

Alain Bergala

Kino als Kunst

Filmvermittlung an der Schule und anderswo

**Herausgegeben von Bettina Henzler und Winfried Pauleit
Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer**

SCHÜREN

Inhalt

Neue Wege	7
Vorwort zur deutschen Ausgabe	9
I – Die Erfahrung ist von Nutzen gewesen	15
II – Jack Langs These	29
III – Stand der Dinge	35
Die traditionelle Filmpädagogik in Frankreich: Kino als Sprache	35
Kamerafahrten sind eine Frage der Moral	37
Kino als Kunst	40
Kino und audiovisuelle Medien: Die verhängnisvollen Auswirkungen des «und»	44
IV – Das Kino in der Kindheit	49
Staunen und Rätsel	49
Erstens: Die Möglichkeit zur Begegnung mit Filmen schaffen	51
Zweitens: Hinweisen, Initiieren, sich zum Passeur machen	52
Drittens: Den häufigen Umgang mit den Filmen lehren	52
Viertens: Verbindungen zwischen den Filmen knüpfen	54
Kunst ist etwas, das sich widersetzt	55
Die Vermittlung. Der gerissene Faden zwischen den Generationen	57
Filmvermittlung und Vermittlung im Film	64
V – Hundert Filme für eine andere Bildung	69
Eine DVD-Sammlung für die Schule	69
Von Pokemon zu Dreyer	72
Das Kino, Schritt für Schritt	74
Zwischen Kinosaal und Internet: Die DVD	76
Was die Kinos betrifft	76
Was das Internet betrifft	79

VI – Für eine Pädagogik des Fragments: Fragmente in Beziehung setzen	81
Lob des Ausschnitts	84
VII – Für eine Analyse des Schaffensprozesses	91
Auswahl/Anordnung/Ansatz	95
Fragment und Ganzes	100
Die konkrete Entscheidung	103
Das Programm, die Wirklichkeit, der Schauspieler	107
Die Negativität, das Nicht-Logische	110
VIII – Der Schaffensprozess im Unterricht: Der Schritt in die Praxis	115
Der Schaffensprozess ist nicht die Umkehrung der Analyse	115
Warum und für wen dreht man einen Film?	116
Die Unterschlagung des Schaffensaktes	120
Kurzfilm oder eine Stück Spielfilm?	122
Fragment und Ganzes beim Drehen	126
Von der Vorbereitung zum Drehen	129
Zeit des Sinnlichen	132
Die Fallen kollektiven Schaffens	133
Das persönliche Moment beim Schritt in die Praxis	136
Filme	139
Bibliografie	142

Neue Wege

Die pädagogische Arbeit mit Spiel- und Dokumentarfilmen blickt auf eine Tradition zurück, die beinahe so alt ist wie das Kino selbst.

Noch während des Kaiserreichs, knapp zwölf Jahre nach der Geburtsstunde des Kinos im Jahr 1895, traten bereits die so genannten Kinoreformer auf den Plan, um mit einem Programm «guter Filme» ein Zeichen zu setzen gegen den «Schmutz und Schund», gegen die «Albernheiten» auf der Leinwand, vor allem aber gegen die Gefahren des Kinos für Körper und Seele, die damit auch die Gesellschaft als Ganzes bedrohten. Die Bewahrpädagogen in der Nachkriegszeit knüpften an diese Methoden an und wollten mit dem Film und dem Kino wertvolle Vorbilder präsentieren – unterschwellig jedoch ließen all diese Bemühungen dem Rezipienten letztlich meistens nicht viel Spielraum zur eigenen Auseinandersetzung mit den Filmen. Es war wirklich, im negativen Sinne des Wortes, eine «Erziehung zum Film», eine Erziehung, die das Sehen streng dirigierte. Eine andere Dimension der Gefahrenabwehr rückte durch den gesellschaftlichen Wandel in den 1960er- und 1970er-Jahren in den Mittelpunkt, galt es doch nunmehr Manipulationen und Ideologien aufzudecken und die Mechanismen der «Bewusstseinsindustrie» zu durchschauen. Aus den Diskussionen und Disputen all jener Ansätze entwickelte sich schließlich, im Anschluss an Dieter Baacke, das Konzept des kompetenten Rezipienten. Diesem wird nun zugestanden, sich aktiv, selbstbewusst, kritisch und selbstbestimmt mit Filmen auseinanderzusetzen zu können – endlich vorbei die Zeiten, als er nur passives Opfer war, den Einflüssen der Medien hilflos ausgeliefert. Umso wichtiger wird unter diese Prämisse der pädagogische – und der politische – Auftrag, einen Rahmen für die Entwicklung dieser Medienkompetenz bereitzustellen.

