

Vorwort

Filmvermittlung, eine Bestandsaufnahme

Die Idee der Filmvermittlung ist so alt wie der Film selbst. Seit Anfang der Filmgeschichte wird er als Instrument der Bildung eingesetzt. Dies gilt insbesondere für den wissenschaftlichen Film und den Lehrfilm, die ausgehend von den Bewegungsanalysen Étienne-Jules Mareys wissenschaftliche Experimente aufzeichnen und ihre Ergebnisse veranschaulichen. Film ist hierbei ein exaktes Medium der Aufzeichnung von raum-zeitlichen Ereignissen. Daran anschließend wird seit den 1910er Jahren der Film als Instrument auch im Kontext der ästhetischen Erziehung eingesetzt, um Kunst und kulturelle Phänomene zu vermitteln.

Hieraus entsteht das Genre des Kulturfilms. Aber auch die Wochenschau und die Propagandafilme: Im faschistischen Deutschland wurde der »Unterrichtsfilm« per Dekret in die Schulen gebracht. Außerdem wurden seit 1934 in Konkurrenz zum Kirchgang sonntägliche Jugendfilmstunden eingeführt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Film von den Alliierten zur Umerziehung eingesetzt. Es entstehen die Re-Education-Filme.

Jenseits dieser instrumentellen Formen der Filmvermittlung gestaltet sich das Kino als Ort des massenkulturellen Vergnügens zunächst im Kontext des Jahrmarkts – später auch in eigenen Lichtspielhäusern. Aber dieses Kino der Massenkultur hat keinen Vermittlungsauftrag. Man zahlt dort für ein Vergnügen. Gleichwohl ist das Kino in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Ausdruck einer neuen Ökonomie und Gesellschaft, deren Individuen im Vergnügen nach Ablenkung, aber auch nach Reflexion und Projektion von sich und der Welt verlangen. In dieser Hinsicht wirkt das Kino seit seinen Anfängen persönlichkeitsbildend. Die Kopplung von Schaulust und biografischer Formation ist bis heute ein treibendes Moment von Film und Kino.

Siegfried Kracauer hat diesem Verhältnis in seinem Essay *Die Photographie* von 1927 einen emblematischen Ausdruck verliehen, in dem er die Fotografie der Großmutter mit der der Filmdiva vergleicht. Großmutter und Filmdiva erscheinen darin als zwei Figuren, an denen sich das Ich ebenso herausbildet wie das Wir. Als Verkörperungen eines Gegenübers und als Teil eines kollektiven Gedächtnisses spielen demnach beide in der Persönlichkeitsbildung eine bedeutende Rolle.

Zwischen der instrumentellen Filmbildung und dem kommerziellen Film als Massenvergnügen haben sich im Laufe der Geschichte auch andere Ansätze herausgebildet: In den 1920er Jahren etabliert beispielsweise die Filmavantgarde den Film als Kunst jenseits kommerzieller Verwertung und lotet damit seine ästhetischen Potenziale aus. Und umgekehrt entdeckt die Kunstavantgarde den Film als Ausdrucksmittel. Später folgt der Autorenfilm und die zweite Filmavantgarde der 1970er Jahre. Film als Kunst wird anschlussfähig an die institutionelle Kunstvermittlung. So wird Film bereits in den 1920er Jahren ins Curriculum des Bauhaus integriert. Gleichzeitig finden erste, Disziplinen übergreifende Ausstellungen statt, beispielsweise *Film und Foto* (Stuttgart 1929, ebenfalls im Bauhaus-Kontext). In den 1930er Jahren werden von begeisterten Zuschauern die ersten Kinematheken gegründet, die den Film als Kulturgut sammeln, um ihn damit jenseits kapitalistischer Verwertung erneut zugänglich zu machen. Dieses *cinophile* oder cineastische Anliegen treibt auch die Kinoklub-Bewegung der 1950er Jahre an. Die Gründung kommunaler Kinos in den 1970er Jahren (zumindest in Deutschland) erweitert es um explizit politische Fragen.

