



## Die Schulung des Blicks

### Cinéphilie und Vermittlung in Frankreich

Die französische Cinéphilie wird meist gleichgesetzt mit den Meilensteinen ihres internationalen Erfolgs. Sie steht für die Legitimierung des Films als Kunstform, die Etablierung von Regisseuren als Autoren sowie die Entwicklung einer Zuschauerkultur der Spezialisten und Filmkenner, die der internationalen Filmwissenschaft den Weg bereitete. Ihre bekanntesten «Institutionen» sind die *Cinémathèque française* als Ort der Entdeckung der Filmgeschichte, die Zeitschrift *Cahiers du cinéma* als federführendes Organ filmtheoretischer Debatten und die Nouvelle Vague als ästhetische Neuerfindung des Kinos. Wenig Beachtung in den deutsch- und englischsprachigen Debatten findet dagegen ein anderer Aspekt der Cinéphilie, der für die Entwicklung der Filmkultur in Frankreich wegweisend war: die Bildung und Vermittlung.<sup>1</sup> Denn die Filmklubbewegung der 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahre als Kristallisationspunkt der französischen Cinéphilie war Teil einer allgemeinen Volksbildungsbewegung, die sich in der Nachkriegszeit für die Demokratisierung durch kulturelle Bildung einsetzte. Sogar eine spezialisierte Einrichtung wie die *Cinémathèque française* war berühmt und berüchtigt für ihre Strategie, der Präsentation von Filmen und der Vermittlung des Filmerbes einen Vorrang vor der Archivierung und Bewahrung einzuräumen – nicht umsonst ist mit Blick auf die Regisseure der Nouvelle Vague auch die Rede von den «Kindern der Cinémathèque».<sup>2</sup> Besonders deutlich wird diese enge Verbindung von Cinéphilie und Vermittlung in dem in cinéphilen Diskursen in Frankreich verbreiteten Motiv der cinéphilen «Autobiografie», der Thematisierung der eigenen Bildungserfahrung mit Filmen.<sup>3</sup>

Diesen Zusammenhang von Cinéphilie und Vermittlung<sup>4</sup> werde ich im Folgenden in zweierlei Hinsicht skizzieren: Einerseits geht es um Bildung und Vermittlung als ein Paradigma der französischen Cinéphilie, andererseits um den Einfluss der

- 1 Ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf französischsprachige Forschungen, die den Zusammenhang aufarbeiten. Siehe Francis Desbarats: *Origines, conditions et perspectives idéologiques de l'enseignement du cinéma*. Toulouse 2002 (unveröffentlichte Dissertation); Antoine de Baecque: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2003; Laurent Jullier, Jean-Marc, Leveratto: *Cinéphiles et Cinéphilies*. Paris 2010.
- 2 Siehe Jean-Luc Godard und Freddy Buache: Préface – Entretien entre Jean-Luc Godard et Freddy Buache. In: Huguette Marquand Ferreux (Hg.): *Musée du cinéma. Henri Langlois. Tome 2*. Paris 1991. François Truffaut: Foreword. In: Richard Roud: *A passion for films*. New York 1983, S. v–xv, hier S. viii.
- 3 Alain Bergala spricht auch von der «Biografie ihres Kinolebens». Alain Bergala: *Kino als Kunst. Filmvermittlung in der Schule und anderswo*. Hg. von Bettina Henzler und Winfried Pauleit. Marburg 2006, S. 16.
- 4 Zum Begriff der Filmvermittlung siehe Bettina Henzler und Winfried Pauleit: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Filme sehen, Kino verstehen*. Marburg 2009, S. 7.

Cinéphilie auf die schulische Filmbildung in Frankreich. Diese Erweiterung des Blicks auf die französische Cinéphilie kann dazu beitragen, den durchschlagenden kulturellen Einfluss der französischen Cinéphilie zu verstehen und umgekehrt über die gesellschaftliche Dimension filmästhetischer Bildung nachzudenken.

## 1 Definitionen und historische Einordnung der Cinéphilie

Der französische Begriff der Cinéphilie – dt. ‚Liebe zum Kino‘ – zielt auf die Beziehung zwischen Zuschauer und Film. Er betont die individuelle, affektive Dimension der Kinoerfahrung und bezeichnet Zuschauerkulturen, die sich in spezifischen sozialen, kulturellen und historischen Rahmenbedingungen entwickelt haben. Seine Herkunft aus Frankreich legt eine präzise historische und kulturelle Verortung nahe, wie sie der Filmhistoriker Antoine de Baecque in *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968* vornimmt. Darin wird die Cinéphilie als eine Zuschauerkultur bestimmt, die sich in der französischen Filmklubbewegung nach dem Zweiten Weltkrieg verbreitet hat. Diese Zuschauerkultur basierte auf Ritualen des Kinobesuchs, der sich in intensiven Debatten nach der Vorführung, in Cafés und in Filmzeitschriften fortsetzte. Sie führte zur Etablierung des Films als kulturelles Erbe, als Gegenstand des Wissens, der theoretischen und politischen Auseinandersetzung und fand ihr Ende mit der Politisierung ab Mai 1968 und der zunehmenden Konkurrenz anderer Massenmedien und Rezeptionsformen.

