

Die Rede von der ‚Medienkompetenz‘ ist allenthalben spürbar: Die Vorstellung, dass sich die Fähigkeit, narrative Strukturen zu erkennen, emotional-affektive Konstellationen zu verarbeiten, Themen zu erfassen und zu verarbeiten, sich erst im Lauf der Sozialisation herausbilden, ja, dass diese Fähigkeiten sogar ein Ziel von kindlicher Entwicklung überhaupt sind, ist durch die Nähe des Sujets ‚Kinderfilm‘ zur Medienpädagogik durchaus naheliegend. An einer Vorstellung des Kinderfilms als ‚Genre‘ (oder als ‚Metagenre‘, vgl., Schäfer/Wegener, S.11f) festzuhalten, wird dadurch aber eher erschwert, weil die Vielfalt der Gattungen, der Erzählmodi, der Stoffe und der Figuren, auf die man schnell stößt, die Frage nach den Bestimmungselementen des Generischen umso dramatischer aufwirft. Manchmal scheinen die Autoren solche Charakteristiken wie ‚Einfachheit‘ (als Sigle für ‚kindliche Zugänglichkeit‘) für ausschlaggebend dafür anzusehen, dass

ein Film ein „Kinderfilm“ sein kann. An anderer Stelle ist die Fähigkeit, sich in die Figuren hineinversetzen zu können (vgl. Völcker, S.68ff), als Bedingung dafür angesetzt, dass Kinder sich einen Film tatsächlich aneignen können. Eine wieder andere These besagt, dass insbesondere die Perspektive kindlicher Figuren von Kindern empathisch nachempfunden werden könne (vgl. Schäfer/Wegener, S.248). Und erst mit zunehmendem Alter sind „Spannungsgefüge mehrerer Perspektiven“ (Völcker, S.72) für Kinder zugänglich.

Eigene Aufmerksamkeit sollte man auf die Komplexität filmischer Formen richten. „Vor allem für jüngere Kinder ist es eine Herausforderung, Kameraperspektiven, Montagen und Einstellungsgrößen in ihren je spezifischen Bedeutungen zu entschlüsseln. Ihr differenzierter Einsatz steht dem Filmverstehen von Kindern mitunter entgegen. Erst durch Medienerfahrungen lernen sie, solche zu verstehen“ (Schäfer/Wegener, S.12). Das ist eine auf den ersten Blick plausible und evident scheinende Behauptung. Doch es ist auch eine empirische Aussage – und es stellt sich die Frage, wie sie validiert werden kann. Es ist bekannt, dass Kinder heute den unmarkierten Flashback, der noch im Hollywood-System durch Blenden u.ä. immer explizit ausgewiesen wurde, schon im Vorschulalter ohne größere Probleme verarbeiten können. Es ist bekannt, dass Kinder mit montierten Sequenzen, die sie nicht im Kontext auflösen können, frei umgehen und eigene Geschichten dazu erfinden. Tatsächlich spielt dieses in der Einleitung zu *Kindheit und Film* geäußerte Argument in den weiteren Beiträgen des Bandes keine Rolle mehr.

Wichtiger für den Kinderfilm als die Reflexion aller formalen filmischen Mittel und deren Komplexität scheint zu sein, dass die Aufmerksamkeitsspanne von Kindern kürzer ist als die Erwachsener, dass sie eher episodische Einheiten des Verstehens bilden als umfassende Globalstrukturen für Langfilme. Die Indizien deuten darauf hin, dass die formale Aufbereitung einer Geschichte in einem Film, der von Kindern verstanden werden kann, in eher episodalen Schüben erzählt ist als in einer umfassenden, den ganzen Film strukturierenden Dramaturgie, die also dem Episodischen gegenüber deutlich abgesenkt ist. Das könnte erklären, warum ein Film wie der holländische Lausbubenfilm *Pietje Bell* (2002) von Maria Peters wie schon viele von den Astrid-Lindgren-Verfilmungen im Kinderkino so großes Vergnügen bereiten. Natürlich verschwindet die Globalstruktur nicht (vgl. Völcker, S.73), aber das Episodische ist in vielen Kinderfilmen für die jüngeren Altersgruppen gegenüber der Gesamtnarration deutlich gestärkt.

