

Hans Jürgen Wulff: Institutionalisierungen des Kinderfilms

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Filme der Kindheit – Kindheit im Film in Nord-, Mittel- und Osteuropa. Kulturwissenschaftliche Beiträge und Fallstudien.* Hrsg. v. Christine Götz, Karin Hoff u. Anja Tippner. Frankfurt [...]: Peter Lang 2010, S. 21-44 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie - Geschichte - Didaktik. 66.). Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-156>.

Kinderkultur/ Kinderfilm: Das pädagogische Problem

I. Kinder im Film

Kinder als Darsteller
Kinderrollen

II. Heimliche Kinderfilme/ Kinder als Publikum

Das Vorbild der Kinder- und Jugendliteratur
Märchen- und Sagenfilm, Fabeln und Legenden

III. Kinderfilm als eigene Gattung

IV. Institutionalisierungen

Förderung
Kinderfilmverbände
Kinderfilmfestivals
Kinderfilmclubs
Kinderfilmveranstaltungen im Rahmen pädagogischer Programme
Kinderfilm in der Schule/ Film als Schulfach
Zensur und Regulierung

Summa

Kinderkultur/ Kinderfilm: Das pädagogische Problem

Eine Kinderkultur mit allen ihren Verniedlichungsformen (von Matrosenanzügen über die Puppenstubenkultur bis hin zu Spielzeugen und Spielen) gibt es mindestens seit dem 19. Jahrhundert. Eher dem bürgerlichen als dem proletarischen Milieu zugeordnet, genoss Kinderkultur keine große Beachtung, wengleich Jugendorganisationen verschiedenster Orientierung sich seit der Wende zum 20. Jahrhundert darum bemüht haben, kindliche und jugendliche Aktivitäten zu organisieren und auf politisch-weltanschauliche Ziele auszurichten. Von besonders einschneidender bildungspolitischer Bedeutung ist die Kinder- und Jugendarbeit der Nazis gewesen – sie veränderte die pädagogische Diskussion nachhaltig. In einer Schärfe, wie sie Verfechtern einer eigenständigen und umgrenzten Kinderkultur selbstverständlich erscheint, stellt sich die Frage nach einer Institutionalisierung des Kinderfilms aber erst seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

Mit dem Bemühen um ein eigenes kulturelles Reservat für Kinderfilm (und andere Formen kindlicher und jugendlicher kultureller Praxis wie Theater, Kin-

derliteratur etc.) wird versucht, das Feld der Kindheit aus dem Gesamt der kulturellen Wirklichkeit auszugliedern, um Kindern eine besondere pädagogische Zuwendung zuteilwerden zu lassen. Natürlich hat dieses Bemühen einen doppelten Aspekt:

1. Kinder sind zu schützen vor dem Gesamt der Kultur. Sie sind auch zu schützen vor einer erbarmungslosen Vermarktung und Ausbeutung dieses besonderen Marktes. Der Schutz betrifft also nicht alle Inhalte und Mitteilungsformen der kulturellen Kommunikation, sondern auch die Öffnung der Kinderkultur für kapitalistische Verwertungsformen.

2. Kindern ist eine besondere Form der Zuwendung zu sichern, um die Bildungsprozesse zu fördern, vielleicht gar erst zu ermöglichen. Darum ist die Diskussion über Kinderkultur immer auch eine Diskussion über Bildungsnormen, über Ziele und Werte, die mittels Kinderfilm und anderer Medien vermittelt werden sollen. Für die Praxis der Herausstellung einer eigenen Kinderkultur spielt es im Übrigen keine große Rolle, ob das Bemühen aus bildungsbürgerlicher oder aus politisch-emanzipatorischer Überzeugung resultiert. In beiden Fällen ist der Film das Mittel, mit dem Auseinandersetzung in Gang gesetzt werden soll, und in beiden Interessen ist der Film ein „Um-zu-Ding“, ein Mittel, das Bildungsprozesse initiiert.

Es gibt eine Gegenperspektive, die nicht verschwiegen werden sollte, eröffnet sie doch eine ganze Reihe von bewahrpädagogischen Implikationen:

3. Die Gesellschaft ist vor den Kindern zu schützen, sind jene doch eine dauerhafte Quelle der Verrohung, Brutalisierung, Wertauflösung und De-Zivilisierung. Zuwendung zu Kindern und ihre Beaufsichtigung hat präventive Züge, um einen halbwegs befriedeten gesellschaftlichen Status quo zu sichern. Diese Position findet sich in der Geschichte des Kinderkinos vor allem in pädagogisch begleiteten For-

men, in propagandistischen Verwendungen und Ähnlichem.

Mich sollen hier Versuche der Institutionalisierung interessieren, um über das zufällige Beispiel hinwegzukommen. Institutionalisierungen sind Versuche der Verstetigung von Anliegen, der Sicherung gegen allzu leichten Abbau, des Manifestwerdens von politisch gewollter Praxis. Man kann – ohne Anspruch auf systematische Herleitung – unterscheiden: Institutionen der Produktion (eigene Produktionsfirmen oder -abteilungen, thematisch gebundene Etats, spezielle Förderungen etc.); Institutionen der Distribution (eigene Vertriebe und Verleihe; Bereitstellung von Korpora; Unterstützung spezialisierter Angebote); Institutionen der Rezeption (eigene Orte der Aufführung, Sektionen der Aufführung, Organisationen der Kritik und Empfehlung, Integration von Film in weitere Kinder- und Jugendarbeit); Institutionen der Öffentlichkeitsarbeit (Festivals, Zeitschriften, Newsletter; trade shows).

Institutionalisierung als gesellschaftliche Tatsache und Entwicklungstendenz geht aber weit über die Gründung von Behörden, Vereinen oder Firmen hinaus. Es sind Routinen und Automatismen des Umgangs mit Dingen und Themen ebenso wie die symbolischen Mittel, mit denen eine gesellschaftliche Verständigung stattfindet, in denen Tätigkeit zur Institution wird. Institutionen bestehen, weil diejenigen, die unter ihnen leben, sie nicht in Frage stellen, sie als Tatsachen des sozialen Lebens akzeptieren. Neben einen äußerlichen Begriff von Institutionalisierung will ich also einen essentiellen stellen, der das Institutionelle als Gesamt der Routinen und Konventionalisierungen ansieht, als den globalen Rahmen des gesellschaftlich vermittelten Wissenszusammenhangs, der Realität erst gehbar macht. Wenn es nun um ein Thema und eine Praxis wie den Kinderfilm geht, kann leicht gezeigt werden, dass die Institutionen im ersteren Sinne die Institutionalisierung im zweiten Sinne fördern, aber nicht erzwingen können. Eine These wäre also: ist als soziale Tatsache nur wenig anerkannt. Zwar existieren eine ganze Reihe von Initiativen und Verbänden, von Festivals und Schulen, die sich um eine qualitativ hochwertige Kinderfilmarbeit bemühen. Doch ist der weitaus größte Teil kindlichen Medienkonsums ungesteuert, nicht an hochwertigen Kinderfilmproduktionen ausgerichtet. Der kindliche Medienkonsum findet nicht im Kino, sondern im Fernsehen statt. Das eigentliche Medium des Kinderfilms ist das

Fernsehen. Das Bemühen um Kinderfilm-Aufführungen im Kino ist auch ein Versuch, den Kinderfilm zu eventualisieren und ihn aufzuwerten. Damit entsteht ein paradoxer Effekt: Der Kinderfilm im Kino steht dem „normalen“ Kindermedienangebot entgegen, wird gerade nicht mit diesem integriert, sondern setzt auf eine eigene Erlebnisqualität.

Weil die Institutionalisierung des Kinderfilms in jenem zweiten Sinne nicht wirklich gelungen ist, könnte man also fragen: Ist das Programm von Kinderkanal (KiKa), Nickelodeon, Premiere-Kinder usw. an *Qualität* ausgerichtet? Woran macht sich Qualität jeweils fest? Welche Rolle spielt die Ökonomie? In welcher Beziehung steht die Produktwerbung zu Kinderfilmen und -programmen? Werden hier konsumistische Lebensstile propagiert? Wie vermittelt sich das Interesse der Werbewirtschaft in die Programme der Fernsehanbieter? In welchem Umfang sind Kinderprogramme in ein weiteres Umfeld von Merchandising eingebettet, so dass Kinderfilme u. U. nur noch Ausgangsstimuli für Teilmärkte sind, welche die Konsumkraft der Kinder binden und abschöpfen?

Angesichts der Beliebigkeit kindlichen Medienkonsums stellt sich darüber hinaus die Frage: man überhaupt noch einen Kinderfilm? Ist die Entbindung des Kinderfilms aus pädagogischen Programmen gleichzusetzen mit einer Kommerzialisierung des Feldes? Und sind Urteile wie die Vermutung, Kinder seien primär für Fantasy-Stoffe zugänglich, nur ein Indikator dafür, dass Produktionsvorgaben, wie sie von amerikanischen Kinderfilmproduzenten wie Disney ausgegeben werden, inzwischen die Diskussion über Kindermedien und deren Zugänglichkeit für Kinder dominieren? Mit anderen Worten: Ist es nötig, die Diskussion der 1970er Jahre wiederaufleben zu lassen, die Kinder nicht nur vermittlels des Films zu einer Reflexion eigener Lebenserfahrungen ermächtigen, sondern sie auch zu einer globalen Haltung der Medienkritik befähigen (als eines weiteren Entwurfs eines „mündigen Subjekts“)?