Diese historische Definition kann aus verschiedenen Perspektiven erweitert werden. Zum einen kann Cinéphilie im Hinblick auf die von der französischen Cinéphilie kultivierten *filmkulturellen Praktiken* und etablierten *filmtheoretischen Positionen* definiert werden: Diese finden ihre Vorläufer bereits in der ersten Filmklubbewegung der 1920er-Jahre.<sup>5</sup> Sie bestimmten in den 1940er- bis 1960er-Jahren auch die Filmkultur anderer Länder – der Begriff *Cinephilia* wurde ins Englische importiert.<sup>6</sup> Und sie wirken in der französischen Filmkultur bis heute nach, u. a. in der Entwicklung ästhetischer Ansätze der Filmvermittlung in Schulen.<sup>7</sup> Zum anderen kann Cinéphilie im Hinblick auf die *affektive Haltung zum Medium Film* als Motor kommunikativen und kulturellen Handelns definiert werden: In diesem Sinne gibt es eine Vielzahl – je nach kulturellem, sozialem und historischem Kontext – verschiedener Formen der Cinéphilie. Die von de Baecque beschriebene historische Cinéphilie wäre dann – wie Laurent Jullier und Jean-Marc Leveratto postulieren – nur eine soziokulturelle Ausprägung verschiedener Fankulturen, die sich seit der Entstehung des Kinos entwickelt haben.<sup>8</sup> Malte Hagener und Marijke de Valck

5 Siehe Malte Hagener: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919–1939*. Amsterdam 2007.

6 Thomas Elsaesser: *Cinephilia and the Uses of Disenchantment*. In: Marijke de Valck, Malte Hagener (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam 2005, S. 27–43.

7 Desbarats, S. 561–604.

8 Jullier und Leveratto, S. 9–33.

versammeln in dem Band *Cinephilia. Movies, Love and Memory* dementsprechend Beiträge zu zeitgenössischen Formen der Cinéphilie, die sich im Umgang mit neuen Technologien und angesichts geänderter Vertriebsstrukturen entwickelt haben.<sup>9</sup>

Die cinéphile Haltung wird dabei theoretisch unterschiedlich begründet: Aus *psychoanalytischer Perspektive* wurde die Cinéphilie vor allem von Vertretern semiologischer Ansätze als eine Form des (männlichen) Fetischismus gedeutet, der das Objekt Film als imaginären Ersatz der Wirklichkeit idealisiert.<sup>10</sup> Aus *soziologischer Perspektive* handelt es sich um Praktiken der sozialen Zuordnung und Distinktion über geteilte Vorlieben und Geschmacksäußerungen.<sup>11</sup> Aus *phänomenologischer Perspektive* zeugt die Cinéphilie von einer spezifischen Form der Filmwahrnehmung, die für die ästhetische Form und die medialen Eigenheiten des Films empfänglich ist.<sup>12</sup> Diese verschiedenen Definitionen verorten die Cinéphilie in einem Spannungsfeld von individueller Zuschauererfahrung und sozialem Phänomen.

Im Folgenden gehe ich von dem kulturhistorischen Begriff der französischen Cinéphilie aus und erweitere ihn im Hinblick auf sein Fortleben in der französischen Filmkultur nach 1968 – über Personen, Institutionen, kulturelle Praktiken und theoretische Positionen. Daran anschließend schlage ich eine weitere systematische Definition der Cinéphilie als Bildungserfahrung und Vermittlungspraxis vor.

## 2 Das Kino als Ort der Bildung

Die französische Cinéphilie entstand zu einer Zeit als das Kino der privilegierte Ort einer massenmedialen Unterhaltung war. Sie wurde geprägt von Generationen, die ihre Kindheit und Jugend in den Kinos verbracht und die Aufbruchzeit nach dem Krieg auch als eine Entdeckung der Welt über Filme erfahren hatten. Die Filmklubs, die von unterschiedlichen zivilgesellschaftlichen Gruppen unterhalten wurden und eine bis dahin unbekannt Vielfalt von zeitgenössischen und historischen Filmen zeigten, waren Orte der Entdeckung der Filmgeschichte ebenso wie der gesellschaftspolitischen Debatte. Die Cinéphilie war das Ergebnis einer Bildungserfahrung in zweierlei Hinsicht: einer Ausbildung zum Filmspezialisten (Kritiker, Filmhistoriker, Filmschaffenden, Filmwissenschaftler usw.) und einer Identitätsbildung am Medium Film.

9 Malte Hagener und Marijke de Valck: Down with Cinephilia? Long live Cinephilia? And other Videosyncratic Pleasures. In: dies. (Hg.) 2005, S. 11–26.

10 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant*. München 2000 (Orig. 1977), S. 9–25. Zur Cinéphilie als männliches Phänomen siehe Louis Shorecki: Contre la nouvelle Cinéphilie. Extraits. In: Antoine de Baecque (Hg.): *Critique et Cinéphilie*. Paris 2001, S. 142 f. Thomas Elsaesser schlägt eine Neubestimmung der Cinéphilie und der Semiologie mit dem Begriffspaar des *enchantment-disenchantment* vor. Elsaesser, a.a.O.

11 Jullier und Leveratto, S. 9 f., S. 124 f. und S. 136 f.

12 Christian Keathley: *Cinephilia and History. Or The Wind in the Trees*. Bloomington 2006.

## 2.1 Die Schulung des Blicks: Sehen, Vermitteln, Produzieren

Antoine de Baecque definiert in *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture* die Cinéphilie als das «Erlernen eines Blicks» (frz. «apprentissage d'un regard»). Dabei handelt es sich um einen Blick, der die ästhetische Form von Filmen als Ausdruck eines Denkens, des Denkens des Autors erfasst. In Bezug auf den cinéphilen Wunsch über Filme zu schreiben, Filmkritiker zu werden, notiert er:

Tatsächlich basiert dieser Wunsch gänzlich auf dem Glauben an die initiatorische Kraft der Cinéphilie, die sich als eine Form der Filmbildung nach dem Vorbild der ‚jungen Türken‘ der Nouvelle Vague definiert. Denn sehen zu lernen, das heißt schon Filme machen, sehen zu lernen, das heißt sich eine Vorstellung der Welt zu konstruieren, wo der Wille und die Praxis des Regisseurs im Keim angelegt sind.<sup>13</sup>