Manche Aspekte des Kinderfilms bleiben in den drei Bänden unerwähnt oder werden nur gestreift: Dass Kinder etwa Marktmacht haben – als Kinogänger, als Video- und DVD-Konsumenten, aber auch als Adressaten von Medienverbund-Effekten und Merchandising – und diese in den familiären Budgets durchaus auch durchzusetzen vermögen, ist für die Produktion von Kinderfilmen sicher kein ganz zu vernachlässigender Punkt, wird hier aber nur gestreift (äußerst kurz vgl. Völcker, S.26ff). Welche Fähigkeit Kinder als Zuschauer haben, sich reflexiv und kritisch mit Filmen auseinanderzusetzen, ist zwar seit vielen Jahren in der Praxis

der Kinderjurs auf Kinderfilmfestivals erprobt und geschätzt, wobei die Fähigkeit der Kinder, sich kompetent und sachlich zur Qualität von Filmen äußern zu können, immer wieder aufgefallen ist (vgl. Völcker, S.127ff), doch ist Kritikfähigkeit von Kindern bis heute nur wenig bedacht worden. Allgemein gilt zwar, dass Kinder das kritischste Publikum sind, das ein Film haben kann, auf welchen kognitiven und ästhetischen Urteilen diese Fähigkeit aber beruht, ist offen.

Kinderfilme stehen in Konkurrenz mit anderen Filmen, mit dem Fernsehangebot, mit Büchern und anderen Medien, aber auch mit dem gesamten Segment der Freizeitangebote. Wie das Marketing von Kinderfilmen sie gegen die unabsehbar große Konkurrenz profiliert und attraktiv macht, ist ebenso unklar wie die Frage, ob die Werbung für Kinderfilme sich primär an Erwachsene oder an die Kinder selbst wendet. Erwähnt werden sollten Werner Bargs Überlegungen zu den „Kinderbildern und Kindheitsdarstellungen in Spielfilmen für Erwachsene“ (vgl. Schäfer/Wegener, S.201ff): Er bewegt sich in das oben schon angedeutete Feld der gesellschaftlichen Konzeptionen des Kindseins hinein, schreibt in gewisser Weise Ariès' große Untersuchung zur *Geschichte der Kindheit*⁶ zu den Gegenwartsbildern von Kindern in medialen Geschichten fort. Auch Schäfer (*Kinder, Krieg und Kino*) geht einen anderen Weg als die beiden weiteren Bände. Das Thema seiner Untersuchung sind die Darstellungen von Kindern in Kriegsfilmen. So bedrückend das Thema sein mag, so deutlich wird die sich verändernde Rolle, die Kinder in Kriegshandlungen spielen – bis hin zur Darstellung von Kindersoldaten, etwa in dem 2005 auf der Berlinale mit dem Gläsernen Bären als „Bester Spielfilm“ im Wettbewerb 14plus preisgekrönt mexikanischen Film *Voces inocentes* (2004) von Luis Mandoki über Kindersoldaten in El Salvador oder in dem Dokumentarfilm *Lost Children* (2005) über die Kinderarmeen in Nord-Uganda. Noch in den Filmen über den Zweiten Weltkrieg nahmen Kinder nicht aktiv an den Kämpfen teil, sie waren Opfer, Flüchtlinge, vielleicht in Widerstandskämpfe verstrickt wie in Elem Klimovs in Weißrußland spielendem *Idi i smotri* (1985). Heute scheint sich der Schutz, den Kinder in allen Militärkonventionen genossen, aufzulösen. Ist dies ein Indiz, dass auch die Rede vom Kinderfilm ihres Kerns verlustig wird? Dass ‚Kinderfilm‘ eine Redeweise ist, die Kinder in ein gesellschaftliches Schutzreservat hineindenkt, das unter den Vorzeichen der Globalisierung, der allgemeinen Kommerzialisierung und der zunehmend größeren Ubiquität und Unkontrollierbarkeit der Medien längst in Auflösung begriffen ist?