Der rabiante Anstieg an pädagogischer (und manchmal auch cineastischer) Aufmerksamkeit, den der Kinderfilm in den 1970ern erreicht hat, resultiert aus einer Bildungsvorstellung, die „pädagogische und politische Qualität“ als vermittelbar ansah und die umgekehrt davon ausging, dass der ungeregelte Medienkonsum Kinder schon in frühen Jahren dem Konsumterror aussetze und sie für das repressive ka-

pitalistische System vorbereite, Entfremdungsprozesse also schon in jüngstem Alter anbahne. Entsprechend zentral wurde die Rolle der Kinderfilm-Pädagogen, sollten sie doch Sorge dafür tragen, *Medienmündigkeit* beizubringen: das Spiel der Meinungen und Versprechungen in der Werbewelt zu durchschauen und selbständig und verantwortlich handeln zu können. Die Bezeichnung „Medienkompetenz“ aus den 1990ern gibt diesem älteren bildungsbezogenen Denken nur einen neuen Namen: Kinderfilm gehörte zu den Mitteln, mit denen das Projekt der Aufklärung im pädagogischen Alltagsgeschäft zu verfolgen war. Am Ende war es ausgerichtet auf das mündige Subjekt – eine curriculare Orientierung, die seit den 1990ern im Umkreis der allseits geforderten „Medienkompetenz“ (durchaus in einem viel älteren und weniger instrumentellen Sinne als „Medienbildung“) neue Aktualität gewonnen hat.

I. Kinder im Film

Kinder als Darsteller

In einer ganzen Reihe von Filmen wurden von Beginn des Films an Kinder in Hauptrollen eingesetzt. Stoffe wie Dickens *Oliver Twist* oder Twains *Tom Sawyer und Huckleberry Finn* hatten den kindlichen Helden als eigenen Akteurstypus eingeführt, ungebunden und bildsam, höchst gefährdet und auf einer narrativ sehr interessanten Schwelle. Der Durchgang von Kindheit und Jugendlichkeit zum Erwachsensein, der Übergang oder Übertritt in eine neue eigene soziale Identität ist ein kulturelles Thema seit dem Einsetzen der Industrialisierung. Literatur und Film folgen nur dem tieferen sozialen Thema, wenn sie das Kind als Heldenfigur kultivieren.

Zwar werden Kinder seit Beginn des Films als Sympathieträger eingesetzt, doch bricht die große Zeit der Kinderrollen erst in der Depression an – wohl um mit der Unschuld, aber auch der optimistischen Frechheit und Selbstbewusstheit von Kindern ein affektives Zeichen zu setzen. Nicht nur treten erste Kinderstars auf (wie Jackie Coogan in Chaplins *The Kid*, 1921), sondern es formierte sich die vielleicht berühmteste Kinderserie der Filmgeschichte: Hal Roach lancierte die Serie *Our Gang* (1922–1944). Da es sich um eine Gruppe von Kindern handelte, wurde nicht der einzelne bekannt, sondern das Team als Ganzes, wobei das ein oder andere Mitglied bei Bedarf ausgewechselt wurde. Die Gang erfreute sich bis in die Mitte der 1940er Jahre einer enormen Be-

liebtheit. Im Hollywood-System bildete sich in den 1920er und 1930er Jahren ein Kinderstar-System heraus. Alan Parkers Gangster-Musical *Bugsy Malone* (1976) ist ausschließlich mit Kindern besetzt und eine Verbeugung vor der professionellen Glätte, mit der Kinder im Hollywood-Kino vermarktet wurden.

Schon früh wurde deutlich, dass die Arbeit von Kindern im hochindustrialisierten und -kapitalisierten Filmgeschäft Kritik und Skepsis auf sich zog. Frühe Fragen waren die nach der Ausbeutung der Kinder durch das System, Einwände richteten sich auf die unsichere Rechtsstellung von Kindern im Vertrag mit den großen Konzernen, gegen die Ungeschützt-heit der Kinder gegen Ausbeutung durch Eltern, Verwandte und Vormünder.

Das *Coogan-Gesetz* (engl.: *Coogan Law*; manchmal auch: *Coogan Act*, *Child Actors Bill*) mag als aufschlussreiches Beispiel für diese Diskussionen gelten, die das 20. Jahrhundert bis zum Ende durchzogen. Der erste wirkliche Kinderstar wurde der siebenjährige Jackie Coogan in Chaplins *The Kid* (1921). Als seine Karriere nur sechs Jahre später abrupt endete, musste er seine Mutter und seinen Stiefvater 1938 verklagen, um wenigstens die Reste seines Vermögens zu retten; er hatte bis dahin schätzungsweise 4 Millionen US-Dollar verdient. Das erste Urteil besagte, dass Coogan als Kind kein Verfügungsrecht über das Einkommen hätte, das er damals verdient habe. Es gab großen öffentlichen Protest gegen das Urteil. Der Prozess führte schließlich zum sogenannten *Coogan-Gesetz*: Das Einkommen des Kindes bleibt danach Eigentum des Kindes. Mindestens 15% vom Brutto-Einkommen, resultierend aus der beruflichen Tätigkeit in Sport-, Medien- und Unterhaltungsindustrie, werden einem Treuhandkonto zugunsten des Minderjährigen gutgeschrieben und bis zu seiner Volljährigkeit verwaltet. Der oder die Personen, die für das Geld des Kindes verantwortlich sind, haben dieses mit entsprechender Sorgfalt zu behandeln (Fassung v. 1.1.2004). Das Gesetz wurde mehrfach revidiert, am 1.1.2004 zum letzten Mal, ist aber bis heute in Kraft.

Das System der Kinderdarsteller gipfelt im System der Kinderstars. Der erste ausgewiesene Kinderstar, der als Star-Figur in das Starsystem integriert wurde, war der schon erwähnte Jackie Coogan, der in Chaplins *The Kid* (1921) einen Welterfolg hatte und der von First National sofort unter Vertrag genommen wurde. Die große Zeit der Kinderstars brach aber

erst in den 1930er Jahren an. Shirley Temple war von 1932–1938 der größte Kassenmagnet (*Heidi*, 1937, *The Little Princess*, 1939, sowie 40 weitere Filme) und rangierte von 1936–1938 sogar als beliebtester Star vor Clark Gable, Joan Crawford und Bing Crosby. Freddie Bartholomew trat ihr zur Seite (mit Filmen wie *David Copperfield*, 1934, und *Little Lord Fauntleroy*, 1937). Deanna Durbin (*Three Smart Girls*, 1936) bewahrte angeblich Universal vor dem Ruin. Edith Fellows (*Little Miss Roughneck*, 1938) war die Antwort der Columbia auf die Kinderstars der anderen Studios. Mickey Rooney (in der Serie *Hardy Family*, 1934–1947) und Judy Garland sangen und tanzten für die MGM-Studios. Jackie Cooper (*Skippy*, 1930; *Treasure Island*, 1935) war berühmt für seine Tränenausbrüche. Irene Dale glänzte in der Eisrevue *Everything 's on Ice* (1939).

Mit dem Eintritt in den Zweiten Weltkrieg endet die Zeit der Kinderstars (oder, um es genauer zu sagen: des Kinderstar-Systems). Alle späteren Kinderstars waren Ausnahmefiguren: Margaret O'Brien in den 1940er, Elizabeth Taylor oder Natalie Wood in den 1950er und Jodie Foster in den 1970er Jahren waren z. B. herausragende Kinder-Schauspieler, die Star-Status hatten, ohne dass es aber ein Kinderstar-System gegeben hätte. Die meisten Kinderstars der Hochphase konnten ihre Karriere als Erwachsene nicht fortsetzen.

Erst in den 1950er Jahren formierte sich eine Kritik an der Ausbeutung von Kindern im Starsystem Hollywoods (thematisiert etwa in Viscontis *Bellissima*, 1951), die allerdings äußerst spät einsetzte; immerhin gab es seit dem 19. Jahrhundert eine breite Bewegung in den USA, die sich gegen Kinderarbeit zur Wehr setzte, die aber erst in den 1930er Jahren ein grundsätzliches Verbot von Kinderarbeit durchsetzen konnte. Die Arbeitsbedingungen, unter denen Kinder beim Film engagiert wurden, waren eigentlich ein offener Bruch mit diesen Regelungen. Das Coogan-Gesetz antwortet auf all diese Kritik.

Die Kinderstars waren ein spezifisch amerikanisches Phänomen, das es in dieser Explizitheit in keiner anderen Filmnation gegeben hat; dennoch gab es natürlich Kinderstars auch außerhalb des Hollywood-Systems (man denke an Sabu in *The Jungle Book*, 1940, oder den holländisch-deutschen Schlagersänger Heintje in *Hurra die Schule brennt*, 1969).