Als Institutionen, deren Aufgabe das Sammeln, Restaurieren, Erforschen und Vermitteln von Filmen ist, haben Kinematheken, Filmmuseen und Kommunalkinos eigene Ansätze der Vermittlung des Films und des filmkulturellen Erbes entwickelt, die neben der pädagogischen Arbeit auch Aspekte des Programmierens und Kuratierens umfassen. Die Universitäten – an denen seit den 1970er Jahren auch Film gelehrt wird – haben ihrerseits im Schnittfeld zwischen Filmforschung, Lehre und Lehrerausbildung andere, meist eher implizite Ansätze der Vermittlung entwickelt. So entstanden in den letzten

Jahren Studiengänge, in denen Filmvermittlung eine zentrale Rolle spielt, beispielsweise *Didactiques de l'image* an der Université Paris III oder der Masterstudiengang Kunst- und Kulturvermittlung an der Universität Bremen. Schließlich sollte auch die Filmvermittlungsarbeit der Institution Fernsehen nicht unerwähnt bleiben: Vor allem in der Nachkriegszeit entstanden im Auftrag des Fernsehens zahlreiche filmvermittelnde Filme zu Geschichte, Persönlichkeiten und Ästhetik des Kinofilms.

Gegenüber diesen Formen institutioneller, außerschulischer Filmvermittlung sah sich die Schule im Konflikt zwischen einer Nutzung des Films als Mittel schulischer Bildung (Mediendidaktik) und seiner Ablehnung als Medium der Massenunterhaltung (Bewahrpädagogik, kritische Medienpädagogik). Dieser Konflikt verstellte lange Zeit den Zugang zu einer ästhetischen Filmvermittlung, wie sie von den Filminstitutionen schon seit den 1930er Jahren entwickelt wurde.

Heute stellt sich die Situation anders dar: In ganz Europa unternimmt man Anstrengungen, Film und Kino als schützenswertes Kulturgut nicht nur zu musealisieren, sondern auch in die schulischen Lehrpläne aufzunehmen. In Deutschland wird dies von zahlreichen Initiativen vorgebracht. In der gegenwärtigen Situation ist dabei neu und bemerkenswert, dass sich neben Pädagogen und Wissenschaftlern auch die gesamte Filmbranche für dieses Unternehmen einsetzt – mit den positiven Effekten einer Breitenwirkung ebenso wie der problematischen Seite einer zunehmenden Kommerzialisierung der Filmvermittlung. Es wird allmählich erkannt, dass gerade dem Film eine Schlüsselfunktion im Zuge der Medialisierung und Digitalisierung der Gesellschaft zukommt.

Internationale Perspektiven der Filmvermittlung

Ausgangspunkt für dieses Buch war der Wunsch, die in den unterschiedlichen Institutionen entwickelten Formen der Filmvermittlung vorzustellen und miteinander ins Gespräch zu bringen. Dabei lag der Fokus vor allem auf der außerschulischen Filmvermittlung, die im Laufe der Geschichte vielfältige Ansätze und Vermittlungspraktiken hervorge-

bracht hat. Filmvermittlung ist im Brennpunkt bzw. Schnittfeld von Universität, Hochschule, Schule, Vermittlungsprojekten, Filmmuseum, Kino, Fernsehen angesiedelt; Institutionen und Arbeitszusammenhänge mit sehr unterschiedlichen Schwerpunkten und Zielsetzungen.

Umso wichtiger erschien es uns für die Weiterentwicklung der Filmvermittlung, einen internationalen Austausch der unterschiedlichen Praxis- und Diskursfelder zu initiieren. Dabei waren drei Fragestellungen zentral: die Frage nach der Persönlichkeitsbildung durch Kino und nach einem kinospezifischen Denken, die Frage nach geeigneten Methoden der Filmvermittlung sowie die Reflexion der institutionellen Rahmenbedingungen. Unser Anliegen war es, sehr unterschiedliche Reflexionsformen und Praxiserfahrungen miteinander in Beziehung zu setzen: Von einer detaillierten Beschreibung der konkreten Vermittlungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen bis hin zur theoretischen Reflexion der Filmvermittlung, von der kuratorischen Praxis im Kino, im Museum oder auf Vermittlungs-DVDs, bis hin zu Fragen des Copyrights bei Filmsichtungen an Universitäten.

Der Einstieg (*Zur Geschichte der Filmvermittlung*) erfolgt schlaglichtartig über zwei historische Perspektiven auf die Filmvermittlung: Heide Schlüpmann skizziert die Entwicklung der Filmvermittlung in Europa und schildert dabei das Kino als eine »Bildungsinstitution«. Peter Decherny stellt dagegen die Beziehungen zwischen Hollywood und den Universitäten in den USA als eine Hassliebe dar, wobei insbesondere die auch heute im Kontext der schulischen und universitären Filmvermittlung noch brisante Frage des unterstellten Copyright-Missbrauchs im Zentrum steht.

