

Rezensionen

Ricart Brede, J./Helmes, G. (Hrsg.) (2017). Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen. Behinderung und Migration im Fokus. Waxmann: Münster und New York. 34,90€

Der vorliegende Band besteht aus zwei Teilen. Während sich die ersten fünf Beiträge der Darstellung und Verhandlung von Behinderung in Film und Fernsehen widmen, behandeln sechs weitere Artikel kulturelle Diversität im weiten sowie Migration und Mehrsprachigkeit im engeren Sinne. Er zeichnet sich nicht nur thematisch, sondern auch disziplinär und methodisch durch eine große Vielfalt aus. Sowohl klassische Filmanalysen, als auch didaktische, auf den Einsatz von Film und Fernsehen in der Unterrichtspraxis blickende Beiträge sowie ein Projektbericht über partizipierende Videoarbeit finden in dem 255 Seiten umfassenden Band Platz. Mit „Behinderung“ einerseits und „Migration/Kultur“ andererseits rücken die Herausgeber „zwei Vielfalt erzeugende Dimensionen in den Mittelpunkt, die im öffentlichen Leben und damit auch im Kontext von Schule und Unterricht zusehends an Bedeutung gewinnen“ (S. 8). Als Verhandlungsort dieser beiden Dimensionen rücken nun Film und Fernsehen in den Blick, welche einerseits nach wie vor einen großen Teil der Mediennutzung insbesondere von Schülerinnen und Schülern ausmachen, andererseits im Verdacht stehen, „in der Regel auf Wirklichkeitsillusion hinauslaufende[...] Bilderfolgen“ (S. 9) zu produzieren. Vor diesem Hintergrund fragt der Band danach, welche Formen von Diversität in Film und Fernsehen wie zu sehen sind, ob die Thematisierung und Darstellung von Diversität integrative oder inklusive Wirkung entfaltet und wie Film- und Fernsehformate im Unterricht genutzt werden können, um beispielsweise Prozesse des kulturellen und sprachlichen Lernens anzustoßen (S. 9 f.). Der längste und überzeugendste Beitrag des Bandes ist gleich der erste: G. Helmes Analyse von T. Brownings *Freaks* (1932). Der Hollywoodklassiker über einen Wanderzirkus changiert zwischen einem Horrorfilm, welcher körperlichen Behinderung als Monstrosität zur Schau stellt und einem Melodram, weil das Schicksal der *Freaks* zu Tränen rührt. Zum Meilenstein in der Darstellung von Behinderung im Film wurde *Freaks*, weil der Regisseur sowohl filmsprachlich als auch narrativ die Erwartungen der Produktionsfirma und Teile des Publikums unterläuft und Menschen mit Behinderung auch bei alltäglichen Verrichtungen und Abläufen zeigt und damit auf Weisen „in Bewegung setzt“ (S. 58), welche keine genredramaturgische Funktion haben. Spätestens seit *Freaks* ist klar, dass Film – und später auch Fernsehen – besondere Chancen und Risiken bei der Darstellung von Diversität bereithalten.

Unterschiedlich gut gelingt es den Autoren des Bandes, die spezifische Medialität von Film und Fernsehen ins Wort zu holen. Interessant wäre es beispielsweise gewesen, in S. Degenhardts und F.P. Hilgers aufschlussreicher Analyse der Darstellung blinder Menschen in knapp 100 Spielfilmen auch noch zu erfahren, warum „Blindheit im Kanon der dargestellten Behinderungsarten überproportioniert vorkommt“ (S. 87) – Ist dies beispielsweise in literarischen Texten mit behinderten Protagonisten genauso?

Welche diskursive Wirkung Filme auch bei gesellschaft-

lichen Debatten entfalten können, zeigt M. Friedrichsens Analyse des durch zwei Filme des Regisseurs F. Akin geprägten Figurentypus des „Anti-Türken“ (*Gegen die Wand*, 2004; *Auf der anderen Seite*, 2007). Er zeichnet sich durch ein Hin- und Hergerissensein zwischen der Ablehnung (vermeintlich) türkischer Kultur(praktiken) und dem sich zu ihnen Hingezogenführens aus (S. 151). Film wird hier auch zu einem Ort der Aushandlung inter- und transkultureller Selbstbilder.

Spannend fällt J. Ricart Bredes Analyse des Films *Bébés* (Babys, 2010) aus. Dieser zeigt die ersten Lebensmonate von vier Babys aus unterschiedlichen Kulturkreisen. Ricart Brede weist nach, dass der Regisseur T. Balmès die Mittel des dokumentarischen Films dazu nutzt, Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Lebenssituationen der Kinder nicht allein als kulturell bedingt zu zeigen. „[D]ie in einer Kultur und Gesellschaft gewählten Erziehungswege und -ziele [können] nicht absolut gesetzt und als allgemeinverbindlich behauptet werden [...], sondern nur eine je nach situativer Komplexität erwägenswerte [...] Möglichkeit darstellen“ (S. 171).