Kinderrollen

Immer stehen Kinderrollen im Kontext einer zutiefst politischen Auseinandersetzung um die Rolle der Kinder im gesellschaftlichen Leben, ihr Recht auf Schutz und auf Selbstverwirklichung. International zeigen sich hier deutliche Unterschiede. Im Hollywood-Kino werden Kinder oft in süßlichen, niedlichen, kitschigen Rollen gezeichnet. Der Stereotyp und Flachheit der Rollen entsprechend, zeigen sie hier oft eine glatte Professionalität des Spiels. Im europäischen Kino dagegen stehen Kinder im sozialen Konflikt, reklamieren eigene Achtung und bilden aufgrund des Alters und der damit einhergehenden Verpflichtung der Älteren, für sie zu sorgen, ein Gegengewicht gegen die erdrückende Last der sozialen Verhältnisse. Erinnerung sei an den Jungen in Vittorio de Sicas *Ladri di Biciclette* (1948), François Truffauts *Les quatre cent Coups* (1959) oder Ken Loachs *Kes* (1970). Eine Reihe von Filmen konfrontiert Kinder mit den Geschehnissen des Krieges (wie René Clément in *Jeux interdits*, 1952, oder John Boorman in *Hope and Glory*, 1987). Manchmal bilden sie den Pol der Handlung, der erwachsene Figuren unter oft schwierigen Umständen bindet und zum entschiedenen Handeln zwingt (wie die beiden Jungen in John Cassavetes' *Gloria*, 1980, und Martin Scorseses *Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974, oder die kleinen Mädchen in Wim Wenders' *Alice in den Städten*, 1974, und Peter Bogdanovichs *Papermoon*, 1973). Manchmal ziehen Kinder als „Wolfskinder“ allerhöchste pädagogische Reflexion auf sich (wie in Truffauts *L'Enfant Sauvage*, 1970).

Immer sind es Kinder, die die Erwachsenenwelt auf eine Probe stellen, indem sie ihr Recht auf Zuspruch und Fürsorge in die erzählte Welt hineinbringen. Das ist auch ein oft unterschwelliges Thema des Kinderfilms, der eine ganz eigene Gattung ausmacht. Der vielleicht entschiedenste Film, der seine Episoden und Anekdoten wie eine Hommage an die Freuden, Sehnsüchte, Enttäuschungen und Wunder der Kindheit ausbreitet, ist Truffauts *L'Argent de Poche* (1976).

Explizitere politische Themen finden sich etwa in *Herr der Fliegen* (1963, 1988). Die Gemeinschaft kindlicher Schiffbrüchiger wird dort als Parabel auf das generelle Funktionieren von Gesellschaften skizziert. Der russische Film *Die Vogelscheuche* (1983) untersucht die Mechanismen gesellschaftlicher Aus-

grenzung: Eine 13-Jährige wird von ihren Mitschülern geschnitten, nur weil ihr Großvater ein Sonderling ist. Das Mädchen hat eine fast pogromartige Verfolgung zu erleiden.

II. Heimliche Kinderfilme/ Kinder als Publikum Das Vorbild der Kinder- und Jugendliteratur

Stoffe, Formen und Autoren der Kinder- und Jugendliteratur bilden von Beginn der Filmgeschichte an einen unerschöpflichen Fundus, der aus den Traditionen literarischer Kultur heraus das Publikum auch an den Film bindet.

Literatur bildet nicht allein Folie, sondern tatsächlich auch Ursprung der Kinderfilmproduktion. Oft sind die Stoffe der Filme bekannt. Alle Klassiker der Kinderliteratur sind mehrfach verfilmt worden (wie etwa Twains *Tom Sawyer und Huckleberry Finn*, Stevensons *Schatzinsel*, Londons *Wolfsblut*). Die Klassiker der populären Literatur (*Robin Hood*, *Die drei Musketiere* und dergleichen mehr) haben ganze Zyklen von Filmen angestoßen. Auch Autoren der Kinderliteratur waren von Beginn an beliebte Lieferanten von kindgemäßen Stoffen. Erich Kästner (*Emil und die Detektive*, 1931; *Pünktchen und Anton*, 1953; *Das fliegende Klassenzimmer*, 1954) und Astrid Lindgren (die *Pippi-Langstrumpf*-Filme; *Ferien auf Saltkrokan*, 1964; *Karlsson auf dem Dach*, 1974), Johanna Spyris *Heidi* (1952) und Michael Endes *Momo* (1986) und *Die unendliche Geschichte* (1984) – die Kette von Bestsellern der Kinderliteratur, die Filme wurden, reißt bis heute nicht ab.

Der Kinderfilm tritt aber zunehmend in einem sich beständig erweiternden, lebendigen *Medienverbund* auf. Er knüpft an Traditionen anderer Medien an – der Literatur, des Radios, der Audiokassette. Und er stößt selbst neue Produktionen an: Seit den frühen 1980ern steht er oft im Zusammenhang mit Computerspielen, Büchern und Merchandising-Artikeln. Heute steht der erfolgreiche Kinderfilm in einem Kontext, der nicht nur aus Buch und Film, sondern auch aus dem kindlichen (und familiären) Konsum von Produkten aller Art besteht. Die weltweite Verbreitung des BMX-Rades wäre z. B. ohne die verdeckte Werbung durch Spielbergs *E.T.* (1982) wohl kaum vorstellbar. Die *Star-Wars*-Saga ist geradezu ein Meilenstein in der Geschichte der Merchandise-Artikel. Regisseur George Lucas beschied sich mit einem schmalen Honorar, verlangte aber dafür die

Merchandise-Rechte. Er fuhr gut dabei: Die Filme erzielten deutlich mehr Gewinne mit diesen Nebenumsätzen als an der Kinokasse.

Märchen- und Sagenfilm, Fabeln und Legenden

Kinderfilm in einem engeren Sinne war bis in die 1950er oder sogar 1960er Jahre hinein zuallererst *Märchen- und Sagenfilm*. Filme für Kinder standen in unmittelbarer Tradition der erzählenden Literatur, und die Filme nahmen die Bilder der Märchenillustrationen als Vorbilder für die eigene visuelle Gestaltung. Begonnen mit Paul Wegeners *Rübezahls Hochzeit* (1916) oder *Der Rattenfänger von Hameln* (1918) bis zu der DDR-Produktion *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953) haben alle großen Filmnationen zum Korpus des Genres beigetragen. Große Aufmerksamkeit genoss der Märchenfilm vor allem in den osteuropäischen Produktionen (erinnert sei an Klassiker wie den tschechischen Film *Drei Nüsse für Aschenbrödel*, 1973, oder an die russische Verfilmung von *Die Schneekönigin*, 1966].

Schon früh wurde deutlich, dass die Affinität des kindlichen Publikums zum Zeichentrickfilm außerordentlich hoch war. So steht bereits in den Anfängen neben Realfilmen eine ganze Reihe von Zeichentrickproduktionen. Auf Lotte Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) sei eigens verwiesen. Mit Walt Disneys Produktionen, *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942) usw. setzt dann eine eigene Produktion ein, die bis heute ein gewaltiges Kinder- und Familienpublikum binden konnte (*Das Dschungelbuch*, 1967; *Arielle – Die Meerjungfrau*, 1989). Wie groß die Faszination des Animationsfilms bis heute geblieben ist, zeigen nicht nur die Erfolge der *Asterix*-Reihe, solche Einzel filme wie *Der König und der Vogel* (1979), *Watership Down* (1979) oder *Der dunkle Kristall* (1982), sondern vor allem auch die Flut von Trickserien für das Fernsehen, das heute zum wichtigsten Kindermedium geworden ist.

Eine große Anzahl von Kinderfilmen enthält phantastische Elemente, das Erzähluniversum des Kinderfilms ist viel weniger auf ein realistisches oder durch ein Genre reguliertes Wirklichkeitsprinzip festgelegt. Pippi Langstrumpf hat die eigenartigsten Fähigkeiten, Alice bewegt sich in einem ganz und gar allegorischen Zauberland, eine Figur wie Pan Tau ist außerhalb jeder empirischen Realität. Wie

kaum ein anderer Altersstil besitzt der Kinderfilm einen ludischen Grundimpuls, eine Bereitschaft und Fähigkeit, sich aus den Banden der Erdschwere des Realismus zu lösen, Raum und Zeit zu verflüssigen, sich dem gedanklich-fiktionalen Spiel zu öffnen. Einer der bis heute faszinierendsten Versuche, mit den Mitteln des Kinos und den erzählerischen Strategien des Kinderfilms eine kindlich-reflexive Erfahrungsweise auszudrücken, ist Louis Malles *Zazie* (1960): die Geschichte eines Mädchens, das während zweier Tage in Paris in eine ganze Reihe von Geschichten verstrickt wird, die sich alle zu slapstickartiger Intensität steigern.

In zahlreichen Kinderfilmen stehen Tiere im Zentrum der Handlung. Neben *Fury*, *Lassie* und *Rin-Tin-Tin* sei an Kenneth Loachs Film *Kes* (1967) erinnert, in dem die Beziehung eines zwölfjährigen Jungen zu seinem Falken in striktem Kontrast zur Trostlosigkeit der industriellen Erwachsenenwelt steht, die Beziehung zum Tier der einzige Hort einer unschuldigen und überwältigenden Bindung ist.

III. Kinderfilm als eigene Gattung

Der Kinderfilm als eigenes Angebot für Kinder setzt eine Differenzierung des Publikums voraus, die durch die medienpädagogische Debatte der 1910er Jahre (und aller folgenden Dekaden) vorbereitet und legitimiert wurde. Hier wurde die Forderung nach dem „wertvollen“ Film erhoben, man wies auf die besondere Bildsamkeit des Kindes vor der Leinwand hin oder man versuchte, die besondere Faszination der Leinwand für erzieherische Zwecke zu nutzen. In Deutschland beginnt Ende der 1920er Jahre eine eigene Kinderfilmproduktion, die als charakterbildend und moralisch sauber angesehen war und eine harmonische, oft verniedlichte Wirklichkeit darbot. Eine Kinoauswertung dieser Filme gab es selten, meist wurden sie nur als Unterrichtsfilme eingesetzt. Die Nazis nahmen eine propagandistisch motivierte Jugendfilmproduktion auf (z. B. *Junge Adler*, 1944), die aber nach dem Krieg zum Erliegen kam.