Die von de Baecque evozierten Regisseure der Nouvelle Vague sind das berühmteste Beispiel für diese Formung des Blicks im Kino. Aber auch andere, unter anderem eine Reihe einflussreicher deutscher Cinéphilen, Filmhistoriker, Filmkritiker, Regisseure, wie Enno Patalas, Ulrich Gregor, Wim Wenders oder Volker Schlöndorff – gingen in den 1950er- und 1960er-Jahren nach Paris, um in der *Cinémathèque française* und den Pariser Filmklubs ‚zu studieren‘<sup>14</sup>. Hier bot sich die Möglichkeit, eine Vielfalt von Filmen verschiedener Länder und Zeiten, berühmte, ebenso wie vergessene oder verrufene Werke, neben aktuellen Produktionen kennenzulernen, kurz Filmgeschichte in der Gleichzeitigkeit zu erfahren. Die Filmbildung beruhte auf dem Sehen (und wiederholtem Sehen) von Filmen. Das ‚Filme sehen‘ wurde flankiert von vielfältigen Praktiken, mit denen die jungen Cinéphilen spätere Professionen vorwegnahmen: das Erstellen von Filmlisten, das Sammeln von Devotionalien (Filmstandbildern, Kritiken, Stücken von Filmstreifen usw.) und Informationen zu den gesehenen Filmen (u. a. filmografischen Angaben) als archivarischen Tätigkeiten; das Debattieren und Reflektieren der Filmerfahrung in der Filmkritik; das Zeigen und Programmieren von Filmen in selbst gegründeten Filmklubs und nicht zuletzt die Filmproduktion. Das Sehen, Sich-Bilden, Vermitteln und Produzieren von und mit Filmen ging Hand in Hand.

Eine Schlüsselrolle in der cinéphilen Kultur der Pariser Nachkriegszeit spielte die *Cinémathèque française*, die die Regisseure der Nouvelle Vague programmatisch als ihre Filmhochschule bezeichneten.<sup>15</sup> Sie grenzten sich damit von der

13 «En effet, ce désir tient entier dans la croyance en la vertu initiatique de la cinéphilie se définissant comme un moment d'apprentissage du cinéma, sur le modèle fondé par les ‚jeunes-turcs‘ de la Nouvelle Vague. Car apprendre à voir, c'est déjà faire des films, apprendre à voir, c'est construire une représentation du monde où la volonté et la pratique du cinéaste sont en germe.» De Baecque 2003, S. 24.

14 Siehe beispielsweise Ulrich Gregors Bericht über seine Zeit in Paris. Bettina Henzler, Manuel Zahn: «Wir setzen einfach darauf, dass die Begeisterung für Film und Kino immer weitergeht». Notizen zu einem Gespräch mit Erika und Ulrich Gregor. *Nachdemfilm*, 13 (Filmvermittlung). [www.nachdemfilm.de](http://www.nachdemfilm.de) (17.01.2015).

15 Siehe Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg 2007, S. 118–127.

filmtechnischen und handwerklichen Ausbildung der IDHEC (später Fémis) ab, und erklärten die filmästhetische und filmhistorische Bildung als Grundlage ihres Filmschaffens. Die Vermittlungspraxis der Cinémathèque lag vor allem in der Programmgestaltung ihres Mitbegründers und Leiters Henri Langlois, der von Godard auch als «metteur en scène des projections de film» (dt. Regisseur bzw. <In-Szene-Setzer> von Filmvorführungen) bezeichnet wurde.<sup>16</sup> Die Cinémathèque zeigte nicht nur die kanonisierten Klassiker der Filmgeschichte, sondern eine Vielfalt von Werken unterschiedlicher Stile und kultureller Kontexte, deren Bewertung einer Revision unterzogen wurde. Die drei Filme eines Abendprogramms wurden scheinbar willkürlich miteinander kombiniert, sodass für die Cinéphilen, die nicht selten mehrere Filme pro Abend konsumierten, sich überraschende, unvorhergesehene Verbindungen ergaben. Das vergleichende Sehen verschob die Aufmerksamkeit auf formale Korrespondenzen, Details und besondere Momente, die auch in der Filmkritik Niederschlag fanden.<sup>17</sup> Die Projektion von fremdsprachigen Filmen ohne Untertitel trug ebenfalls zur Verschiebung der Aufmerksamkeit von Dialog und Handlung auf die visuelle Gestaltung bei. Henri Langlois kommentierte diese aus der Not geborene Praxis dementsprechend pointiert: «Indem ich Filme ohne Untertitel laufen ließ, habe ich die Leute gezwungen hinzusehen!»<sup>18</sup> Auch wenn Langlois selbst gegen die Pädagogik polemisierte, wurde er von Cinéphilen wie Godard und Freddy Buache in seiner Rolle als Vermittler beschrieben, als jemand, der «alle Arten Publikum» mit der Filmgeschichte in Beziehung brachte und der die Lust zu lernen weckte.<sup>19</sup> Langlois Vermittlungspraxis, die neben dem Programmieren und Präsentieren von Filmen auch das Gestalten von Ausstellungen, das Schreiben und die Lehre an Universitäten umfasste, war auf die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft gerichtet: «Für mich besteht die Verbreitung der Kultur durch die Kinematheken darin, die Zukunft vorzubereiten, denn eine Kinemathek ist das Museum einer lebenden Kunst, nicht nur ein Museum der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft.»<sup>20</sup>

Die Cinéphilie hat somit eine Reihe Praktiken und Institutionen der Filmvermittlung, Filmkultur und Filmforschung hervorgebracht, bevor der Film zum Gegenstand der Bildungsinstitutionen Schule und Universität wurde. Im Unterschied zu institutionell sanktionierten Lernprozessen war indes die individuelle Neigung zu einem illegitimen Medium, die <Liebe zum Film>, Motor dieses ästhetischen Bildungsprozesses.

16 Buache, Godard, a.a.O.

17 Siehe u. a. Buache, Godard a.a.O., Fritsch, S. 123–125 und Keathley, S. 82–111.

18 Zitiert nach Frisch, S. 126.

19 Siehe Patrick Olmeta: *La cinémathèque française de 1936 à nos jours*. Paris 2000, S. 155.

20 «Pour moi, la diffusion de la culture par les cinémathèques consiste à créer le futur, car une cinémathèque est le musée d'un art vivant, un musée qui n'est pas seulement celui du passé, mais de l'avenir.» Henri Langlois, zitiert nach Olmeta, S. 96.