Mit dem Kongress «Kino macht Schule», den die Bundeszentrale für politische Bildung gemeinsam mit der Filmförderungsanstalt im Jahr 2003 ausrichtete, wurde also ein klassisches Thema wieder auf die medienpädagogische und medienpolitische Agenda gebracht. Auf Initiative der Filmförderungsanstalt, des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur- und Medien, des Verbands der Filmverleiher, sowie der Filmtheaterverbände

wurde im Nachgang zu dem Kongress die Vision Kino – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz als Private-Public-Partnership gegründet. Die Welle der Aufmerksamkeit, die der Filmbildung in Deutschland seitdem zuteil wurde, zeugt von einer Anerkennung des Mediums Film als Kultur- wie als Bildungsgut. Lehrerinnen und Lehrer sowie Multiplikatorinnen und Multiplikatoren aus der außerschulischen Bildung greifen gerne auf das stetig wachsende Angebot filmpädagogischer Begleitmaterialien zurück, Filmverleiher und Filmtheater kooperieren und bieten zunehmend Veranstaltungen speziell für Schulklassen an und auch in der Lehrerausbildung tut sich seitdem einiges.

Innerhalb der wachsenden Bedeutung der Filmbildung kann Alain Bergalas Essay, das in Frankreich die Entwicklung der filmpädagogischen Arbeit in den Schulen maßgeblich beeinflusst hat, weitere wertvolle Impulse für die Filmbildung in Deutschland geben. Geradezu en passant durchschreitet Bergala – der Filmtheoretiker, der Filmschaffende und vor allem leidenschaftliche Cineast – die Geschichte der französischen Filmkritik und liefert ein eindrucksvolles Plädoyer für das Kino als Kunst, das er Schülerinnen und Schülern von klein auf nahe bringen will. Dabei geht es keineswegs darum, einen Ort des Vergnügens zu enteignen. Im Gegenteil, es ist eine Einladung: zu einer Begegnung. Ziel kann und darf es nicht sein, Filme analytisch zu zerreden und interpretatorisch zugrunde zu richten. Stattdessen steht eine Sensibilisierung der Wahrnehmung im Mittelpunkt. Nur wer aufmerksam beobachten kann, wer Bildbotschaften nicht als eindeutig und allgemeinverständlich ansieht, sondern als eigenständige Werke, die eine andere Qualität besitzen als schriftsprachliche Texte und dementsprechend auch andere didaktische Mittel erforderlich machen, wird die vielschichtigen inhaltlichen und ästhetischen Facetten eines durchdachten Films erkennen können.

Bergalas Thesen und Vorschläge stehen hiermit zur Diskussion. Welche Richtung also schlägt die kulturelle Filmbildung in Deutschland ein?