Die vielleicht wichtigste Aussage, die in den drei Bänden nachzulesen ist, stammt von Beate Völcker: „Das Erfinden und Gestalten einer Filmgeschichte für Kinder hat viel mit intuitivem Wissen über sein Publikum zu tun. Es ist beispielsweise bekannt und auch belegt, dass Eltern ein intuitives Wissen darüber haben, was ihre Kinder verstehen können, und dass sie ihre Erzählungen oder Informationen entsprechend zurechtschneiden. Ähnlich ist es bei Filmemachern, auch wenn sie nicht (nur) für die eigenen Kinder arbeiten“ (Völcker, S.70). Intuitives Zugehen des einen Kommunikators auf den anderen: Das „dialogische Prinzip“ (Völcker,

S.71) des Films selbst könnte erklären, warum und wie sich die Filme, die man in ihrer Zeit als Kinderfilme wahrgenommen hat, so sensibel und schmiegsam an die sich verändernden Bilder, die Erwachsene von Kindern im Kopf haben, angepasst haben. Natürlich kann die Sensibilität für den kindlichen Adressaten reflektiert und geschult werden. Beate Völckers Buch ist ein schönes Beispiel dafür, wie vorsichtig man sich als Filmemacher, Drehbuchautor oder Redakteur an die Besonderheiten eines kindlichen Publikums herantasten kann. Aber dass Intuition die Grundlage der erfolgreichen Kommunikation mit Kindern (und anderen Adressaten) ist, dass Fabulierlust, das Faszinosum des Zu-Erzählenden und der Respekt vor dem Angesprochenen die Grundbedingungen dafür abgeben: Das scheint bei aller historischen Differenzierung unzweifelhaft zu sein.

Dass Kinder Kinder ihrer Zeit sind, dass sie einer unüberschaubaren Vielfalt von Medienkontakten ausgesetzt sind und dass sie (nicht allein) dadurch von Beginn an über alle familiären und schulischen Schutzräume hinaus mit Realität konfrontiert sind, sollte unzweifelhaft sein. Kinder sind nicht nur die Zielpersonen der allgemeinen und der Medienpädagogik im Besonderen, sondern sind in komplexe Lernfelder eingebunden. Kinder bedürfen der Welterfahrung, zu der die Welt der Geschichten (ob als Literatur oder Comic, als Hörbuch oder als Film) wesentlich dazugehört. Kinderfilme können Anlässe bieten: Anlässe der Unterhaltung, des Nachdenkens, der Irritation, der Produktion von Wünschen oder der Verarbeitung von Ängsten. Sie können Ausgangspunkte für das sein, was Kinder als jeweils subjektiven Erfahrungshorizont aufbauen müssen. Dass Kinder am Ende aber selbst die Regie darüber haben, welche Bilder des Wirklichen sie aufbauen, darüber besteht auch kein Zweifel. Sich auf einen Text einzulassen, ist auch eine pädagogische Prozedur, die der Rezipient – und auch das kindliche Subjekt – einsetzt, um seine Bindung in Wirklichkeit und sein Wissen zu erproben und zu überprüfen. Das Nachdenken über Kinderfilm gerät dann, wenn man diesem Argument traut, in den gleichen Horizont ästhetischer, ideologischer, politischer und moralischer Reflexion hinein wie das Nachdenken und die Kritik des Films überhaupt.

Drei Bände zum Kinderfilm, die in einer Zeit erscheinen, da sich die Voraussetzung einer fundamentalen Erziehbarkeit der Kinder und der Kontrolle der gesellschaftlichen Lernprozesse, denen sie ausgesetzt sind und die sie individuell nachvollziehen müssen, die der Vorstellung des pädagogischen Projektes grundliegt, weitgehend auflöst: Beate Völckers *Kinderfilm* ist eine lesenswerte, sensible und kenntnisreiche Einführung in eine spezielle Abteilung der Filmproduktion, mit zahlreichen Sachteilen zu rechtlichen Aspekten, Fördereinrichtungen, einem Verzeichnis der Verleiher und einem der deutschen Kinderfilm-Festivals, einem Filmverzeichnis und einem Register. *Kinder, Krieg und Kino* sucht das Feld der Kinderdarstellungen im Kriegsfilm abzuschreiten, mit einem filmografischen Verzeichnis (vgl. S.163-249), das leider nicht alle im Text erwähnten Filme auflistet; ein Register für den Gesamtband fehlt. Und schließlich *Kindheit und Film*, das vor

allem im ersten Sachteil zur Geschichte des deutschen Kinderfilms thematisches Neuland betritt und in einer ganzen Reihe weiterer Beiträge Einzelprobleme, Rahmenbedingungen, Teilgruppen von Filmen (wie Mangas und Animes) vorstellt; auch hier fehlt ein Register. Drei Bände – und hoffentlich der Beginn einer dauerhaften wissenschaftlichen und gesellschaftstheoretischen Beschäftigung mit Kinderfilm und Kinderkino.