## 2.2 Das Kino in der Kindheit: Identitätsbildung

Neben der skizzierten Aneignung und Vermittlung von Fachwissen und Filmkultur zeugt die französische Cinéphilie auch in einem grundsätzlicheren Sinne von der bildenden Funktion des Films. Denn die filmische Bildung des Blicks ändert auch die Wahrnehmung der Welt. «Das Kino bot Jugendlichen die Möglichkeit, eine Beziehung zur Welt zu leben und ein Denken zu konstituieren, was dem Gymnasium in vielen Fällen nicht gelang.»<sup>21</sup> Cinéphile haben in ihren Texten diese Identitätsbildung mit Filmen selbst reflektiert – wie Francis Desbarats in einer detaillierten Analyse von cinephilen Selbstzeugnissen zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren aufzeigt.<sup>22</sup> Dies äußert sich auch im Topos der «Kinokindheit», der in Diskursen der französischen Cinéphilie bis heute vergleichsweise häufig anzutreffen ist. In Filmen – wie *LES QUATRE CENTS COUPS* (François Truffaut, 1959), *MES PETITES AMOUREUSES* (Jean Eustache, 1975), *JACQUOT DE NANTES* (Agnès Varda, 1991) – wird am Motiv des Kindes als Zuschauer die prägende Rolle der Kinoerfahrung thematisiert. In Interviews, Essays, Büchern, Umfragen – beispielsweise *Cet enfant de cinéma* oder *Trafic No. 50* – berichten Cinéphile von den Filmerlebnissen ihrer Kindheit, die sie und ihr Verhältnis zum Kino konstituiert haben.<sup>23</sup>

Ein herausragendes Beispiel sind die autobiografischen Notizen und Äußerungen des Filmkritikers Serge Daney, der die Reflexion über die biografische Funktion des Kinos mit grundsätzlichen Überlegungen zum Medium und Dispositiv verbindet. In dem Aufsatz «Das Travelling von Kapo», einer cinéphilen Autobiografie über seine Jugend in den 1950er-Jahren, schildert er die Cinéphilie als ein Bildungsprogramm:

Die Cinéphilie bestand ganz einfach darin, parallel zum Stundenplan am Gymnasium einen *anderen* Stoff runterzuschlingen. Der war nach dem Leisten des ersten gestrickt, mit den gelben *Cahiers* als Leitfaden und einigen «erwachsenen» Vermittlern, die uns mit verschwörerischer Miene bedeuteten, was da zu entdecken sei, sei eine Welt, und diese Welt sei vielleicht die Welt überhaupt.<sup>24</sup>

Die hier evozierten Formen der cinéphilen Vermittlung verbindet er mit dem Begriff des Zeigens, als «eine[r] Geste, die zum Sehen, zum Zuschauen verpflichtet»: dem Vermittlungsmedium Film, als «Kunst des Zeigens», dem Vermittler (frz. «passeur»), der Filme vorführt, und dem Filmkritiker, der Filme mit Worten zeigt.<sup>25</sup> Die bildende Dimension dieses «anderen Stoffs» beschreibt er anhand dreier prägender

21 «Le cinéma a pu représenter pour des jeunes un moyen de vivre un rapport au monde et de construire une pensée, ce que, dans bien des cas, le lycée ne parvenait pas à faire.» Desbarats, S. 194.

22 Desbarats, S. 194–222.

23 Alain Bergala und Nathalie Bourgeois (Hg.): *Cet enfant de cinéma*. Aix en Provence 1993. Siehe auch Bettina Henzler: Cinéphile Kindheitserinnerungen. In: Dies.: *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*. Marburg 2013, S. 156–190.

24 Serge Daney: Das Travelling von Kapo. In: Ders.: *Im Verborgenen. Kino Reisen Kritik*, Wien 2000 (Orig. 1992), S. 17–37, hier S. 18.

25 Daney, S. 70f.

Filmerlebnisse – mit Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* (1955) und *HIROSHIMA, MON AMOUR* (1959) und Kenji Mizoguchis *UNTER DEM REGENMOND* (1953). Sie besteht in der Konfrontation mit der historischen Realität des Holocausts und in der Bildung einer ästhetischen Urteilskraft, die es ihm erlaubt, in der filmischen Form eine moralische Haltung zum Gegenstand zu erkennen – so wie es Jacques Rivette in dem zitierten Artikel «Über die Niedertracht»<sup>26</sup> vorführt. Darüber hinaus unterstreicht Daney die affektive und soziale Dimension dieser Film-Bildung, indem er die *Cahiers du cinéma* – für die er später selbst schreiben sollte – als seine intellektuelle Familie und sich selbst als *ciné-fils* – als Kino-Sohn – bezeichnet.<sup>27</sup>

Die sich darin äußernde emotionale Bindung an das Kino war – darauf verweist Alain Bergala – charakteristisch für die Cinéphilie der Nachkriegszeit.<sup>28</sup> Sie manifestiert sich auch in dem Phänomen der *Filiation*, des Bezugs der Regisseure der Nouvelle Vague auf etablierte Regisseure als Wahlväter: Diese «vaterlosen Söhne» suchten in den Filmen eine Heimat und entwarfen sich in ihren Texten und Filmen eine imaginäre Genealogie.

Viele der in Daney's Text anklingenden Motive der Kinobildung – die «Begegnung» mit Filmen als Schlüsselerlebnissen, die Lektüre der *Cahiers du cinéma*, das emotionale Schockerlebnis und die intellektuelle Bildung, die Rolle von Vermittlern, die Heimlichkeit – finden sich auch in anderen autobiografischen Äußerungen der französischen Cinéphilie.<sup>29</sup> Sie sind gleichermaßen Zeugnis einer Bildungserfahrung mit Filmen wie Teil einer diskursiven Selbstverortung: Indem man seine Biografie anhand filmischer Schlüsselerlebnisse erzählt, indem man seine Identität auf Wahlväter – Regisseure und *passereur* – gründet, reiht man sich in den Kreis der Cinéphilen ein.

