

Vortrag von Alain Bergala im Rahmen der Ringvorlesung „Zur Zukunft der ästhetischen Erziehung. Medienkultur und Bildung im Zeitalter digitaler Netzwerke“

Museum für Kommunikation, Schaumainkai 43, Frankfurt am Main, Mittwoch, 26. Oktober 2011, 18:30 Uhr

Wozu Filmbildung?

Alain Bergala

Frankreich ist das Land mit der ältesten und reichhaltigsten Tradition von Beziehungen zwischen dem Bildungssystem und dem Kino. Dieser Vorsprung gegenüber anderen Ländern hat damit zu tun, dass nach dem zweiten Weltkrieg die Katholiken und die Kommunisten, die gemeinsam in der Résistance gegen die Deutschen gekämpft hatten, große Bewegungen für die Volksbildung schufen. Der Gedanke dabei war, dass Bildung, sei es in den Schulen, aber auch Bildung in den Fabriken und Wohnvierteln vor allem der Arbeiter, dazu beitragen würden, weitere Kriege zu verhindern. Zu diesen machtvollen Bewegungen zählten *Peuple et culture* (Volk und Kultur) und *Travail et culture* (Arbeit und Kultur), wobei zu den Animatoren der letzteren ein gewisser André Bazin zählte, ein junger Filmkritiker linkskatholischer Prägung, der kurz darauf die *Cahiers du cinéma*, ohne Zweifel die einflussreichste Filmzeitschrift des 20. Jahrhundert, gründete und zum geistigen Vater der Nouvelle Vague werden sollte, der Erneuerungsbewegung des französischen Kinos um ehemalige Filmkritiker und Regisseure wie Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette oder Claude Chabrol. Diese Bewegungen für die Förderung außerschulischer kultureller Bildung legten schließlich den Grundstock für die Formierung der *La Ligue de l'enseignement*, die über Filmsammlungen für die Verwendung in Schulen verfügte, die mehrere tausend Titel umfassten. Diese Bewegungen aus der Nachkriegszeit verankerten im öffentlichen und politischen Bewusstsein Frankreichs den Gedanken, daß das Kino ein idealer Träger der Volksbildung sei, insofern es alle Schichten der Bevölkerung erreichte, unabhängig von sozialen Unterschieden und Bildungsniveau.

In jüngerer Zeit haben sich in Frankreich Strukturen und Organisationen wie *Ecole et cinéma* (Schule und Kino) *Collège au cinéma* (Mittelschule im Kino) und *Lycéens au cinéma* (Gymnasiasten im Kino) etabliert. Dabei gingen das Bildungsministerium Allianzen mit den Filmverleihern und Kinobetreibern ein, um den Schülern die Begegnung mit Filmen im Kino selbst zu ermöglichen. *Ecole au cinéma* etwa ist ein sehr wichtiges Programm mit Hunderten von Schulklassen und Kinosälen, für welche das Centre National du Cinéma, die staatliche Zentralbehörde für die Förderung von Filmproduktion und Filmförderung in Frankreich, eigene Kopien der Filme ziehen lässt, die von dem Programm angeboten werden, und diese dann in den verschiedenen Landesteilen vertreibt.

Schließlich hat das Kino auch Eingang in den Abiturstoff, in die „Baccalauréat“-Programme gefunden. So gibt es in vielen Gymnasien die sogenannte „option cinéma“, die Möglichkeit, Kino als Wahlfach zu belegen. Die Schüler in diesen Programmen befassen sich drei Jahre lang, d.h. in den drei Abschlussklassen, mit Filmen, die auf dem Programm stehen, wobei sich die Auswahl auf drei Filme pro Jahr beschränkt und die Auseinandersetzung entsprechend intensiv ist. Schließlich drehen sie auch Kurzfilme für die Abschlussprüfung.