Die 1950er und die 1960er Jahre kennen neben dem Märchenfilm und den Disney-Produktionen, die sich als Familienkino verstanden haben, einen nur in Ansätzen entwickelten Film für kindliches Publikum. Die Bemühung um den Kinderfilm setzte die Auseinandersetzung mit den vorherrschenden sozialhygienischen Tendenzen eines „pädagogisch begründe-

ten“ Kinderfilms (und -fernsehens) voraus, die nach der 1957 erlassenen Vorschrift des Jugendschutzgesetzes, allen unter Sechsjährigen den Kinobesuch überhaupt zu untersagen, aber erst in den 1970ern aufgenommen wurde (u. a. unter dem Einfluss der Diskussionen, die die Übernahme der amerikanischen Produktion *Sesamstraße* ins deutsche Fernsehprogramm ausgelöst hatte). Erst jetzt wurde das Geflecht an Normen und Autoritätsvorstellungen, Erziehungsidealen, Vorstellungen von Autorität und Emanzipation, das bis zum Ende der 1960er Jahre gegolten hatte, grundsätzlich in Frage gestellt. Aus diesen Debatten heraus wurde eine Auffassung von Kinderfilm künstlerisch umgesetzt, die das Kind als urteilsfähiges und gleichberechtigtes Publikum ernst zu nehmen und es mit der Erfahrung von Ausgrenzung und Tod, von Verstümmelung und Armut im Medium des Films vertraut zu machen versuchte. Viele dieser Filme waren realistisch-sozialkritisch gestaltet, sie entdecken die Stadt als Lebensraum für Kinder, ihre sozialen Konflikte sind zugleich die Rahmen für das Alltagsleben von Kindern. Aber es finden sich auch phantastisch durchsetzte oder allegorische Formen (wie z. B. *Otto ist ein Nashorn*, 1982). *Die Vorstadtkrokodile* (1977) ist ein ambitioniertes Plädoyer für den Abbau von Vorurteilen gegen Behinderte; *Der rote Strumpf* (1980) handelt von Toleranz gegenüber einer von Inge Meysel gespielten schizophrenen alten Frau; *Der Zappler* (1982) erzählt die Geschichte eines spastisch gelähmten 12-jährigen Jungen.

Themen der Kinderfilme sind oft der Erfahrungswirklichkeit der Kinder angenähert, behandeln vor allem Ängste und Angstsznarien, aber auch Abenteuererum, das Glück der Adoptionen, Recht und Unrecht, üble Nachrede und Denunziantentum. Oft sind diese Themen miteinander vermischt, so dass der – kindliche – Held im Verlauf der Geschichte einer ganzen Reihe von sozialen Gefährdungen der Identität ausgesetzt ist.

Einzelne Stoffkreise haben ein eigenes Gesicht. Sie behandeln unter anderem, den Verlust der Eltern. So erzählt der holländische Film *Kruimeltje* (*Krümelchen*, 1999, Maria Peters) etwa die Geschichte eines Waisenjungen, der nicht nur den Vater wiederfindet, sondern sogar auf geradezu wunderhafte Art die Mutter, die ihn einst zur Adoption freigegeben hatte.

Ein anderer Stoffkreis umfasst kindliches und jugendliches Abenteuererum. Der ebenfalls in Holland

gedrehte Film *Pietje Bell* (2003) handelt von einem Jungen, der gern Streiche spielt, in einen Kriminalfall verwickelt wird und diesen bravourös löst – so dass er zum Helden der Stadt wird. In dem amerikanischen Jugendfilm *The Goonies* (1985, Richard Donner) entdecken Kinder tief im Innern der Erde den Schatz des einäugigen Willy, eines längst verstorbenen Piraten – und mit dem Geld können sie die Häuser der Eltern vor dem Verkauf retten.

In diesem Zusammenhang wird auch der *Abenteuerfilm* als Genre des Kinderfilms neu belebt. Manche Filme führen Genretraditionen fort – *Tschetan, der Indianerjunge* (1972) behandelt die Beziehung zwischen einem Trapper und einem kleinen Indianer. Manchmal werden zeitgenössische, vor allem ökologische Themen aufgenommen – *Der Sommer des Falken* (1988) bringt in Tirol ein Bauernmädchen, einen jugendlichen Punker, einen Briestaubenzüchter und einen Verbrecher, der Falkennester für Ölscheichs ausraubt, zusammen. In *Die Spur der roten Fässer* (1995) bringen vier Kinder zwischen acht und vierzehn während ihrer Ferien in der Mark Brandenburg Giftmüllverbrecher zur Strecke. Auf ein städtisches Publikum abzielend, ist bei beiden Beispielen die Naturerfahrung der Kinder mit den Ferien verknüpft.

IV. Institutionalisationen Förderung

Über Kinderfilm zu sprechen, heißt auch, über die ökonomischen Bedingungen des Kinderfilms, des Kinderkinos, des Kinderfernsehens zu sprechen. Geht man bei einem normalen Spielfilm von einer Amortisationszeit von ein bis zwei Jahren aus (eine Zahl, die seit den 1950ern einigermaßen stabil geblieben ist), rechnet man bei Kinderfilmen mit vier bis acht Jahren, die es braucht, bis das investierte Geld wieder eingespielt ist (Heidtmann 1992, 40.; inzwischen mögen es gar mehr als 10 Jahre geworden sein (Haase 1997, 118).

Immer wieder wird beklagt, dass der Kinderfilm besondere Zuwendungen braucht. Eine Verwertung über die normalen Auswertungen in Kino und Fernsehen ist wegen der zu hohen Kosten für die einzelne Veranstaltung für kindliche Freizeitbudgets unbezahlbar, und auch Eltern sind nur im Ausnahmefall bereit, für Kinderfilmvorstellungen den gleichen Preis wie für Erwachsenenfilme zu bezahlen (wobei

der Kinobesuch bei einer durchschnittlichen Kinofrequenz von 1,5 Kinobesuchen/ Jahr [2004] sowie so sehr niedrig ist). Nicht nur Produzenten, auch die meisten Verleiher scheuen das finanzielle Risiko, diese Filme anzubieten. Vor allem auch, da die amerikanischen Familienfilme (wie Disney-Filme, Produktionen wie *Shrek*) gut laufen. Die Forderung nach ökonomischer Unterstützung geht in zwei Richtungen: Produktionsförderung sowie Kinoförderung und Verwertungsförderung.

Eine erste Unterscheidung könnte die zwischen kommerziell und nichtkommerziell orientierten Fördermaßnahmen sein. Neben der Förderung der nichtkommerziellen Abspielpraxis – gefördert z. B. durch das Kinder- und Jugendfilmzentrum (KJF, gegründet 1977) – gibt es nämlich eine ganze Reihe von Maßnahmen, die die kommerzielle Kinowirtschaft betreffen. In der BRD war der *Deutsche Kinderfilmpreis und Jugendfilmpreis*, der vom Bundesministerium für Familien- und Jugendfragen auf Grundlage der *Richtlinien für den Bundesjugendplan* vom 16.12.1958 vergeben wurde und der mit insgesamt 275.000 DM dotiert war, ein erster Vorstoß (er wurde 1972 eingestellt). Heute kann vor allem das Kuratorium junger deutscher Film regelmässig Produktionsförderungen vergeben. Es hatte 1998 neue Schwerpunkte für die eigene Arbeit verabschiedet, darunter auch eine eigene Rubrik „Kinderfilmförderung“; zum aktuellen Programm gehört u.a. die Ausweitung des bisherigen bundesweiten Aus- und Weiterbildungsprogramms zum Thema „Schreiben für den Kinderfilm“ auf weitere Medienformen wie TV-Serien, nicht-fiktionale Formate, Animation und interaktive Medien.

Die Förderung des Kinderfilms durch staatliche Institutionen oder durch die Filmindustrie selbst hat in der BRD immer nur stiefmütterliche Aufmerksamkeit genossen. Das ist in anderen Ländern anders, die dadurch oft über Jahrzehnte zu dominierenden Anbietern des Kinderfilms wurden. Die wichtigsten Beispiele:

CSSR: 1955 wurde in Prag ein eigenes Kinderfilmstudio gegründet, das allerdings nach einem Jahr wieder geschlossen wurde. Erst 1960 wurde eine Abteilung des Studios in Gottwaldow für den Kinderfilm eingerichtet; trotz ärmlichster Produktionsbedingungen wurden bis 1964 16 Kinderfilme realisiert (Keller 1978, 43f). In der *CSSR* entstanden zwischen 1948 und 1965 68 Kinderspielfilme. Meist

waren die Filme realistisch orientiert (Wolf 1969, 124ff), auch wenn der CSSR-Kinderfilm heute meist als märchen-dominiert wahrgenommen wird. Das ist zum einen bedingt durch die Märchenfilme der 1970er, aber auch durch die zahlreichen WDR-Ko-produktionen seit den 1970ern (*Pan Tau, Die Märchenbraut* etc.). Der Kinderfilm bildete insbesondere dann einen Anreiz für Regisseure, wenn die Produktionsbedingungen für die normale Filmproduktion schwierig waren (Keller 1978, 45). So liegt es nahe, den Kinderfilmboom, den die Barandov-Studios Anfang der 1970er Jahre realisierten, auf die restriktive Kulturpolitik zurückzuführen, die nach dem „Prager Frühling“ für fast zehn Jahre die tschechische Filmproduktion behinderte; einige Regisseure standen praktisch sogar unter Berufsverbot und konnten nur als Kinderfilmregisseure arbeiten.