### 2.3 Cinéphilie und Vermittlung

Aus dem Vorausgehenden wurde deutlich, dass die Cinéphilie eine Vielfalt von Vermittlungspraktiken hervorgebracht und die Bildungserfahrung im Kino reflektiert hat. Zugleich findet sich in cinéphilen Diskursen häufig eine Ablehnung der Pädagogik, das Kino wird als Gegensatz zur Schule gedacht: als der Ort, an dem man wie Antoine Doinel in *LES QUATRE CENTS COUPS* die Schule schwänzt.<sup>30</sup> Aus einem soziologischen Blickwinkel ließe sich der in cinéphilen Diskursen betonte Gegensatz von Schule und Kino, Pädagogik und Cinéphilie als Ausdruck eines sozialen Distinktionsmechanismus erklären. Die cinéphile Haltung gegenüber Filmen artikuliert demnach einen privilegierten Zugang zum Film, den cinéphile Kreise für sich, in Abgrenzung zu anderen Kinozuschauern und zu einer in der Schule erwor-

26 Jacques Rivette: Über die Niedertracht. In: *Cicim*, 24/25, Januar 1989 (Orig. 1961), S. 147–150.

27 Als *ciné-fils* bezeichnet er sich in dem gemeinsam mit «Das Travelling von Kapo» erschienenen Gespräch mit Serge Toubiana. Daney, S. 47.

28 Bergala 2006, S. 66.

29 Siehe Henzler 2013, S. 169 f.

30 Desbarats, S. 194 f.

benen legitimen Bildung, beanspruchen.<sup>31</sup> Dementsprechend wurden die Entwicklung der Cinéphilie und die Legitimierung des Films als Kulturgut auch mit dem Aufstieg einer neuen Mittelschicht in Zusammenhang gebracht.<sup>32</sup> Francis Desbarats verweist dagegen darauf, dass der Gegensatz Schule/Kino eine «reale Erfahrung moralischer Gewalt» durch das autoritäre Schulsystem der 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahre artikuliert und dass die Reflexion über die eigene Bildungserfahrung und der Wunsch, anderen die eigene Begeisterung für Filme weiter zu geben, gegen ein primäres Distinktionsbestreben spricht.<sup>33</sup>

Dieser Vermittlungsimpuls richtet sich nicht nur auf Gleichgesinnte, sondern auch auf ein allgemeines Publikum. Denn im Gegensatz zur ersten Filmklubbewegung in Frankreich in den 1920er-Jahren, die sich vor allem an Intellektuelle, Künstler und bürgerliche Kreise richtete, stand die zweite Filmklubbewegung der 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahre im Kontext einer umfassenderen gesellschaftlichen Bewegung, die in der Aufbruchsstimmung nach dem Krieg entstand. Zivilgesellschaftliche Gruppierungen verschiedener politischer Couleur, linke und katholische Kreise, Intellektuelle und Künstler engagierten sich für die kulturelle Bildung der Bevölkerung als Strategie der Demokratisierung. Den Filmklubs und dem Film als populärem Massenmedium kam in diesem Kontext eine Schlüsselrolle zu. Prominente Cinéphile wie der Regisseur Chris Marker, der Filmkritiker und -theoretiker André Bazin oder der Pädagoge Henri Agel waren in der Volksbildung aktiv.

André Bazin beispielsweise verfasste Filmkritiken für diverse Zeitungen, in denen er seine Theorie des filmischen Realismus skizzierte, und war zugleich für den der kommunistischen Partei nahestehenden Verein *Travail et Culture* in der Volksbildung tätig. Er leitete Filmklubs in Fabriken ebenso wie in intellektuellen Zirkeln. De Baecque betont die Fähigkeit Bazins, mit vollkommen unterschiedlichen Publikata einen Dialog zu führen und im Gespräch nach der Filmvorführung detaillierte Filmanalysen zu entwickeln. Darüber hinaus trug Bazin auch zur interkulturellen Verständigung bei, indem er die Filmklubbewegung in Deutschland und anderen Ländern verbreitete.<sup>34</sup> Daney bezeichnete Bazin in einem Nachruf als einen *passeur* – einen Begriff, mit dem er auch an anderer Stelle die für ihn wegweisenden Vermittler ebenso wie seine eigene Rolle als Filmkritiker reflektiert.<sup>35</sup>

Mit dem Begriff des *passeurs*, der von der Filmkritik aufgegriffen wurde, definiert Daney die Rolle des Kritikers und Cinéphilens als Vermittler im Gegensatz zum Pädagogen. Er grenzt die spezifischen Vermittlungspraktiken der Cinéphilie von der schulischen Bildung ab. Der Begriff *passeur* verweist auf die Praxis des

31 Siehe Bourdieu zur Bildungsbeflissenheit des Autodidakten, S. 513–519. Jullier und Leveratto, S. 124f.

32 Siehe Jullier und Leveratto, S. 137 und S. 185.

33 Desbarats, S. 259.

34 Siehe Dudley Andrew: André Bazin. Paris 1983, S. 90–98.

35 Serge Daney: André Bazin. In: Ders.: *Cine Journal Vol. 2 1983–1986*. Hg. von Alain Bergala, Renée Koch und Claudine Paquot. Paris 1998, S. 41–46.

Schmugglers oder Fährmannes, der – auf Abwegen jenseits der ‹legalen› Hauptstraßen der Kommunikation – zu anderen Ufern führt und Botschaften zwischen Zuschauer und Filmschaffenden zirkulieren lässt.<sup>36</sup> Die im cinéphilen Kontext betonte Differenz zwischen Schule und Kino kann insofern als Ausdruck einer *anderen* Bildungserfahrung verstanden werden, einer individuellen Bildung durch Filme, die der schulischen Pflicht und der Orientierung auf legitime Kulturgüter entzogen ist. Der *passeur* ist dementsprechend der Vermittler aus Leidenschaft, er vermittelt kein pädagogisches Programm oder abprüfbares Wissen, sondern seine Liebe zum Kino.