Die von Heide Schlüpmann bereits aufgeworfene Frage nach der Bildungsfunktion von Film und Kino ist zentral für den theoretischen Teil unseres Buches: *Film als bildendes Medium*. Winfried Pauleit und Marc Ries reflektieren in ihren Texten das Spezifische der Kino-Erfahrung in Hinblick auf die Persönlichkeitsbildung: Pauleit geht dabei von dem Konzept des Kinos als eines hybriden Mediums aus, das dem Zuschauer eine »Differenzerfahrung« ermöglicht, während Ries die oft vernachlässigten Aspekte von Ton und Musik in den Fokus nimmt und

das Kino als einen Ort der musikalischen Erziehung beschreibt. Michael Loebenstein und Alain Bergala konzentrieren sich dagegen in ihren Beiträgen auf das filmische Material: Inwiefern können Filme als zeithistorische Dokumente Geschichte(n) erzählen und gerade im Vermittlungskontext des Filmmuseums zur Formierung von (kritischer) Öffentlichkeit beitragen? Loebenstein erläutert dies anhand seiner Untersuchungen zu »ephemereren Filmen«. Inwiefern können Filmausschnitte Ausgangspunkt für eine Analyse und Reflexion des Kinos sein, die nicht primär von theoretischen Konzepten ausgeht? Bergala erörtert diese Frage, indem er anschaulich die Konzeption seiner DVD *Le point de vue* zur Perspektive im Kino vorstellt. Ähnlich wie in einem kunsthistorischen Seminar wird mit der DVD dabei ein vergleichendes Sehen von bewegten Bildern ermöglicht. Bettina Henzler widmet sich schließlich der konkreten Vermittlungssituation: Anhand von Roland Barthes' Rezeptionsästhetik und der Filmkonzeption französischer Cinephiler entwirft sie eine intersubjektive Filmvermittlung, die von der individuellen Seherfahrung und der emotionalen Berührung durch ein Kunstwerk ausgeht.

Diese theoretisch reflektierte Vermittlungssituation wird in dem folgenden praxisorientierten Teil konkret beschrieben: Vertreter von Filmmuseen und freien Projekten stellen darin ihre *Vermittlungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen* vor, wobei die methodische Umsetzung im Mittelpunkt steht. Dabei wurden vor allem in den verschiedenen Filmmuseen unterschiedliche Ansätze entwickelt. Cary Balzagette, Initiatorin der pädagogischen Arbeit des British Film Institute, geht von dem Konzept der *Literacy* aus und situiert Filmvermittlung damit im Kontext einer umfassenderen Strategie zur Förderung von »Lesekompetenz«. Sie stellt Unterrichtsmaterialien und aktuelle Kurzfilmprogramme vor, die sie für kleine Kinder entwickelt hat. Nicht als Text, sondern als Kunstwerk begreift Nathalie Bourgeois von der Cinemathèque française den Film. Sie hat eine Reihe von Projekten, Workshops und Materialien konzipiert, die es Kindern und Jugendlichen ermöglichen, in Beziehung zum kulturellen Filmerebe zu treten. In ihrem Beitrag geht sie ausführlich auf die Konzeption und Durchführung eines Workshops ein, der über die Untersuchung von

Größenverhältnissen (klein/groß) in ausgewählten Filmausschnitten eine grundlegende Einführung in die Kinokultur ermöglicht. Dominik Tschüscher vom Österreichischen Filmmuseum wiederum fokussiert den Film als Tonkunst: Er stellt ein Modul vor, mit dem Schüler/innen von *THE AVIATOR* bis zu den Filmen von Georges Méliès (Blockbuster bis Stummfilm) die Wirkung und Geschichte des Tons im Kino vermittelt wird. Zwei Texte widmen sich der praktischen Filmarbeit mit Kindern: Núria Aidelman und Laia Colell reflektieren anhand des spanischen Schulkinoprojektes *Cinema en curs* das Potenzial der kreativen Filmarbeit. Und Manuel Zahn und Nina Rippel stellen ein Konzept der künstlerischen Filmvermittlung der KurzFilmSchule Hamburg vor und setzen sich insbesondere mit der Rolle des Künstlers als Vermittler an Schulen auseinander.