Im Universitätssystem gibt es seit 1968 immer mehr Abteilungen, die sich auf Kino und Filmwissenschaft spezialisieren. Die Abschlüsse gehen von der „Licence 1“, was etwa einem

deutschen Bachelor entspricht, bis zum Doktorat. Es handelt sich um hoch spezialisierte Studiengänge zur Geschichte und Ästhetik des Kinos, die ein national anerkanntes Universitätsdiplom in Filmwissenschaft verleihen.

Ein Minister spielte eine entscheidende Rolle bei umfassender Einführung des Kinos in den nationalen Schulbetrieb: Jack Lang, der während vielen Jahren ein bedeutender Kulturminister in Frankreich war. Genau gesprochen war Lang Kulturminister in allen sozialistischen Regierungen unter Jacques Mitterand, d.h. von 1981 bis 1993. 1992-1993 war er zudem auch Bildungsminister, ein Amt, das er in der Regierung von Lionel Jospin von 2000 bis 2002 noch einmal bekleidete. Jack Langs protektionistische Filmpolitik in den frühen 1980er Jahren, die unter anderem Quoten für die Aufführung französischer Filme in den Kinos des Landes vorsah und über das Centre National de la Cinématographie erhebliche Geldmittel aus einer erfolgsabhängigen Filmförderung („Avance sur recettes“) für die nationale Filmproduktion zur Verfügung stellte, rettete das französische Kino vor dem Untergang, in einer Zeit, in der andere Nationalkinoindustrien und Filmindustrien in Europa, wie etwa in Italien, unter der Last einer doppelten Konkurrenz zusammenbrachen. Zum einen war dies der wachsende Erfolg der amerikanischen Filme, die in den 1970er und 1980er Jahren endgültig weltweit marktbeherrschend wurden und die Marktfähigkeit und Rentabilität nationaler Filme in Europa massiv beeinträchtigten, und zum anderen war dies das Fernsehen, das mehr und mehr Filme kostenlos ausstrahlte und so den Kinos das Publikum wegnahm.

Nachdem er 2000 zum zweiten Mal Bildungsminister geworden war, engagierte sich Jack Lang sogleich mit aller Kraft für ein Programm mit dem *Arts à l'école*, „Die Künste in der Schule“, in dem für ihn das Kino eine zentrale Rolle einnahm. Lang lud mich an diesem Punkt ein, sein Berater für den Bereich des Kinos zu werden und ihm Vorschläge für eine konkrete Politik der Filmbildung im Rahmen des bestehenden Schulsystems zu machen.

Die starke und durchaus revolutionäre Idee hinter dieser Politik bestand in der Annahme, dass eine ernstzunehmende Filmbildung in erster Linie das Kino als Kunstform ins Zentrum stellen sollte, was bislang im Rahmen der französischen Filmbildung erstaunlicherweise nicht der Fall gewesen war. Lange Zeit wurde das Kino in Frankreich vermittelt im Rahmen eines Unterrichts, der den Film als Sprache, als kulturelles Artefakt, als Gegenstand der Übung des kritischen Geistes oder als Form der Massenkommunikation behandelte, aber nie so eindeutig als Kunst.

Im Zeichen der digitalen Revolution der letzten zehn Jahre geriet das Kino und die Beziehung, die man zum Kino unterhalten kann, in einen fundamentalen Umbruch. Es gibt mittlerweile kleine, kostengünstige Digitalkameras und erschwingliche digitale Schnittprogramme, die es zum ersten Mal überhaupt technisch und ökonomisch möglich machen, in einem Schulzusammenhang Filme zu realisieren.

Der wichtigste Umbruch aber vollzieht sich durch die neuen Formen der Filmsichtung, sei es auf DVD, über VOD (Video on Demand) und die vielen Veränderungen, die diese neuen Formen des Zugriffs auf Filme mit sich bringen.