Dänemark (einen Überblick gibt Hauke Lange-Fuchs 1979, 79–91, bes. 87–91): In Dänemark wurde 1965 ein Filmfonds gegründet, der durch einen Zuschlag auf die Kinokarte finanziert wurde. Seit 1972 wird das Geld vom *Dansk Filminstitutet* (Kopenhagen) verwaltet. Aus dem Geld des Fonds sollten von Beginn an Projekt- und Drehbuchförderung sowie Verleihmaßnahmen gefördert werden. 1974 wurde ein Ausschuss für den Kinderfilm (*Børnefilm Udvalg*) gegründet, der über die Fondsmittel hinaus auch staatliche Fördermittel vergeben konnte (Keller 1978, 58). 1976 waren annähernd 30% der in Dänemark ausgewerteten Filme Kinderfilme. Dänische Kinos zeigten in den 1970ern ausnahmslos auch Kinderfilme, meist in Nachmittagsvorstellungen (Keller 1978, 59).

DDR: Die Kinderfilmproduktion der DDR war in die allgemeine Produktion der DEFA eingegliedert. Der Produktionsanteil lag über die Jahre gemittelt bei 20–30% (Keller 1978, 51.). Es entstanden 64 Kinderfilme zwischen 1946 und 1965 (Keller 1978, 52 sowie Wolf 1969, 165). 30% der Dokumentarfilmproduktion und sogar 75% der Kapazitäten des Dresdner Trickfilmstudios waren für Kinderfilme reserviert (Keller 1978, 51). Wie in der UdSSR waren alle Kinos verpflichtet, zweimal pro Woche Veranstaltungen für Kinder anzubieten. Außerdem wurden Filmveranstaltungen in Schulen und bei den *Jungen Pionieren* angeboten. 1963 hatten die 500.000 Kinderfilmveranstaltungen ca. 42 Millionen Besucher (Keller 1978, 51f).. Die Filmproduktion war konsequent unter die Forderung gestellt, das Ideal eines „sozialistischen Helden“ zu propagieren. Ein wichti-

ger Produktionsbereich war von Beginn an der Märchenfilm (*Die Geschichte vom kleinen Muck*, 1953; *Zwerg Nase*, 1952, und *Das kalte Herz*, 1950). Noch 1984 entstand der märchenhafte Film *Gritta vom Rattenschloss*. Dagegen spielen realistische Stoffe eine nur nachgeordnete Rolle, wenngleich vor allem in den späteren Jahren der DDR-Produktion hier deutlich vom Ideal eines sozialistischen Kinderhelden abgewichen wurde und die Lebenswelt von Kindern als brüchig und widerständig gezeigt wurde (*Bauvogel*, 1979; *Sabine Kleist, sieben Jahre*, 1982; *Der lange Ritt zur Schule*, 1982; *Das Eismeer ruft*, 1984; *Moritz in der Litfaßsäule*, 1984).

Schweden (einen Überblick gibt Lange-Fuchs 1979, 79-91, bes. 87-91): Der erste schwedische Kinderfilm entstand 1945 (*Det var en gång.../ Es war einmal*, Arne Bornebusch). Es folgte in den 1950ern eine ganze Reihe von Astrid-Lindgren-Adaptionen. 1963 wurde das *Svensk Filminstitutet* als ein Abkommen zwischen Staat und Filmbranche gegründet, das aus einer Steuer auf die Kinoumsätze finanziert wurde (Keller 1978, 61.). Von Beginn an stand die Kinderfilmförderung auf dem Programm des Instituts. Der *Kinderfilmrat* (*Barnfilmråd*), 1975 gegründet, wurde dem Institut angegliedert und erreichte schon 1976 einen Koproduktionsvertrag mit dem staatlichen schwedischen Fernsehen (Keller 1978, 62..

Kinderfilmverbände

Die meisten Institutionen – Verbände, Arbeitsstellen etc. –, die sich um die Kinderfilm-Situation sorgen, sind Gründungen der 1970er Jahre oder später; nur wenige sind schon nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. Beide Daten sind lesbar als Hinweis auf Umbruchzeiten der Medien und der Realität, auf Phasen, in denen es um die Reflexion bildungspolitischer Vorstellungen ging und in denen die Kompetenz von Kindern verhandelt wurde, in welchem Umfang sie sich mit einem unregulierten Medienangebot überhaupt auseinandersetzen könnten.

Der Dachverband der kommerziellen und nichtkommerziellen Kinderfilmorganisationen ist das *Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse* (CIFEJ), das seit 1990 in Montréal in Kanada residiert. Es wurde 1955 auf Anregung und unter der Schirmherrschaft der UNESCO und der Unicef gegründet. Bis heute arbeitet CIFEJ aktiv mit der UN-

ESCO zusammen und unterhält beratende Beziehungen mit der Unicef. Seine 150 Mitglieder stammen aus 53 Ländern (Stand: 2002). Es handelt sich um ein Netzwerk von Produzenten, Verleihern und Fernsehanbietern, Festivals, Medienforschern, Autoren und Filmemachern, die im Bereich des Kinderfilms arbeiten. Die Aufgabe von CIFEJ ist es, qualitative Fernsehsendungen für Kinder zu bewerben und deren Verbreitung zu unterstützen. Zu dem Zweck hat das Zentrum eine ganze Reihe von infrastrukturellen Serviceangeboten ausgearbeitet: Zehnmal im Jahr erscheint das *CIFEJ Info* in englischer und französischer Sprache; regelmäßig unterrichtet die Reihe *Creating a Space for Children series* über juristische und medienpolitische Entwicklungen in den verschiedenen Ländern. Datenbanken mit empfehlenswerten Medienangeboten für Kinder werden im Netz vorgehalten, einmal im Jahr erscheint ein *Who's Who* des Kinderfilms. Seminare und Expertenworkshops werden weltweit angeboten, und auch solche Projekte wie *Teen Video Stories*, bei dem Jugendliche aus fünf Ländern ein gemeinsames einstündiges Fernsehprogramm erarbeiteten, werden finanziert. Der CIFEJ-Preis schließlich wird auf ausgewählten (Kinder-)Filmfesten an die besten Filme vergeben.

Der älteste Verband des Kinderfilms entstand in Großbritannien: Die *Children's Film Foundation* (CFF) nimmt in der britischen Filmgeschichte tatsächlich einen besonderen Platz ein. Sie wurde am 7.6.1951 gegründet. Kinovorführungen für Kinder haben in England eine lange Tradition und weisen bis auf die Jahrhundertwende zurück. Im April 1943 nahmen über 150 Kinos an den Gründungsfeiern von *Rank's Odeon Children's Clubs* teil, die mehr als 150.000 Mitglieder hatten. Zunächst wurden Filme aus den USA eingeführt. *Tom's Ride* (1944), eine Produktion der Gaumont British Instructional Films, war so erfolgreich, dass noch 1944 *Children's Entertainment Film* (CEF) als Abteilung des Rank-Konzerns gegründet wurde. CEF produzierte insgesamt von 1944–1949 180 Filme und sicherte damit 17% des englischen Gesamtbedarfs an Langfilmen für Kinder. Stets wurden Publikumsreaktionen beobachtet (durch direkte Beobachtung, Aussagen der Kinobesitzer, Aufsichtspersonen, Infrarotaufnahmen des Publikums und Tonbandaufnahmen während der Vorführungen). CEF wurde trotz erfolgreicher Arbeit 1950 aufgrund des staatlichen *Wheare-Reports* (Report of the Departmental Committee on Children and Cinema) wieder geschlossen, es wurde aber ein knappes Jahr später CFF gegründet, um weiter einen

qualitätvollen, pädagogisch anspruchsvollen Kinderfilm in England zu produzieren. CFF wurde von mehreren Akteuren der Filmindustrie getragen (*Association of Specialised Film Producers* [ASFP], *British Film Producers Association* [BFPA], *Cinematograph Exhibitors' Association* [CEA], *Kinematograph Renters' Society* [KRS]). Chronisch unterfinanziert, konnte CFF dennoch auf der Basis dieser Anbindung an die Filmindustrie eine regelmäßige englische Kinderfilmproduktion sicherstellen. Als der Verband 1981 aufgelöst wurde, ging die Kinderfilmproduktion schlagartig zurück. Zum CEF wurde ein Beirat gegründet (*Advisory Council on Children's Entertainment Films*), in dem verschiedene private und staatliche Organisationen vertreten waren und der die Aufgabe hatte, die Produktion der Filme mit der CEF zu beaufsichtigen und in der Öffentlichkeit bekannt zu machen; der Beirat hatte aber nie einen großen Einfluss.

Kinderfilmverbände in Deutschland wurden erst in den 1970ern gegründet – mitten in der Kinokrise, aber auch in den politisch-pädagogischen Debatten um die Bedeutung des Films als eines Mediums, das wie kein zweites der Kommerzialisierung offen stand.