Sarah Duve, *Geschäftsführerin Vision Kino – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz*

Thomas Krüger, *Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung*

Vorwort zur deutschen Ausgabe

«Kino als Kunst» betrachten. Diese These ist keineswegs neu. Schon in den 1930er Jahren verfasste Rudolf Arnheim ein Werk mit dem Titel «Film als Kunst». Philosophen wie Walter Benjamin, Filmtheoretiker wie Siegfried Kracauer oder auch Kunsthistoriker wie Erwin Panofsky sahen im Film schon während der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die siebte Kunst. Dennoch ist dieser Ansatz für die aktuelle Film- und Medienpädagogik in Deutschland eher ungewohnt. Es scheint, als würde die seit den 1980er Jahren übliche allgemeine Subsummierung des Kinofilms unter die modernen Massen- und Kommunikationsmedien (gemeinsam mit Fernsehen, Computer und Internet) der Aufnahme des Kinos in die Geschichte der Künste geradezu im Wege stehen.

Daher ist es unser Anliegen, Alain Bergalas «Kleine Abhandlung zur Filmvermittlung an der Schule und anderswo», die im Französischen unter dem Titel *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs* erschienen ist, in die deutsche Diskussion einzubringen. Denn im Zentrum dieser «These zum Kino» steht, wie der deutsche Titel besagt, die Idee, Film in und außerhalb der Schule als Kunst zu vermitteln.

Bergala schrieb *Kino als Kunst* im Jahr 2002 zum Abschluss seiner zweijährigen Tätigkeit als Kinoberater des französischen Bildungsministers Jack Lang. Lang hatte gemeinsam mit der Kulturministerin Catherine Tasca im Jahr 2000 eine Bildungsreform «Les arts à l'école» (Die Künste an der Schule) initiiert, die die Ästhetische Bildung in den Mittelpunkt der schulischen Laufbahn rückte. Da sie die Begegnung mit der Kunst für die Persönlichkeitsentwicklung des Kindes als konstituierend erachteten, sollte diese Begegnung allen Kindern, von der Grundschule bis zum Abitur ermöglicht werden. Dabei war der Gedanke zentral, dass Kunst als «Alterität», als das Andere, das sich regelgeleitetem Lernen grundsätzlich entziehe, – als «Ferment der Anarchie, des Skandals, der Unordnung» wie Bergala schreibt – in der Schule eine Sonderstellung einnehmen müsse (Kapitel II). In der Praxis ermöglichte dieses Bildungsprogramm allen Lehrern – je nach Interessenlage und unabhängig von der fachlichen Ausbildung – Kunstprojektklassen (genannt *Classes à projet artistique et culturel*, kurz *Classes à PAC*) anzubie-

ten, die in Kooperation mit einem Künstler / einer Künstlerin als «Dritten» durchgeführt wurden und die sich sowohl der Analyse von Kunstwerken als auch der künstlerischen Praxis widmeten. Bergala, der für die Umsetzung des Programms im Bereich Kino zuständig war, konzipierte zudem eine DVD-Sammlung für die Schule «L'Eden cinéma» (siehe Überblick im Anhang). Dabei verwendete er nicht nur ein neues digitales Speichermedium zum Zweck der Wissensvermittlung, sondern nutzte die spezifischen Möglichkeiten dieses Mediums, um eine neue Lehrmethode zu entwickeln: *Fragments mis en rapport* (Fragmente in Beziehung setzen). Anstelle einer klassischen, an Fachbegriffen ausgerichteten Filmanalyse setzte er die Arbeit am Filmausschnitt und den Vergleich zwischen Ausschnitten aus demselben Film, aus verschiedenen Filmen oder auch zwischen Filmausschnitten und Werken der bildenden Kunst. Es ist eine Pädagogik, die durch genaue Beobachtung und Vergleich, durch einen leichten und regelmäßigen Zugang zu einer Auswahl von Werken der Filmgeschichte die Sensibilität und Geschmacksbildung fördern und zugleich eine Einordnung der Filmwerke in Kontexte der Film-, Kultur- und Kunstgeschichte ermöglichen soll (Kapitel V / VI). Mit der Geschmacksbildung greift Bergala eine zentrale Kategorie der Ästhetischen Bildung in Frankreich auf. Es handelt sich dabei nicht um die Ausbildung eines normierten «guten» Geschmacks, sondern um einen individuellen Geschmack, der für die Persönlichkeitsentwicklung wesentlich ist. Bergalas Anliegen ist somit ästhetisch *und* politisch ausgerichtet: Durch die Begegnung und den regelmäßigen Umgang mit (Film-)Kunstwerken im Rahmen der Schule soll – gerade angesichts der zunehmenden Kommerzialisierung unserer Lebenswelt und der Dominanz standardisierter Bilder, bei gleichzeitiger Verschärfung der sozialen Hierarchien – *allen* Kindern die Möglichkeit geboten werden, einen individuellen Geschmack auszubilden, der nicht durch Moden und Werbung diktiert wird.