### 3 Cinéphilie und schulische Bildung

#### 3.1 Zur Geschichte der schulischen Filmvermittlung in Frankreich

Das Zusammentreffen des kulturellen Phänomens der Cinéphilie und des Ideals der kulturellen Demokratisierung, das von progressiven politischen Bewegungen Frankreichs seit der französischen Revolution verfolgt wurde, hat die Entwicklung der Filmbildung an den Schulen in Frankreich begünstigt. Bestrebungen cinéphiler Pädagogen, Film bereits in den 1950er-Jahren als Gegenstand des Schulunterrichts zu etablieren, scheiterten an der konservativen Bildungspolitik.<sup>37</sup> Als aber mit der Studentenrevolte in den 1970er-Jahren der Reformdruck auf das Schulsystem wuchs und in den 1980er-Jahren die sozialistische Regierung an die Macht kam, war die Stunde für die Filmbildung gekommen. Anknüpfend an das Ideal der kulturellen Demokratisierung wurde die ästhetische Bildung an den Schulen ausgebaut. In diesem Zuge wurde Film als Abiturfach an spezialisierten Gymnasien eingeführt und in den Lehrplan des Literaturunterrichts (*lettres*) aufgenommen. In den 1990er-Jahren folgte die Gründung der drei großen Schulkinoprogramme *Lycéens au cinéma*, *Collège au cinéma* und *École au cinéma*, die heute 1,5 Mio. Schülerinnen und Schüler pro Jahr erreichen. In einer zweiten Etappe folgte 2000–2002 unter Jack Lang als Bildungsminister eine großangelegte Bildungsreform *Les arts à l'école*, die eine Generalisierung der ästhetischen Bildung von der Grundschule bis zum Abitur anstrebte, aber nach nur zweijähriger Aufbauphase von der Folgerregierung beendet wurde.

Wie Francis Desbarats nachweist, wurde die schulische Filmbildung in Frankreich inhaltlich durch drei Ansätze geprägt: die im Kontext des Literaturunterrichts etablierte Semiologie, die auf die künstlerische Praxis ausgerichtete Bildende Kunst und die Cinéphilie.<sup>38</sup> Auch wenn die Cinéphilie im Gegensatz zu den anderen beiden Strömungen keine institutionelle Verankerung im Schulsystem hatte und mit dem Aufkommen der kulturkritischen Bewegungen in den 1970er-Jahren an Legi-

36 Zum Begriff des *passeur* bei Daney siehe Henzler, S. 288–290.

37 Ich folge hier der umfangreichen Darstellung der Geschichte der Filmpädagogik in Frankreich von Francis Desbarats. Ebd.

38 Ders., S. 451–604.

timität verlor, lässt sich ihr prägender Einfluss bis heute in der schulischen Filmvermittlung feststellen.

Dieser Einfluss beruhte zum einen auf dem Engagement von Lehrern, die in der Filmklubbewegung sozialisiert wurden und schulische Filmklubs betrieben, wie beispielsweise der Lateinlehrer Henri Agel, der in den 1950er-Jahren am Pariser Gymnasium Voltaire einen Filmklub betrieb, an der Filmhochschule IDHEC lehrte und erste Film-Lehrbücher verfasste. Zum anderen engagierten sich Cinéphile – Filmkritiker, Filmhistoriker – für die schulische Filmbildung, insbesondere mit der Produktion von Unterrichtsmaterialien (Filmhefte, Videos, DVDs). Eine wichtige Rolle spielte u. a. Alain Bergala, auf den ich später zurückkommen werde, und Jean Douchet, der in den 1960er- und 1970er-Jahren mit den Regisseuren Jean Eustache und Eric Rohmer filmvermittelnde Filme fürs Schulfernsehen drehte, später in seiner Reihe *Image par Image* dann gemeinsam mit Studierenden der IDHEC filmvermittelnde Videos für die Schule produzierte.<sup>39</sup> Darüber hinaus beteiligen sich auch Institutionen der Filmkultur an der Stärkung der Filmvermittlung an Schulen. Beispielsweise begleiteten die *Cahiers du cinéma* seit den 1990er-Jahren redaktionell filmpädagogische Initiativen und publizierten seit 2000 begleitend zu dem Bildungsprogramm *Les arts à l'école* eine Reihe Einführungen in die Filmanalyse und Filmgeschichte (*Les petits Cahiers*). Die *Cinémathèque française* wiederum etablierte in den 1990er-Jahren einen eigenen pädagogischen Service, der heute eine Vielzahl an Workshops für Lehrer und Schüler anbietet, und veranstaltet seither auch das internationale Filmbildungsprojekt *Le cinéma cent ans de jeunesse* zur künstlerischen Filmpraxis.<sup>40</sup>

In den offiziellen Diskursen zur Filmvermittlung ebenso wie in deren inhaltlicher Ausrichtung lässt sich die nachhaltige Wirkung der Cinéphilie feststellen. Desbarats weist sie insbesondere in Bezug auf die im Umfeld der *Cahiers du cinéma* entstandene theoretische Tradition nach. Dazu gehört die Wahrnehmung des Films als ästhetischer Form, der Einbezug umfassender film- und kunstgeschichtlicher Zusammenhänge, die Autorenpolitik, ebenso wie die ‚Ethik der Form‘ und das Interesse am filmischen Realismus.

In bildungspolitischen Verlautbarungen wird Filmbildung der kulturellen Bildung zugeordnet.<sup>41</sup> Die Auswahl der Filme innerhalb der Schulkinoprogramme und der Lehrpläne orientiert sich an einem weiten Horizont der Filmgeschichte – anstatt wie hierzulande vor allem das aktuelle Filmschaffen zu bevorzugen. Beispielhaft ist

39 Siehe das Dossier zu Jean Douchets filmvermittelnden Arbeiten auf [www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie-douchet/](http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie-douchet/) (17.01.2015)

40 [www.cinematheque.fr/groupes.html](http://www.cinematheque.fr/groupes.html) (8.10.2015).