Der *Bundesverband Jugend und Film* (BJF) wurde 1970 gegründet. Seine Aufgabe ist die Unterstützung der nichtgewerblichen Kinder- und Jugendfilmarbeit in der BRD. Der Verband hat ca. 1.200 Mitglieder (Stand: 2001), für die er eine Filmothek betreibt, die ca. 300 Spielfilme in 16mm-Kopien und zunehmend auch auf DVD zur pädagogischen Arbeit zugänglich hält sowie eine ganze Reihe von einschlägigen Veröffentlichungen publiziert hat. Außerdem bietet der Verband Seminare und Tagungen sowie Drehbuchwerkstätten für Multiplikatoren, aber auch für Kinder und Jugendliche verschiedener Altersgruppen an. Einige internationale Veranstaltungen (Belgisch-Niederländische-Deutsche Filmtage in Hückelhoven; Deutsch-Polnische Begegnung zur Werkstatt für junge Filmer in Wiesbaden; Werkstatt für junge Filmer in Legnica, Polen; Internationaler Sommerfilmkurs in Pisek, Tschechien) kommen dazu. Zur Information der Mitglieder erscheint viermal im Jahr das *BJF-Magazin*. Der BJF ist Mitglied in der *European Children Film Association* (ECFA) sowie in der *Fédération Internationale des Ciné-Clubs* (FICC).

Das *Kinder- und Jugendfilmzentrum in Deutschland* (KJF) wurde 1977 als Zentrum für audiovisuelle

Kommunikation und audiovisuelle Produktionen gegründet. Es gehört zur Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung. Es ist Mitglied in der Bundesvereinigung *Kulturelle Jugendbildung*. Die Fachaufsicht des KJF hat ein Kuratorium, das sich aus Vertretern von Bund und Ländern, Hochschulen und Verbänden zusammensetzt. Auf nationaler Ebene arbeitet das KJF mit Einrichtungen der Kinder- und Jugendarbeit, mit Ministerien und Verbänden sowie mit Medienfirmen zusammen.

Auf internationaler Ebene nimmt das KJF die Vertretung in Gremien wie dem *Centre international du Film pour l'Enfance et la Jeunesse* (CIFEJ) wahr. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Förderung des Kinder- und Jugendfilms durch Erwerb von nichtgewerblichen Auswertungsrechten, die Initiierung und Durchführung von medienpädagogischen Modellprojekten, die praktische Medienarbeit von und mit Kindern und Jugendlichen, die Vermittlung von Medienkompetenz sowie die fachliche Kooperation auf nationaler und internationaler Ebene. Für das Bundesjugendministerium führt das KJF alljährlich bundesweite Foto- und Videowettbewerbe durch: den Deutschen Jugendfotopreis (seit 1979), den Wettbewerb *Jugend und Video* (seit 1988) und den *Deutschen Jugend-Video-Preis* (seit 1985). Diese Veranstaltungen richten sich sowohl an Kinder und Jugendliche als auch an Videofirmen, die sich durch kinder- und jugendgeeignete Produktionen auszeichnen.

1978 wurde der *Förderverein deutscher Kinderfilm e.V.* von Filmemachern, Autoren, Journalisten und Pädagogen gegründet. Der heutige Sitz ist Gera. Zu den wichtigsten Aufgaben gehören die Förderung von Film- und Fernsehbeiträgen für Kinder und Jugendliche unter anderem durch die Drehbuchakademie und die Kindermedien-Akademie. Der Förderverein unterstützt die kontinuierliche Produktion und den breitflächigen Einsatz von Kinderfilmen in Deutschland. Er fördert zahlreiche Projekte und kooperiert mit Jugendfilmclubs, Jugendzentren u. ä.

Erwähnt werden sollte schließlich der *Empfehlungsausschuss Medien* (EAM), der im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der Obersten Landesjugendbehörden audiovisuelle Produktionen sichtet, bewertet und solche Produktionen empfiehlt, die sich besonders eignen für: Kinder- und Jugendmedienarbeit, außerschulische Jugendbildung, Elternarbeit, Fort- und Weiterbildung von Erziehern, Sozialpädagogen,

Fachkräften der Bildungsarbeit. Der Fachausschuss setzt sich zusammen aus je einem stimmberechtigten Vertreter jeder Obersten Landesjugendbehörde in Deutschland sowie einem Vertreter des FWU (*Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*). Zumeist haben die Obersten Landesjugendbehörden Vertreter ihres jeweiligen Landesmedienzentrums oder des Landesfilmdienstes in den Ausschuss berufen. Dies macht Sinn, denn in der Regel sind jene Stellen mit entsprechenden Haushaltsmitteln ausgestattet, um die Beschlüsse des EAM durch den Ankauf der empfohlenen Medien auch praktisch umzusetzen.

Das *Institut für Kino und Filmkultur* (IKF) ist im Frühjahr 2000 als ein eingetragener Verein mit Sitz in Köln gegründet worden. Es versteht sich als Vermittler zwischen Kino und Publikum sowie als Schnittstelle zwischen Filmbranche und Bildungsbezug. Das IKF entwickelt Projekte zur Film- und Medienbildung, z. B. *Lernort Kino* (seit 2002), *Kino gegen Gewalt* (2001), *Kino für Toleranz* (2002/2003) oder *Ins Kino zum Nachbarn* (2002). Für *Lernort Kino* erhielt das IKF von Kulturstatsminister Julian Nida-Rümelin den Innovationspreis 2002 der Filmförderung. Das IKF erstellt Film-Hefte als pädagogisches Begleitmaterial zur Vor- und Nachbereitung im Unterricht sowie zur Anregung von Gesprächen und Diskussionen (Inhalt, Problemstellung, Filmsprache, Diskussionsanregungen und Fragen sowie methodische Hinweise). Die Film-Hefte stehen als PDF-Dateien zum Download zur Verfügung.

Kinderfilmfestivals

Die älteren der verschiedenen Kinderfilmfestivals (wie z.B. *Spatz* in Gera oder das *Kinderfilmfest* auf der Berlinale) resultieren fast alle aus den Bemühungen der 1970er Jahre, eine eigene, politisch orientierte Kinderfilmarbeit ins Leben zu rufen. Wenige ältere Festivals beruhen auf Verbandsaktivitäten. Einen eigenen Markt hat es in dem Sinne wohl nie gegeben. Vielmehr wurde der Rechtehandel und das Vorstellen neuer Produkte wohl auf den großen Festivals – wie auch heute noch – nebenbei betrieben. 1975 veranstaltete das Kommunale Kino Frankfurt z. B. eine erste internationale Kinderfilmwoche; die Berliner und die Mannheimer Filmfestspiele folgten, und seit 1977 gibt es auch auf den Oberhausener Kurzfilmtagen eine Kinderfilmabteilung (Kluth/ Filgers 1982, 10).

Eigene Aufmerksamkeit verdienten Festivals, auf denen Filme von Kindern präsentiert werden. Diese Festivals finden meist in engem lokalem Rahmen statt – etwa als lokale „Schülerfilmfestivals“. Von überregionaler Bedeutung ist der *Deutsche Jugendvideopreis*, der jährlich die besten Jugend-Medienproduktionen prämiiert. Der Deutsche Jugendvideopreis *Young Media* fördert junge Video- und Multimediamacher bis 26 Jahre und präsentiert ihre besten Arbeiten beim *Bundesfestival Video, Film und Multimedia*. Unter dem Namen *Jugend und Video* 1987 gestartet, zählt er zu den bedeutendsten bundesweiten Jugendmedienwettbewerben. Der Stifter – das Bundesjugendministerium – sowie weitere Sponsoren vergeben Prämien im Gesamtwert von 13.000 Euro an die besten Produktionen des Mediennachwuchses. Das Bundesfestival bildet den Abschluss von verschiedenen bundesweiten Medienwettbewerben, die im Auftrag des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend vom Kinder- und Jugendfilmzentrum in Deutschland mit Sitz in Remscheid durchgeführt werden. Es ist das größte und renommierteste Medienfestival für Jugendliche in der Bundesrepublik und findet seit 1988 statt. Jährlich beteiligen sich bis zu 4.000 Jugendliche mit über 800 Produktionen an den Wettbewerben. Die Themen der Beiträge können frei gewählt werden, oder sich auf das jeweils besondere Jahresthema beziehen.

Kinderfilmclubs

Nicht alle Nationen haben den Kinderfilm in der Nachkriegszeit mit gleicher Intensität gepflegt. Neben der Bundesrepublik sei auf die Produktionen der DDR, der CSSR, Großbritanniens und der skandinavischen Länder verwiesen, die oft auch eine eigene Aufführungspraxis für Kinderfilme gepflegt haben.

Kino in der Bibliothek (Dänemark)

Der dänische Verband der Jugendfilmclubs nannte in den 1970ern etwa 3% der Gesamtbevölkerung als Mitglieder. Außerdem gab es ein eigenes, vom nationalen Filminstitut gefördertes Programm, das Kinderfilmveranstaltungen in öffentlichen Bibliotheken organisierte (Keller 1978, 59). Allein 1973/74 fanden 3.464 derartige Veranstaltungen in 84 Bibliotheken statt.

Ein ähnliches Programm gibt es in Schweden. Träger sind eine große Anzahl von Jugendfilmclubs mit 77.000 Mitgliedern, die oft als kommunale Organisationen geführt werden (Keller 1978, 64).