Das Programm «Le cinéma à l'école» («Das Kino an der Schule») war die Fortentwicklung und Radikalisierung einer langen Tradition der Filmvermittlung an französischen Schulen. Bereits Anfang der 1980er Jahre wurde das Fach «Film und audiovisuelle Medien» als Wahlpflichtfach an spezialisierten französischen Gymnasien eingeführt. Es folgten ab Ende der 1980er Jahre drei Schulfilmprogramme, die auf Grundschulen (*École et cinéma*), Mittelschulen (*Collège au cinéma*) und Gymnasialen Oberstufen (*Lycées au cinéma*) ausgerichtet, in ganz Frankreich den regelmäßigen, pädagogisch begleiteten Kinobesuch im Rahmen des Schulunterrichts ermöglichen. Die Programme erreichen heute gemeinsam mit einem weiteren außerschulischen Filmbildungsprojekt *Cinéville*, das sich an Kinder und Jugendliche in benachteiligten Milieus richtet, jährlich 1,5 Millionen Schüler. Zudem wurde vor allem im Rahmen des Literaturunterrichts (*Lettres*) die Behandlung von Film institutionell verankert: u.a. ist Film dort Stoff im Abitur und in der Abschlussprüfung für Fachlehrer. So konnte sich in diesem Kontext eine einflussreiche, von wissenschaftlichen Theorien der Textanalyse (Semiotik, Nouvelle Critique, Strukturalismus und Linguistik) beeinflusste

Filmpädagogik entwickeln, die gewisse Ähnlichkeiten mit in Deutschland dominierenden Ansätzen der Medienpädagogik aufweist: Film wird als «Sprache» oder Zeichensystem begriffen, das es mit Hilfe einer differenzierten Terminologie zu «lesen» und zu entschlüsseln gilt. Dabei steht eine kritische, distanzierte Haltung zum Film im Vordergrund: Mit den Mitteln der Analyse soll das Kind gegen den schädlichen Einfluss der unseren Alltag prägenden Massenmedien gewappnet werden. Indem Bergala den Film als Kunstwerk, als «gutes Objekt», das es «lieben zu lernen» gilt, in den Mittelpunkt seiner Pädagogik stellt, die auf Beobachtung, Sensibilität und den künstlerischen Schaffensprozess ausgerichtet ist, wendet er sich explizit gegen diese ideologiekritische, den Film allgemein unter die Massenmedien subsumierende, Pädagogik. Zwar wurde Jack Langs ambitioniertes Bildungsprogramm mit dem Regierungswechsel 2002 stark zurückgefahren. Dennoch haben seine Thesen zur Ästhetischen Bildung und Bergalas Filmpädagogik einen Paradigmenwechsel eingeleitet, der auch heute noch spürbare Auswirkungen auf die französischen Diskurse zu «Kino und Schule» hat. Um es mit Bergalas (psychoanalytisch geprägten) Worten zu sagen: «Im Bereich Kino hat sich im Symbolischen etwas bewegt.» (Kapitel III)