Eine wichtige, zu den Beiträgen mit Anwendungsbezug überleitende Perspektive eröffnet H. Terharts und H.-J. Roths Befragung von 8- bis 12-Jährigen mit Migrationshintergrund: Sie leitet auf Grundlage deren Mediennutzungsverhaltens her, dass das sprachbildnerische Potenzial sowohl von herkunftssprachlichen, als auch von deutschsprachigen Programmen medienpädagogisch und -didaktisch stärker genutzt werden sollte.

In einem Grundlagenbeitrag eröffnet B. Biechele sodann „Wege zu einer ‚film literacy‘ im Unterricht“. Die Selbstverständlichkeit, mit der Filme rezipiert und konsumiert werden, täuscht darüber hinweg, dass sie nie voraussetzungslos sind: Sie setzen filmsprachliche Mittel mitunter suggestiv ein, aktivieren kulturelle Codes und Narrative und beziehen sich auf Genrekonventionen. Mit Blick auf den DaF-/DaZ-Unterricht plädiert Biechele daher für eine Filmdidaktik, welche ausgehend von einem Hör-Seh-Verstehen zu einer „film literacy“ als Kulturtechnik führt. Zu diesem Zweck skizziert sie den methodischen Einsatz von Filmen im DaF-/DaZ-Unterricht.

Eine Besonderheit des dänischen Fernsehens hat D. Maaks und D. Spaniel-Weises Beitrag zum Thema: Die Fernsehweihnachtskalender bestehen als 24 zehn- bis dreißigminütigen Episoden, die einem strikten narrativen Schema folgend das In-Gefahr-Geraten und Gerettet-Werden von Weihnachten beschreiben (S. 214). Die Autorinnen beschreiben sodann, wie diese kulturell (nationale Identitätsbildung und Weihnachtstradition) sowie medial (serielles Erzählen) hochspezifische Julekalender im DaF-/DaZ-Unterricht eingesetzt werden können, um kulturelle und sprachliche Lernprozesse sowie die Reflexion über Fremdheitserfahrungen zu initiieren.

Schließlich erweitern K. Rickermann und S. Beller in ihrem Beitrag zu einem interkulturellen Videoaustauschprojekt im DaF-Unterricht den bis dahin auf die Rezeption von Film und Fernsehen beschränkten Blick auf die eigene Produktion von Bewegtbildern. Durch das partizipierende Videoprojekt „EinBlick“ kommen jugendliche Deutschlernende in je-

weils trilateralen und interkontinentalen Gruppenkonstellationen zusammen (S. 242). Film wird hierbei nicht nur zum interkulturellen Kommunikationsmittel, sondern auch zum Gegenstand künstlerischen Ausdrucks sowie zum Ort innovativen Lernens und Lernvermittlung (S. 248).

Ob dieses enorm großen Bogens wissen die Autorinnen und Autoren, dass der Band „einen Anspruch auf Vielfalt, jedoch keinesfalls [...] auf Vollständigkeit erhebt“ (S. 11). Sie betonen beispielsweise, dass die Massenmedien Film und Fernsehen „neben persönlichen Begegnungen die Grundlage für das Bild und die Bewertung von Menschen mit Behinderung“ liefern und in der Lage sind, Einstellungen gegenüber Behinderung zu beeinflussen (S. 111, 114). Vor diesem Hintergrund macht das Exemplarische der Beiträge (neben Filmen rücken auch Boulevardmagazine, Vorabend- und Krimiserien wie *Türkisch für Anfänger*, *Tatort* und *Polizeiruf 110* sowie Zeichentrickserien wie *Sponge-Bob* in den Blick) einerseits einen besonderen Reiz des Bandes aus. Andererseits fällt hierdurch die Betrachtung – mitunter sogar die Nennung – von Filmen wie *Rain Man* (1988), *Forrest Gump* (1994), *Intouchables (Ziemlich beste Freunde)* (2011) oder *Amour* (2012), welche in der Öffentlichkeit Diskussionen über Menschen mit Behinderung ausgelöst haben, unter den Tisch. Doch gerade die erratisch erscheinende Auswahl weist darauf hin, dass in jedem Fall, in dem Behinderung (und in einem weiteren Sinne auch kulturelle Andersartigkeit) in Film und Fernsehen gezeigt oder thematisiert wird, Stereotype sowohl bedient, als auch unterlaufen werden können. Im besten Falle bedeutet hierbei Inklusion in Erweiterung von I. Bosses Ausführungen in seinem Beitrag zur „Bewusstseinsbildung durch Fernsehen“, dass Menschen mit Diversitätsmerkmalen auch dann auf der Leinwand und dem Bildschirm präsent sind, wenn diese Merkmale dramaturgisch gar keine Rolle spielen (S. 134f.).

Johannes Weber

doi.org/10.31244/zep.2020.04.10