Der Gründe für Kinoveranstaltungen in Bibliotheken lassen sich mehrere benennen. Zum einen wird der Kultur- und Bildungsauftrag der (öffentlichen) Bibliotheken inzwischen auch auf andere Träger und Rezeptionsformate als nur das Buch ausgeweitet. Zum anderen suchen die Bibliotheken, sich neue Publika zu erschließen, sie an die Räume der Bibliothek heranzuführen und darüber eigene Bestandssicherung zu betreiben. Paradoxerweise betreiben die Bibliotheken damit eine Nobilitierung des Films als Medium – dahinter steht als verborgenes Curriculum eine gezielte Elternarbeit, die – indem das Renommee des Buchs als Informations- und Unterhaltungsmedium auf den (ausgesuchten) Kinderfilm ausgedehnt wird – den Film als Kindermedium etablieren hilft.

Kiddie Matinee (USA)

Matinee-Veranstaltungen besonders für Kinder haben sich vor allem in den 1960er und 1970er Jahren in den USA ausgebreitet, auch wenn es sie von Beginn des Kinos an, insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg gegeben hat. Dabei wurde ein samstägliches oder sonntägliches Matinee-Termin speziell für kindliches und/ oder jugendliches Publikum angeboten. Im Anfang wurden vor allem Abenteuer- und Cliffhanger-Serien wie *Tarzan*, *Jungle Jim* und *Bomba* sowie Komödien wie *Three Stooges*, *Bowery Boys* und die *Abbott & Costello*-Reihe gezeigt. Später – beginnend mit der ersten Folge der *Santa-Claus*-Serie 1960 – änderte sich das Programm, wurde vor allem um Zaubermärchen, aber auch Horrorstoffe für Kinder erweitert. Das Kiddie-Matinee wurde von dem zunächst in Florida, später in New York arbeitenden Produzenten K. Gordon Murray (dem „King of the Kiddie Matinees“) in den frühen 1960ern etabliert, breitete sich dann schnell aus. Er zeigte Filmprogramme freitags, samstags und sonntags an den Nachmittagen, zu Einheitspreisen für Kinder und Erwachsene. Als die Studios anfangs der 1970er Jahre die Klausel in die Verleihverträge aufnahmen, dass eine Auswertung ausschließlich an Wochenenden untersagt war, war das Ende der Matineen beschlossen, die sich zwar mit unabhängigen

Verleihern noch bis in die frühen 1980er halten konnten, aber auf ein immer kleineres Angebot zugreifen mussten.

Children's Cinema Clubs (Großbritannien)

Die Granada-Theater etwa boten seit 1927, die Odeon-Kinos seit 1937 wöchentliche Kinderfilmnachmittage an. Erste Kinderfilmclubs entstanden noch in den 1930er Jahren. An schulfreien Samstagen gab es vormittags die sogenannten „matinees“. Die Zahl der Kinderfilmclubs nach dem Weltkrieg stieg bis 1948 auf 1.644, die wöchentliche Besucherzahl lag bei 880.000 Kindern zwischen 5 und 15 Jahren. Schon 1950 spielten 1.900 Clubs vor 1,2 Millionen Besuchern pro Woche. Erst zu Beginn der 1960er Jahre – mit der Einführung des Fernsehens – gingen diese Zahlen zurück (Keller 1978, 35f). Zum Programm gehörte von Anfang an der Ausschluss der Erwachsenen aus den Veranstaltungen (Wolf 1969, 228). Die Programme beinhalteten das Absingen der Nationalhymne, das Ablegen eines Versprechens („Ich verspreche die Wahrheit zu sagen, anderen zu helfen, meinen Eltern zu gehorchen. Ich verspreche alten Leuten mit Aufmerksamkeit zu begegnen, Tiere gut zu behandeln und ehrlich zu sein“ (Keller 1978, 37f sowie Wolf 1969, 234f), Gemeinschaftsgesang, zwei Kurz- und einen Lang- oder Halblangfilm.

Es gab einen Kodex, an den sich die englischen Produktionen der CEF (und der durch die CFF geförderten Filme) hielten: Protagonisten im Alter der Zuschauer; Gruppen als protagonale Akteure, also keine individuellen Schicksale und Probleme; klare moralische Verhältnisse. Als ein eigenes Genre entstand der englische Kinderkrimi nach immer gleichem Erzählschema: Eine Gruppe von Kindern kommt einem Verbrechen auf die Spur, das – ohne die Hilfe von Erwachsenen – am Ende gelöst wird, der Täter wird gestellt und der Polizei übergeben. Das Schema hat zwar mit Kästners *Emil und die Detektive* (1930; verfilmt 1931, 1954, 2001) Vorformen, wurde aber erst durch die englische Kinderfilmproduktion populär und in zahlreichen literarischen Serien fortgeführt (am bekanntesten im Fortleben der Serien Enid Blytons *Fünf Freunde und...*).

Barnets Bio Kontrast (Schweden)

Seit 1975 haben sich die schwedischen Gewerkschaften mit dem Kinderfilm befasst. Das Programm des *Kinderkontrastkino (Barnets Bio Kontrast)* verleiht Filme, produziert diese teilweise selbst, organisiert aber vor allem Gruppenarbeiten mit und über Film (Keller 1978, 62). Nach jeder Vorführung werden die Kinder in Kleingruppen aufgeteilt, in denen sie unter pädagogischer Anleitung ihre Eindrücke verarbeiten lernen sollen.

Kinderfilmveranstaltungen im Rahmen pädagogischer Programme

Die Möglichkeiten, mittels Film Themen in die Schulen zu tragen, Diskussionen anzuregen und möglicherweise auf Unterrichtsangebote Einfluss zu nehmen, sind vielfältig. Zunächst seien im historischen Rückblick einige Konzepte erwähnt, wie im Rahmen totalitaristischer Bildungssysteme, nämlich in der UdSSR und in Nazideutschland, mit Film gearbeitet wurde. Ihnen soll das Modell „Lernort Kino“, das Film und demokratische Erziehung koordiniert, entgegengestellt werden.

UdSSR: Schon 1919 erließ Lenin ein Dekret, das den Kinderfilm fest etablierte. Zwar gab es große Startschwierigkeiten in der Produktion, doch waren bald alle Kinos verpflichtet, zweimal wöchentlich Kinderfilmprogramme anzubieten. Außerdem gab es eigene Kinderkinos, die von pädagogischen Fachkräften geführt wurden. Die Kinos waren darüber hinaus angehalten, pro Jahr ein gewisses Besucher-Soll zu erreichen, was durch eine enge Angliederung an die Schulen und die Arbeit der Pionier-Organisationen zu gewährleisten versucht wurde (Keller 1978, 42).

Nationalsozialistisches Deutschland: Am 26.6.1933 führte der Kultusminister Bernhard Rust die Verwendung von Filmen im Schulunterricht ein. Für die Schulfilmarbeit gab es eine eigene Institution, die *Reichsstelle für den Unterrichtsfilm* (RfdU), 1940 umbenannt in *Reichsanstalt für Film und Bild* (RWU). Offiziell gegründet wurde die RfdU im Sommer 1934, auf Initiative von Bernhard Rust, Reichsminister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, dem sie auch zugeordnet war. Die RfdU produzierte selbst rund 1.000 Filme für den Unterricht an Schulen und Hochschulen. Finanziert wurde dies durch einen Zwangsbeitrag, den alle Schüler

jährlich zu bezahlen hatten. In Kooperation mit den NS-Gaustellen führte die „Reichsstelle“ auch die „staatspolitischen Schulveranstaltungen“ mit meist besonders aggressiven Propagandafilmen durch.

Jugendfilmstunden (= Jugendfilmstunden des Deutschen Reiches) wurden seit 1934 von der Hitler-Jugend durchgeführt. Die Jugendfilmstunden, die wegen ihres weihewollen Charakters auch als *Filmfeierstunden* bezeichnet wurden, waren aufwändige Propaganda-Veranstaltungen, für die die örtlichen Kinobetreiber ein- bis zweimal monatlich ihre Vorführsäle zur Verfügung stellen mussten. Auf dem Land, wo es keine Kinos gab, wurden Jugendfilmstunden in Schulgebäuden, Wirtshäusern und Gemeindegemeinschaften durchgeführt. Das Programm der Veranstaltungen umfasste einen geschlossenen Einmarsch der Zuschauer, Gesang und schließlich die Vorführung von – meist propagandistischen – Dokumentar- und Spielfilmen, die im Gemeinschaftserlebnis emotional viel stärker auf die Jugendlichen wirkten, als wenn sie das Kino gemeinsam mit Familienangehörigen besucht hätten. Fester Bestandteil war die Vorführung der aktuellen Wochenschau. Die Teilnahme an den Jugendfilmstunden erfolgte offiziell außerhalb des eigentlichen HJ-Dienstes. Daher genossen die Veranstaltungen auch keine staatliche Förderung, sondern mussten sich finanziell selbst tragen. Allein im Berichtsjahr 1942/43 fanden 18.000 derartige Veranstaltungen vor 2,5 Millionen Zuschauern aus HJ und BDM statt. Heidtmann (1992, 40) spricht sogar von 43.000 Veranstaltungen vor 11 Millionen Zuschauern.