Mit seinem Ansatz, «Kino als Kunst», als «gutes Objekt» zu betrachten und es «lieben» zu lernen, steht Bergala in einer anderen, einflussreichen französischen Tradition: der Cinéphilie. Der Begriff Cinéphilie, der im Deutschen keine Entsprechung hat, bezeichnet nicht nur eine Haltung zum Kino, sondern auch eine kulturelle Praxis und eine historische Bewegung. Die Blütezeit der französischen Cinéphilie manifestierte sich nach dem zweiten Weltkrieg in einer Vielzahl von Filmclubs in unterschiedlichsten gesellschaftlichen Milieus, die zu Orten einer rituellen Praxis des gemeinsamen Schauens und Diskutierens von Werken der Filmgeschichte und Filmkunst wurden, und in der Gründung von Filmzeitschriften, wie den *Cahiers du cinéma*, *Positif* etc. Die berühmtesten Vertreter der französischen Cinéphilie, die Regisseure der Nouvelle Vague (Godard, Truffaut, Rivette usw.) verfochten die *politique des auteurs* (Politik der Autoren): Indem sie Regisseure (wie Hitchcock, Hawks, Lang, die zu dieser Zeit noch als Zuarbeiter für die Hollywood-Massenproduktion galten) zu Autoren erklärten, in deren Werken sich ein eigener, unverwechselbarer Stil erkennen ließe, verfolgten sie eine Strategie der Legitimation des Films als Kunstwerk. Als ehemaliger Redakteur (und Chefredakteur) der *Cahiers du cinéma* steht Bergala in dieser Tradition, wenn er in seiner Filmpädagogik systematisch den Film als Kunstwerk, den Regisseur als Künstler und die Filmgeschichte als Teil der Kunstgeschichte ausweist.

So wie die *auteurs* der Nouvelle Vague irgendwann die Feder weglegten und von Filmkritikern zu Regisseuren wurden, die sich daran machten, die Filmgeschichte zu erneuern, verschiebt Bergala – der selbst einige Filme gedreht hat – den Schwerpunkt von der auf Analyse und Rezeption ausgerichteten Filmpädagogik hin zu einer Pädagogik des Schaffensprozesses: Auch bei der theoretischen Analyse von Filmen – so Bergalas These – kann bereits

der künstlerische Schaffensprozess einbezogen werden. Denn nur das Wissen um die Bedingungen und Voraussetzungen filmischen Schaffens und um den Einfluss der Wirklichkeit auf den Schaffensprozess kann zu einer realistischen Einschätzung des fertigen Werkes verhelfen. Neben einer anhand der technischen Möglichkeiten der DVD entwickelten Pädagogik des Fragments, stehen also die «Analyse des Schaffensprozesses» (Kapitel VII) – dies ist einer von Bergalas Forschungsschwerpunkten als Hochschullehrer an der FÉMIS und der Universität Paris III – und der filmische «Schaffensprozess im Unterricht» (Kapitel VIII) im Mittelpunkt der in *Kino als Kunst* dargelegten Pädagogik.

Auch die von Jack Lang formulierte These von der Kunst als Alterität flankiert die Tradition der Cinéphilie. Bergala verbindet diese Ansätze, um seine Vorstellung von der Kunst als dem Widerständigen, das sich der einfachen Rezeption, dem «restlosen Konsum» entzieht, zu entwickeln. Widerstand (*la résistance*) aber hat in Frankreich – deutlich stärker als in Deutschland – einen positiven Beiklang, wo man sich gerne auf die *Résistance* bezieht, um sich bzw. seine Position zu legitimieren. Darin klingt auch die politische Haltung an, die hinter Bergalas auf die Kunst ausgerichtete Pädagogik steht. Zwar wendet er sich vehement gegen eine Instrumentalisierung des Kinos als Anlass zur Behandlung von so genannten «großen» politischen oder gesellschaftlichen Themen. Aber in Anknüpfung an eine Diskussion der französischen Cinéphilen zur Moral der ästhetischen Form (anlässlich der filmischen Darstellung der Shoah) vertritt Bergala die Auffassung, dass das Politische in der Form selbst liegt. Kinder und Jugendliche für die ästhetische Form zu sensibilisieren ist seiner Meinung nach die einzige Möglichkeit, sie gegen die Manipulation durch Massenmedien nachhaltig zu immunisieren (Kapitel III).