Anmerkungen

- ¹ In den letzten Jahren sind zwar eine ganze Reihe von Aufsätzen - meist programmatischer und kritischer Natur - erschienen, doch ist die Menge der monografischen Arbeiten zum Kinderfilm höchst übersichtlich geblieben: Wojcik-Andrews, Ian: *Children's Films. History, ideology, pedagogy, theory*. New York u.a.: Garland 2000, 257 S. (Reihe *Children's Literature and Culture*, Bd. 12.)/(Reihe *Garland Reference Library of the Humanities*, Bd. 2165); Hohmann, Tanja: *Medienkompetenz und Kinderkino. Perspektiven der kulturellen Kinderfilmarbeit und ihr Beitrag zur Vermittlung und zum Erwerb von Medienkompetenz*. Remscheid: Kinder- und Jugendfilmzentrum in Deutschland 2002, 88 S. Donald, Stephanie: *Little Friends. Children's film and media culture in China*. Lanham, Md. U.a.: Rowman & Littlefield 2005, 139 S. (*Asia/Pacific/Perspectives*); Flanagan, Victoria: *Into the Closet. Cross-dressing and the gendered body in children's literature and film*. New York u.a.: Routledge 2007, 278 S. (Reihe *Children's Literature and Culture*, Bd. 47). Als Sammelband sollte vermerkt werden: Gottberg, Joachim von (Hg.): *Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen*. Berlin: Vistas 1997, 352 S.
- ² Horst Schäfer, Claudia Wegener (Hg.): *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland*. Konstanz: UVK 2009, 271 S. (Reihe *Alltag, Medien und Kultur*, Bd. 5.). Inhalt: Horst Schäfer, Claudia Wegener: *Kindheit und Film* (S.9-18); Andy Räder: *Der Kinderfilm in der Weimarer Republik* (S.21-38); Manfred Hobsch: *Ideologie für Kopf und Herz der Jugend* (S.39-55); Heidi Strobel: *Formung der Gefühle - Kinderfilm in NS-Diktatur und früher Nachkriegszeit* (S.57-71); Horst Schäfer: *Höhen und Tiefen - Der Kinderfilm in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er-, 1960er- und 1970er-Jahren* (S.73-109); Dieter Wiedemann: *Der DEFA-Kinderfilm: Zwischen Resteverwertung und Politikdiskursen - Überlegungen zum Umgang mit einem Kulturerbe* (S.111-124); Holger Twele: *Zeitströmungen - Im Spiegel der Gesellschaft* (S.127-141); Klaus-Dieter Felsmann: *Kinderfilm und Jugendschutz - Im Film kann ein Vampir das Sonnenlicht sehen* (S.143-156); Christian Exner: *Gender und Erotik im Kinderfilm - Ein Spot auf aktuelle Kinoerfolge* (S.157-173); Katrin Hoffmann: *Generationskonflikte im deutschsprachigen Kinderfilm* (S.175-184); Ralf Vollbrecht: *Kultureller Weitblick - Anime und Manga* (S.185-199); Werner C. Barg: *Kinderbilder und Kindheitsdarstellungen in Spielfilmen für Erwachsene - Versuch einer Typologie* (S.201-220); Margret Albers: *Literaturverfilmungen als Erfolgsgarant?* (S.223-230); Beate Völcker: *Kinderfilm oder Family Entertainment?* (S.231-241); Katharina Webersinke: *Dokumentarkino für Kinder* (S.243-257); Werner C. Barg: *Literarische und filmische Phantasiewelten - Technologische Neuerungen als Basis für die Verfilmung von Kinder und Jugendbüchern* (S.259-267).
- ³ Schäfer, Horst: *Kinder, Krieg und Kino. Filme über Kinder und Jugendliche in Kriegssituationen und Krisengebieten*. Konstanz: UVK 2008, 253 S.
- ⁴ Völcker, Beate: *Kinderfilm. Stoff- und Projektentwicklung*. Konstanz: UVK 2005 (Reihe *Praxis Film*, Bd. 25), 254 S.
- ⁵ Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*. München/Wien: Hanser 1975. Vgl. dazu Lenzen, Dieter: *Mythologie der Kindheit. Die Verewigung des Kindlichen in der Erwachsenenkultur; versteckte Bilder und vergessene Geschichten*. Reinbek: Rowohlt 1985 (Reihe *Rowohlts Enzyklopädie*, Bd. 421).