Lernort Kino: Das Projekt *Lernort Kino. Bundesweite Schul-Film-Woche* wurde 2002 ins Leben gerufen. Es ist als Schritt in Richtung einer Etablierung der Film-Bildung in Deutschland konzipiert. Das Filmangebot wird auf der Grundlage der Lehrpläne zusammengestellt, es gibt ausgewählte Filme für alle Altersstufen. Im Programm werden Repertoirefilme und aktuelle Filme zu vier Kategorien angeboten: themenbezogene Filme, Literaturverfilmungen, Filme in Originalsprache und große deutsche Filmklassiker. Die Zielgruppe: für alle Schularten, für alle Klassenstufen von Klasse 1–13, der Kinobesuch erfolgt im Klassenverband mit den zuständigen Fach- bzw. Klassenlehrern. Die Initiative geht auf ein Pilotprojekt der Kulturstatsministerin Christina Weiss zurück, das in Zusammenarbeit mit der Bundeszentrale für politische Bildung, der Filmförderungsanstalt, den Kino- und Verleihverbänden und verschie-

denen Einrichtungen der Bundesländer erprobt wurde. Inzwischen fanden entsprechende Initiativen in elf Bundesländern statt und sind ein voller Erfolg. In Sachsen-Anhalt stiegen die Anmeldungen bei der dritten durchgeführten Woche z. B. um 50 Prozent auf rund 30.000 Schüler aller Altersstufen. In Schleswig-Holstein besuchten 31.000 Teilnehmer aus 440 Schulen über 300 Vorstellungen in 36 Städten. Bisher wurden die Filmwochen vom *Institut für Kino- und Filmkultur* in Köln organisiert. Künftig soll diese Aufgabe die im Januar 2005 gegründete *Filmkompetenzagentur* mit Sitz in Potsdam Babelsberg übernehmen.

Kinderfilm in der Schule/ Film als Schulfach

Zwar existiert ein KMK-Beschluss, dass Film ähnlich wie Kunst und Musik als Kunstfach an den Schulen eingerichtet werden soll, doch steckt die Etablierung dieses Schwerpunkts in der BRD bis heute in den Kinderschuhen und ist über einzelne, oft von einzelnen Lehrern vorangetriebene Versuche nicht hinausgekommen. Auch das bildungspolitische Stichwort „Medienkompetenz“ hat bislang kaum zu nennenswerten Veränderungen des schulischen Curriculums geführt.

Zensur und Regulierung

In der Nazizeit wurden ab 1939 Filme, die der Zensurbehörde für die Vorführung vor jugendlichem Publikum besonders geeignet erschienen, mit dem Prädikat „jugendwert“ ausgezeichnet. Um alle Altersgruppen mit der Filmpropaganda erreichen zu können, wurde mit dem Lichtspielgesetz vom 16.2.1934 die bis dahin noch bestehende Altersgrenze von 6 Jahren für Kinobesuche aufgehoben. Bemerkenswert ist dies allein schon deshalb, weil die Kinder dadurch bereits vor dem Eintritt in die Hitler-Jugend auch dem gesamten propagandistischen Beiprogramm aus Wochenschau und Dokumentarfilm ausgesetzt waren.

In der BRD wurde durch die Novellierung des Jugendschutzgesetzes 1957 der Kinobesuch von Kindern unter sechs Jahren verboten; darum war es unsinnig, Kino-Filme für die Vorschulkinder zu produzieren. Die Altersstufen von 1957 für das Kino wurden auch im neuen Jugendschutzgesetz 1985 beibehalten, allerdings wurde der Filmbesuch für Kinder

unter sechs Jahren (in Begleitung Erwachsener) nicht zuletzt auf Drängen der Filmwirtschaft wieder zugelassen. Die damit verbundene Hoffnung, nun hätte die Produktion von Kinderfilmen in Deutschland wieder eine größere Chance, hat sich allerdings bisher nicht erfüllt.

Im Zuge des Jugendschutzes werden in Deutschland nahezu alle Filme von der FSK (Freiwilligen Selbstkontrolle) überprüft; die FSK-Altersvorgaben sind aber nur höchst bedingt als Indikatoren anzusehen, ob ein Film ein „Kinderfilm“ ist oder nicht; zudem unterscheiden sich die Freigaben in verschiedenen Ländern manchmal erheblich. In England etwa war bis 1955 der Zugang zu Kinoveranstaltungen unregelt. Erst 1955 wird auferlegt, Kinder unter 5 Jahren gar nicht zu einer Vorführung zuzulassen, außer sie befinden sich in Begleitung Erwachsener; ohne Begleitung Erwachsener sind zudem Kinder unter 12 Jahren von allen nach 19 Uhr beginnenden Veranstaltungen ausgeschlossen (Wolf 1969, 236). Bis in die 1950er Jahre hinein war es in der BRD gestattet, Kinovorstellungen mit Kleinkindern unter 6 Jahren zu besuchen. Der „Schoßkindparagraf“ drückt bildlich aus, dass man wohl annahm, dass die Kinder die Vorstellungen auf dem Schoß der Eltern genießen

Summa

Aus all diesem eine Summe zu ziehen, ist schwer. Die Situation ist aus verschiedenen Gründen unübersichtlich, nämlich:

1. Weil die nationalen Umgangsweisen mit der Kinderfilmthematik unterschiedlich sind,
2. weil sich die nationalen Bemühungen in allen Bereichen der Kinderfilmproduktion, -distribution und der pädagogischen Begleitung des Abspiels unterscheiden,
3. weil der Aufmerksamkeitswert, der einer Pädagogik des Kinderfilms in den 1970er Jahren international beigemessen wurde, inzwischen zurückgegangen ist und mit ihm auch viele damals geschaffene Förderprogramme wieder verschwinden;
4. weil sich mit Video, DVD und neuerdings mit der allgemeinen Verbreitung von Beamern die Abspiel- und Veranstaltungsmöglichkeiten massiv verändert haben,
5. weil die Erreichbarkeit und Verfügbarkeit von Filmen durch die neuen Medien wesentlich einfacher

geworden ist (und auch, weil Abspielrechte viel häufiger umgangen werden),

6. weil das Fernsehen, einschließlich von Spartenkanälen wie KiKa, Kinder viel leichter und in viel größerem Umfang erreichen kann als es Kinoarbeit je könnte.

Eine größere Diskussion der pädagogischen Dimensionen des Kinderfilms und seiner Rolle in politischen, moralischen und sozialen Lernprozessen ist heute diversifiziert, nicht mehr an Multiplikatoren und ihre Organisationen gebunden. Filmarbeit mit Kindern findet heute eher im regionalen oder sogar lokalen Rahmen statt, nicht mehr vor einem weit gespannten institutionell abgesicherten Rahmen. Das bedeutet auch, dass die Zielsetzungen von Kinderfilmarbeit in anderen Entscheidungszusammenhängen festgemacht sind als denen einer im Extremfall staatlich zentralisierten Kinderfilm-Lobby.

Neben der Diversifizierung ist aber auch eine Vermehrung der Arbeit mit Kinderfilm zu beobachten. Programmatische Lernzielvorgaben wie das Stichwort der „Medienkompetenz“ verbreitern die Bereitschaft, Filme als Bildungsmittel und Gegenstände der Bildung einzusetzen.

Ungeklärt bleiben aber Fragen, die schon zu Beginn aufgeworfen wurden: In welchem Umfang der Unterhaltungswert von Filmen zentraler ist als der pädagogische Rahmen; ob Familienfilme die Spezifik des Kinderfilms unter der Hand auflösen und Kinder so an ein viel homogeneres Kinoangebot herangeführt werden; in welchem Umfang Kinderfilme dazu verwendet werden, Kinder an den Medien-Markt heranzuführen und sie als Konsumenten zu gewinnen.

Literatur

Haase, Jürgen: *Kinderkino – eine unendliche Geschichte*. In: von Gottberg, Joachim / Lothar Mikos / Dieter Wiedemann (Hg.), *Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen*. Berlin: Vistas 1997, 115-119.

Heidtmann, Horst: *Kindermedien*. Stuttgart: Metzler 1992.

Keller, Klaus: *Kinder und Film. Geschichte, Erforschung und Perspektiven des Kinderfilms*. Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft des Jugendfilmclubs 1978 (Schriftenreihe AV-Medienpädagogik/ Reihe Theorie; 3).

Kluth, Theda/ Ulrike Filgers: *Dem Kinderfilm eine Chance. Kinderfilmarbeiter trafen sich beim KJF: Fakten, Erfahrungen, Diskussionen, Ergebnisse*. Remscheid: Kinder- und Jugendfilmzentrum in der Bundesrepublik Deutschland 1982.

Lange-Fuchs, Hauke: *Nordlichtbilder: Kinder- und Jugendfilme aus dem Norden Europas; Daten und Fakten zur Entwicklung und zu den neueren Tendenzen des skandinavischen Filmschaffens für Kinder und Jugendliche im*

internationalen Jahr des Kindes 1979 (hrsg. vom Kinder- und Jugendfilmzentrum der Bundesrepublik Deutschland). Remscheid: Selbst-Vlg. 1979.

Wolf, Steffen: *Kinderfilm in Europa. Darstellung der Geschichte, Struktur und Funktion des Spielfilmschaffens für Kinder in der Bundesrepublik Deutschland, ?SSR, Deutschen Demokratischen Republik und Großbritannien 1945 - 1965*. München/Berlin: Verlag Dokumentation 1969.