Das Kino als Sprache

Die ersten Lehrer, die in Frankreich Filmunterricht erteilten, hatten ihr Universitätsstudium in den 1960er und frühen 1970er Jahren absolviert, in einem Moment, in dem das Denken der Linguistik, des Strukturalismus und der Semiotik die intellektuelle Szene beherrschten. Wer

unter diesen Bedingungen studiert hatte, war bestens ausgerüstet, um das Kino mit den theoretischen Werkzeugen der Sprachanalyse und der semiotischen Zeichentheorie zu analysieren. Die Gefahr dieses Ansatzes bestand allerdings darin, dass darob leicht in Vergessenheit geriet, dass das Kino zum Bereich des künstlerischen Schaffens gehört. Allzu leicht reduzierte sich die Filmanalyse im Zeichen des Strukturalismus und der Semiotik auf eine Analyse der Prozesse der Sinnproduktion und der Massenkommunikation. Das Unterrichtspersonal in den Schulen, die ihre Kinoausbildung in semiotischen Seminaren und nicht im Kino selbst genossen hatten, scheinen dabei oftmals von einer eigentlichen Angst vor dem Kino und seinen künstlerischen Möglichkeiten getrieben zu sein. Das äußert sich insbesondere dort, wo solche Lehrkräfte kurzschlussartige Thesen aufstellen und dogmatische Pseudo-Regeln einer Pseudo-Sprache des Kinos vertreten, etwa die Regel, dass eine Aufsicht den gezeigten Gegenstand erdrücke und eine Untersicht ihn immer und notwendigerweise erhebe und vergrößere.

Wenn das Kino aber eine Kunst ist, dann ist es auch eine Sprache, aber eine höchst spezifische Sprache, in welcher der Sinn untrennbar verknüpft ist mit der Sensibilität des Zuschauers und mit dem Wahrnehmbaren. Es handelt sich, wie Pasolini es formuliert, um eine „**Sprache, die mit der Wirklichkeit geschrieben wird.**“ Im Kino gibt es keine **Grammatik**, es gibt nur **Parameter der Gestaltung**. Es kommt darauf an, dieser Sprache ihre Feinheiten zurück zu geben, ihre Fähigkeit, sich unablässig neu zu erfinden und niemals in irgendwelche absurden Regeln einer „Grammatik“ zu erstarren, als würde die Sprache des Kinos einfachen und feststehenden Codes gehorchen, was noch bei keiner lebenden Kunstform bisher der Fall war. Stets gilt es beim Umgang mit dem Kino dem Rechnung zu tragen, was sich der sprachlichen Wiedergabe entzieht, was zur Realität, zur Welt und zum sinnlich Gegebenen gehört und den Charakter des Einzigartigen hat.

Eine gute Strategie für einen Zugang zum Kino als Sprache besteht darin, einen bevorzugten Ansatzpunkt zu wählen. Zum Beispiel: Der „point of view shot“, d.h. die Einstellung, die einen Blickpunkt zeigt, der einer handelnden Person zugewiesen wird; die Farbe; das Off (der Handlungsraum außerhalb des Bildausschnitts), der Bildrahmen, die Beziehung von Bild und Ton.

Das Off, oder „hors champ“, wie es auf Französisch heißt, ist ein höchst spezifisches Element der filmischen Sprache: Es kommt in jedem Film vor. Und wenn man im Laufe eines Schuljahres mehrere Filme nacheinander genau anschaut, kann es höchst produktiv sein, die unterschiedlichen Formen des Gebrauchs des „hors champ“ in den verschiedenen Filmen miteinander zu vergleichen.

Man kann beispielsweise einfach einen Parameter, einen Ansatzpunkt pro Jahr wählen, was aber keineswegs heißt, dass man nicht von allen Parametern der filmischen Sprache sprechen kann.

Das Kino als Kommunikation

Das Kino wurde im Schulbetrieb bislang viel zu oft als bloßer Träger von Inhalten, Wissensbeständen und allgemeinen Informationen instrumentalisiert: Wissen über die Welt an sich, über die Vergangenheit, über die Geschichte, die anderen Zivilisationen, usw. Was in der Filmbildung im Vordergrund stehen muss, ist aber der künstlerischer Wert der Filme und nicht ihre Funktion als Träger und Vehikel von Wissen.