Neben diesen filmspezifischen Ansätzen stammt aber auch eine zentrale pädagogische Kategorie Bergalas aus dem Umfeld der französischen Cinéphilie: und zwar der von dem einflussreichen Filmkritiker Serge Daney geprägte Begriff des Vermittlers als «Passeur». *Passeur* bezeichnet im Französischen sowohl den Fährmann, der andere von einem Ufer zum anderen übersetzt, als auch den Schmuggler, der Waren und Menschen heimlich über Grenzen bringt, oder aber im Sport denjenigen, der den Ball weitergibt. Im Sinne Daneys meint *passueur* den Pädagogen, der sich selbst, seine eigene Persönlichkeit einsetzt, um Wissen und Erfahrung weiterzugeben. Gemeint ist eine Vermittlung, die nicht unbedingt auf dem Weg der Sprache oder durch Weitergabe von systematisiertem Wissen verläuft, sondern die vielmehr sowohl ihren Gegenstand (den Film) als auch ihren Adressaten (den Schüler / die Schülerin) als Subjekt respektiert. Ziel ist es, die Sensibilität und Beobachtungsgabe der einzelnen Schüler anzusprechen – aber auch ihr Begehren –, um dadurch Vermittlungsprozesse zu initiieren: denn «allein das Begehren bildet» (Kapitel IV). Indem Bergala sich selbst, seine eigenen Erfahrungen und Kindheitserinnerungen, seinen Geschmack und seine Persönlichkeit in die Entwicklung seiner Pädagogik und in dieses Buch

einbringt, wird auch er zu einem *passseur*, der in die Fußstapfen seiner «Wahlväter» Godard, Daney, usw. tritt.

Diese dezidiert subjektive Perspektive, seine an den französischen Debatten geschärfte Polemik und das konsequente Eintreten für das «Kino als Kunst» mag faszinieren, vielleicht auch irritieren. Sie bietet Angriffsfläche, beispielsweise, wenn Bergala die Filmgeschichte als eine Geschichte der Väter und Söhne erzählt und ähnlich dem deutschen Filmkanon das filmische Schaffen von Frauen weitgehend außer Acht lässt. Und das, obwohl die für seine Pädagogik konstituierende psychoanalytische (Film-)Theorie fast zeitgleich mit der feministischen (Film-)Theorie entwickelt wurde. Nichtsdestotrotz ist Bergalas Position keineswegs eindimensional, sondern facettenreich, voller Ideen und gespeist von einem vielfältigen Wissen. *Kino als Kunst* ist der persönliche Erfahrungsbericht eines Cinéphilen und Pädagogen, das Zeugnis einer Filmpädagogik, die in Deutschland weitgehend unbekannt ist.

Wir hoffen, dass mit dieser Übersetzung die gegenwärtige Diskussion um «Kino und Schule» einen weiteren Anstoß erhält und dass sie zur Entwicklung filmspezifischer Lehrmethoden und Unterrichtsmittel beiträgt. *Kino als Kunst* bildet den Auftakt der «Bremer Schriften zur Filmvermittlung» im Schüren Verlag, die Forschungsergebnisse, sowie aktuelle Positionen und innovative Methoden aus der Praxis versammeln wird. Es sei an dieser Stelle allen gedankt, die direkt oder indirekt das Entstehen der deutschen Ausgabe unterstützt haben: insbesondere Vision Kino, der Bundeszentrale für Politische Bildung, der Französischen Botschaft und der Universität Bremen.

Im Juli 2006

Bettina Henzler, Winfried Pauleit