41 Zu den offiziellen Diskursen zur Filmpädagogik siehe Bettina Henzler: 'Éducation à l'image' et 'Médienkompetenz'. Quelques différences de l'enseignement du cinéma à l'école, en France et en Allemagne. In: Philippe Bourdier, Jean-Albert Bron, Barbara Laborde, Isabelle Le Corff (Hg.): *Mise au point, Nr. 7, Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles: Théories, méthodes, idéologies, finalités*, 2015, <https://map.revues.org/> (8.10.2015).

hier das Grundschulprogramm *École et cinéma*, das ein beeindruckendes Spektrum an Epochen, Stilen und Ländern umfasst: von frühen Slapstick-Filmen Buster Keatons, Charles Bowers' oder Charles Chaplins, über Fritz Lang, François Truffaut, Norman Mac Laren bis zu Hayao Miyazaki, Céline Sciamma und Djibril Mambety Diop.<sup>42</sup> In den für den Unterricht produzierten Materialien, wie beispielsweise der DVD-Edition *l'Eden cinéma*, der Zeitschrift *Cahier des Ailes du Désir* oder Heften zu einzelnen Filmen stehen ästhetische Merkmale, film- und werkgeschichtliche Kontexte, kulturgeschichtliche Bezüge, die Person des Regisseurs und der Produktionsprozess im Zentrum – anstelle einer Fokussierung auf schulerelevante Inhalte, Themen oder Kontexte. Filme sind nicht Instrument, sondern Gegenstand der Vermittlung. Insbesondere in dem von Alain Bergala vertretenen Vermittlungsansatz spielt dabei auch die – in der Filmkritik privilegierte – individuelle Haltung des Zuschauers statt eines objektiv-analytischen Zugriffs eine Schlüsselrolle.

### 3.2 Alain Bergalas cinéphilie Vermittlungsansatz

Der skizzierte Einfluss der Cinéphilie auf die schulische Filmvermittlung in Frankreich lässt sich an dem filmpädagogischen Ansatz des Filmwissenschaftlers und Autors Alain Bergala umfassend nachvollziehen. Selbst in der Filmklubbewegung groß geworden, später Kritiker bei den *Cahiers du cinéma* und Hochschullehrer der Femis (früher die Filmhochschule IDHEC), hat sich Bergala seit den 1970er-Jahren für die Filmvermittlung an Schulen eingesetzt und eine Reihe von Unterrichtsmaterialien produziert. Zwischen 2000 und 2002 war er für die Kinosektion von *Les arts à l'école* zuständig und hat sein programmatisches Bildungskonzept 2002 in dem Essay *l'Hypothèse cinéma* (deutscher Titel: *Kino als Kunst*) veröffentlicht.

Dieser Essay kann als ein Manifest der cinéphilen Filmvermittlung verstanden werden: Er greift wesentliche Aspekte der cinéphilen Vermittlungspraxis auf und entwickelt diese mit Blick auf die schulische Bildung weiter. Bergala bezieht sich in *Kino als Kunst* auf die eigene Bildungserfahrung mit Filmen sowie auf andere cinéphile Selbstzeugnisse, um die Relevanz des Films als bildendes Medium zu begründen. Die in cinéphilen Diskursen verbreitete Gegenüberstellung von Schule und Kino versucht er mit dem Begriff der Alterität utopisch zu wenden: Film soll demnach als Alterität an der Schule vermittelt werden, als ein Medium, das sich den regelgeleiteten Formen des Unterrichtens entzieht, dessen spezifisches Bildungspotenzial aber gerade in seiner Andersartigkeit liegt. Mit dem Konzept der Alterität schließt Bergala einerseits an ästhetische Theorien an, die Kunst als eine nicht durch Begriffe oder Regeln fassbare Erfahrung bestimmen.<sup>43</sup> Andererseits

42 [www.enfants-de-cinema.com/2011/ecole-et-cinema/ecole.html](http://www.enfants-de-cinema.com/2011/ecole-et-cinema/ecole.html) (8.10.2015). Zur Anlage und Philosophie des Projekts siehe auch Eugène Andréanszky: Kino auf Augenhöhe mit Kindern. Pädagogisches Arbeiten im Rahmen des französischen Grundschulprojekts «École et cinéma». In: Henzler, Pauleit (Hg.) 2009, S. 189–200.

43 Vgl. z. B. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* Hg. von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin 2008.

formuliert er damit das Anliegen, die cinéphile Bildungserfahrung allen Lernenden zu ermöglichen, ohne sie den institutionellen Zwängen der Schule zu unterwerfen.

Eine Schlüsselrolle schreibt Bergala dabei der Figur des *passeurs* zu, die er von Daney entlehnt:

Wenn der Erwachsene freiwillig, aus Überzeugung und Liebe zu einer Kunst, das Risiko eingeht, sich zum *Passeur* zu machen, ändert sich auch sein symbolischer Status: Er gibt seine durch die Institution definierte und begrenzte Rolle als Lehrer für den Augenblick auf und tritt von einer anderen, ungeschützteren Stelle seiner selbst her in Beziehung und ins Gespräch zu seinen Schülern. Dann kommt sein persönlicher Geschmack und seine tiefere Beziehung zu diesem oder jenem Kunstwerk ins Spiel, und das ›ich‹, das in seiner Rolle als Lehrer schädlich sein könnte, wird für eine gute Initiation praktisch unentbehrlich.<sup>44</sup>

Analog zum filmkritischen Diskurs fungiert hier der *passeur* als Gegenfigur zum Pädagogen, da er als Lehrender die institutionalisierte Rolle der Neutralität und Autorität verlässt, und sich als Individuum mit eigenen Vorlieben in den Unterricht einbringt. Wesentlich ist die aus der Cinéphilie bekannte individuelle Haltung, die geeignet ist, Film als ästhetische Erfahrung zu vermitteln und dabei auch den Schülerinnen und Schülern eine individuelle Positionierung zu ermöglichen.