Die erste Generation von Lehrern, die Filmunterricht erteilten, war stark politisiert und geprägt von der Ideologie der Jahre nach 1968. Auch vor diesem Hintergrund hatten sie die Neigung, primär die Inhalte der Filme zu analysieren, die Ideologien, die über Filme

vermittelt wurden. Ihr Standpunkt war derjenige des ideologischen Widerparts: Es ging ihnen darum, die versteckten und gefährlichen Botschaften der Filme zu dekodieren und darum den Schülern beizubringen, wie sie sich vor ideologisch schädlichen Filmen schützen können; weniger bemühten sie sich darum, den Schülern so etwas wie die Liebe zum Kino nahe zu bringen. Das führt nur allzu leicht dazu, Filme als „schlechte Objekte“ zu behandeln, als perfide und gefährliche Objekte, vor denen man sich in Acht nehmen muss. Das vorrangige Ziel dieses Zugangs zum Kino bestand demnach in der Inhaltsanalyse, und zwar eine kritischen Inhaltsanalyse, die Erziehung der Zuschauer zu mündigen Bürgern zielte. Diese Haltung beruhte auf einem beruhigenden, aber etwas naiven Glauben an die aufklärende Wirkung des Ansatzes, der sich in etwa auf die folgende Formel bringen lässt: „Wenn die Schüler nur erst einmal einen Film von Fritz Lang im Schulzimmer analysiert haben, werden sie nie wieder einen Film am Fernsehen mit den selben Augen anschauen!“ Es war eine fast schon engelhaft unschuldige Attitüde, die in keiner Weise die Kräfteverhältnisse richtig einzuschätzen wusste, die zwischen der Macht der täglichen Informationsbombardements der Massenmedien und einer harmlosen, kleinen Lektion in Sachen Kino pro Woche oder pro Monat bestehen. Ein weiteres, fast noch wichtigeres Problem war, dass ein solcher Ansatz auch das Kriterium des Vergnügens ausschloss, das doch im Grunde immer an erster Stelle kommt. Wenn einem jungen Menschen ein Film oder ein Fernsehprogramm gefällt, ist es vollkommen aussichtslos ihm zeigen zu wollen, inwiefern das, was im Spaß macht, eigentlich gefährlich und moralisch verwerflich ist.

Was den kritischen Geist wirklich bildet, ist zunächst einmal die Geschmacksbildung, die man erreicht, wenn man seine Kenntnis der Filmkultur erweitert und so in die Lage kommt, dass man das, was man sieht, mit dem vergleichen kann, was man schon kennt.

Das Kino als kultureller Faktor

Die Beziehung der jungen Leute zur Filmrezeption hat sich in den Jahren seit 2000 rasend schnell verändert. Dieser Umbruch ist noch nicht abgeschlossen, und es ist in der Tat noch zu früh, seine Auswirkungen genau abzuschätzen.

Was heutzutage überall die Begegnung mit Filmen bestimmen, ist der immer schneller und unausweichlicher werdende Konsum einiger weniger Filme, die für alle in allen Ländern der Welt dieselben sind. Dies geht einher mit einem eigentlichen Gedächtnisverlust, einem Verlust an Wahrnehmung und Kenntnis der Vergangenheit des Kinos und all dessen, was außerhalb des *main-stream* stattfindet. Die jungen Zuschauer sehen fast ausschließlich die „obligatorischen“ Filme, die im Handel sind, und denen gegenüber sie keine wirkliche Wahlfreiheit haben. Oft sind diese Filme auch kulturell eher dürftig, und doch erscheint des jungen Publikum dann so, als wäre dies das Kino.

Der einzige Freiraum, in dem ein Zugang zu den „anderen Filmen“ heute noch möglich ist, ist im Grunde die Schule. Sie ist der einzige Ort, an dem man heute noch andere Filme als Blockbuster zeigen und den Schülern eine Idee davon vermitteln kann, was das Kino war und was es heute noch in den Filmen, die das Ergebnis einer künstlerischen Gestaltung sind, zu sehen gibt. Die beste kritische Haltung besteht darin, den Geschmack der Schüler und der jungen Leute zu bilden, in dem man ihnen die anderen Aspekte des Kinos nahebringt.