Im abschließenden Teil *Filmvermittelnde Filme und kuratorische Praxis im Kino* rückt die Filmvermittlung durch Filme in den Blickpunkt. Dabei werden bereits früher angesprochene Aspekte fortgeführt: So wird die Frage nach der Auswahl von Filmen, die jeder schulischen wie nichtschulischen Vermittlungsarbeit zugrunde liegt, von Christine Ruffert in Bezug auf das Kuratieren von Experimentalfilmprogrammen gestellt. Sie schlägt damit einen Bogen zwischen der Filmvermittlungsarbeit im Kino (als Projektionsort) und dem Museum (als Ausstellungsraum). Die von Bergala mit seinem DVD-Projekt reflektierte Analyse von Filmen mit dem Material Film wird von Stefan Pethke und Stefanie Schlüter in Bezug auf das Medium des filmvermittelnden Films fortgesetzt: Sie diskutieren verschiedene Formate und Verfahren anhand von filmvermittelnden Filmen zu Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* und befragen sie auf implizite Vermittlungsmethoden, die auch für die pädagogische Filmvermittlung nutzbar sind. Wenke Wegner schließlich analysiert Filmvermittlung als Motiv in zwei Spielfilmen der Berliner Schule. In *DIE INNERE SICHERHEIT* und *PLÄTZE IN STÄDTEN* werden nicht nur Filme vermittelt, sondern die schulische Filmvermittlung selbst in den Blick genommen.

Bei aller Vielfalt der vorgestellten Ansätze, Methoden und Projekte zeichnen sich zwei rote Fäden ab, die immer wieder aufgegriffen werden. Zum

einen wird die Individualität oder Subjektivität als zentrales Moment der Filmvermittlung nicht nur in den Texten zur Persönlichkeitsbildung von Pauleit und Schlüpmann thematisiert. Das von Henzler postulierte Prinzip der Intersubjektivität im Vermittlungsprozess konkretisiert sich in Bourgeois' Beschreibung der Vermittlungssituation als eines Spiels zwischen (scheinbar) gleichberechtigten Teilnehmern wie auch in Rippels und Zahns Reflexion des Vermittlungsprozesses als eines künstlerischen Akts: Der Künstler wird zum Vermittler, und die Vermittlung wird zu einer kreativen Aufgabe. Christine Rüffert und Wenke Wegner beziehen sich beide auf Bergalas Figur des *passseurs* – des Vermittlers also, der die eigene Persönlichkeit, ja den eigenen Körper einsetzt – um die Rolle des Kurators bzw. Lehrers zu reflektieren.

Zum anderen kehrt die Vorstellung von einem »Kinodenken«, das heißt einem spezifischen Denken, das (nur) durch das bewegte und montierte Bild hervorgebracht wird, immer wieder: in Pauleits Konzeption des Films als eines hybriden Gebildes ebenso wie in Bergalas Reflexion der Perspektive im Kino durch die Montage von Filmausschnitten; in den

von Pethke und Schlüter vorgestellten Filmanalysen im Medium Film wie in Bazalgettes Konzept einer umfassenden *Literacy* (Lesekompetenz), die auch die Sprache der filmischen Bilder einschließt.

Film als Text, als Kunst, als Musik, als Dokument – der Vielfalt der Ansätze entspricht die Vielfalt der besprochenen Filme: von frühen Stummfilmen der Brüder Lumière oder Georges Méliès bis zu THE AVIATOR (Tschütscher), von Steven Spielbergs JURASSIC PARK bis Maren Ades ALLE ANDEREN (Pauleit), von Jean-Luc Godards PRÉNOM CARMEN bis Stanley Kubricks A CLOCKWORK ORANGE (Ries), von Kiarostamis NAN VA KOUTCHEH bis Alfred Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST von KING KONG bis THE SHINING (Bourgeois), von einem der ersten filmvermittelnden Filme WIE SICH DAS KINO RÄCHT (Schlüpmann) bis zur *Berliner Schule* (Wegner), von Kurzfilmen (Bazalgette) über Experimentalfilme (Rüffert) bis zu den randständigen Bereichen des Amateurfilms und der *home movies* (Loebenstein).

Nicht zuletzt möchte dieses Buch auch (die Lust auf) Filme vermitteln!

Bettina Henzler und Winfried Pauleit