Auch methodisch orientiert sich Bergala an cinéphilen Praktiken, die er vor dem Hintergrund seiner eigenen Arbeiten zum filmischen Schaffensprozess und der neuen technischen Möglichkeiten der Digitalisierung weiterentwickelt. Mit seiner DVD-Reihe erprobt er die Methode des ›Fragmente-in-Beziehung-Setzens‹: Über den Vergleich von Filmausschnitten aus verschiedenen kulturellen und filmgeschichtlichen Kontexten werden die Vielfalt ästhetischer Ausdrucksformen des Films ebenso wie intertextuelle Bezüge erschlossen.<sup>45</sup> Er knüpft damit an die Praxis des vergleichenden Sehens an, zu der auch die Programmierungsform von Langlois eingeladen hat, ebenso wie an die cinéphile Liebe zum Fragment, zum besonderen Moment, die in Filmkritiken wie auch in Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (1998) zum Ausdruck kommt. Mit der Schaffensanalyse, die in dem Projekt *Le cinéma, cent ans de jeunesse* verwirklicht wird, schlägt er darüber hinaus eine Verbindung von Analyse und künstlerischer Praxis vor, die an die Generation der Nouvelle Vague und ihre Schulung in der *Cinémathèque française* erinnert. Zugleich aktualisiert er darin auch Bazins Konzept der *Mise en scène*, das mit der sogenannten *auteur theory* verkürzt rezipiert wurde. Filme sollen demnach nicht als einzig perfekte Aussage der ›Meinung‹ eines Autors verstanden werden, sondern vielmehr von ihrem Schaffensprozess her verstanden und analysiert werden: Dieser gewinnt laut Bergala jedoch seinen besonderen Reiz gerade aus den Beschränkungen, den

44 Bergala 2006, S. 52.

45 Zu *l'Éden cinéma* siehe Henzler 2013, S. 350–373.

unkontrollierbaren Elementen des Zufalls und den intuitiven Impulsen des Individuums.

Ein zentrales Anliegen von Bergalas Vermittlungskonzept ist es, allen Schülerinnen und Schülern von klein auf eine umfassende filmästhetische Bildung zu ermöglichen. Er begründet dieses Anliegen mit der von Daney beschriebenen Bildungserfahrung, die er als Ausbildung eines individuellen Geschmacks interpretiert. Er knüpft damit implizit sowohl an den soziologischen wie den ästhetischen Geschmacksbegriff an.<sup>46</sup> Laut Pierre Bourdieu ist Geschmack keine naturgegebene Eigenschaft, sondern ein Ergebnis der Bildung. Er trägt – als körperliche Einprägung ästhetischer Erfahrung – besonders wirkungsvoll zur sozialen Distinktion bei. Auf dieser Basis begründet Bergala die Dringlichkeit einer kulturellen Bildung, die gerade Kindern aus nichtprivilegierten Schichten eine individuelle Geschmacksbildung an einer Vielfalt von Werken ermöglicht. Allerdings versteht Bergala Geschmack nicht ausschließlich als sozialen Distinktionsmechanismus, sondern der ästhetische Theorie entsprechend auch als eine ästhetische Urteilskraft, die die Wahrnehmung der Welt prägt und zur (kritischen) Reflexion befähigt. In diesem Sinne differenziert er den individuellen Geschmack als Ergebnis vielfältiger kultureller Bildung von einem durch wirtschaftlich dominierende Unterhaltungsmedien <genormten> Geschmack.

Überträgt man Bergalas Analyse von Daneys biografischen Notizen auf die Cinéphilie als Bildungserfahrung, dann ließe sich diese auch als individuelle Geschmacksbildung an Filmen definieren. Die Cinéphilie hat somit Praktiken der ästhetischen Subjektbildung auf das Medium Film übertragen, die ursprünglich im Kontext des europäischen Bürgertums seit dem 18. Jahrhundert entstanden sind und die heute – glaubt man jüngeren soziologischen Forschungen – im Zuge der Ästhetisierung des Alltags durch die Medienkultur allgemein Verbreitung finden.<sup>47</sup> Ist die Identitätszuschreibung über den Konsum kultureller Produkte zur allgemeinen gesellschaftlichen Praxis geworden, so liegt das Spezifische in der cinéphilen Haltung in dem Willen sich aktiv zu bilden, die eigenen Vorlieben zu reflektieren, zu debattieren und weiterzugeben. Jullier und Leveratto haben die Cinéphilie dementsprechend als eine Disziplin beschrieben, die «es erlaubt, mein Vergnügen zu kultivieren und mir ein Urteil über mich und andere zu bilden, im heiligen Respekt vor der Person des anderen.»<sup>48</sup>

Den einführend genannten Definitionen der Cinéphilie möchte ich daher abschließend einen weiteren Vorschlag hinzufügen: Cinéphilie kann als Ergebnis und Ausdruck einer spezifischen Bildungserfahrung mit Filmen verstanden werden, die

46 Vgl. Henzler 2013, S. 78–119.

47 Siehe beispielsweise Eric Maigret und Eric Mace: *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation*. Paris 2005.

48 «Il s'agit d'une discipline qui permet de cultiver mon plaisir et d'exercer mon jugement sur moi-même et sur l'autrui, dans le respect sacré de la personne d'autrui.» Jullier, Leveratto, S. 32 f.

---

in der klassischen Zeit der Filmklubs und Kinokultur eine besondere Konjunktur hatte, die sich aber auch in anderen, zeitgenössischen Formen der Fankultur erneuert. Charakteristisch für die französische Cinéphilie war demnach nicht nur die Ausbildung einer ästhetischen Wahrnehmung mit Filmen, sondern auch die Reflexion dieser Bildungserfahrung und der damit verbundene missionarische Impuls: der Wunsch nach Vermittlung der eigenen Kinoliebe. Diese Verbindung von Film und Vermittlung ist möglicherweise eine Ursache für ihren weitreichenden gesamtgesellschaftlichen und kulturellen Einfluss. Umgekehrt ist die filmkulturelle Bedeutung der französischen Cinéphilie, ihr Einfluss auf das intellektuelle und soziale Leben in Frankreich auch ein eindrucksvolles Beispiel für das Potenzial des Films als bildendes Medium.