Was die Frage danach aufwirft, wie man diese Begegnung mit anderen Typen des Films und mit der Geschichte des Kinos organisieren soll.

Die Rolle des Lehrers ist hier entscheidend: Er wird zu demjenigen, der „hinweist“, der die Filme zur Kenntnis bringt und den Schülern beibringt, sich für Filme zu interessieren, zu denen sie auf Antrieb keinen Zugang haben würden.

Der Zugang zu Filmen und die Modalitäten der Rezeption haben sich in den letzten Jahren durch die DVD und Video on Demand (VOD) grundlegend verändert. Der Zugriff übers Internet, *Youtube* mit seinen Tausenden von Filmausschnitten, der Gebrauch von kleinen portablen Bildschirmen und Smartphones haben den Zugriff auf Filme grundlegend verändert. Auf *Youtube* wird alles zum Clip. Die Filme von Jean-Luc Godard hatten dieses Fragmentwerden des Films schon seit den 1960er Jahren vorweggenommen. Godard sagte damals, dass alle Filme in Stücken enden würden, und dass er Filme mache für den Moment, in dem von den Filmen nur noch Stücke und Fragmente übrig bleiben würden. Dieser leichte Zugang zu einer Vielzahl von Stücken und Filmfragmenten ist natürlich eine große Hilfe für eine Erziehung zum Filmbild, wenn sie von den Unterrichtenden auf eine positive Weise eingesetzt wird.

Denn das Internet ist auch eine durchaus fürchtenswerte Schule der Ungeduld, der Aufregung und der raschen Zirkulation, in der am Ende im Gedächtnis nichts hängen bleibt. Bezogen auf diese schwindelerregenden Entwicklungen steht jede Pädagogik, die diesen Namen verdient, in der **Pflicht, die Dinge zu verlangsamen**. Es gilt, die Bilder zu verlangsamen, ja sie sogar anzuhalten, und es gilt, die Zirkulation der Bilder zu verlangsamen, in dem man sie in wohl durchdachte Beziehungen zu einander setzt und so die Möglichkeit schafft, dass sich etwas von dem, was man gesehen hat, im Gedächtnis festschreibt. All diejenigen, die der Ansicht sind, dass die Schule dasselbe Tempo haben muss wie die Kommunikation im Internet, beteiligen sich an einer Abdankung der Rolle des Pädagogen, die immer schon darin bestand, die Dinge zu verlangsamen, zu vergleichen, feste Haltepunkte einzurichten, und so ein Gedächtnis seines Gegenstandes zu schaffen.

Das Kino als Kunst.

Das war die Priorität, die wir gemeinsam mit Jack Lang gesetzt haben: Der Zugang zum Kino als Kunst. Es kam nun darauf an, aus dieser Setzung die fälligen pädagogischen Konsequenzen zu ziehen.

Hier sind einige davon:

Der Lehrer muss seine Rolle überdenken und zu einem „Initiator“ werden, zu jemandem, der die Schüler einführt, ja einweilt, in eine erweiterte Kenntnis des Kinos.

Er darf das Kino nicht auf einen bloßen Unterrichtsstoff reduzieren. Wissen ist propositional und intersubjektiv; man lehrt es. In eine Kunst führt man ein, denn diese basiert zunächst auf der persönlichen Erfahrung einer ungeschützten Begegnung mit dem Werk. Wenn man ein bestimmtes Wissen zum Unterrichtsstoff macht, sind alle dabei geschützt: Als Subjekte, an ihrem Körper, was ihren Geschmack betrifft, der Lehrer wie der Schüler. Das Wissen mag noch so wichtig sein, es betrifft sie nicht auf dieselbe Weise als verkörpertes Subjekt wie die Erfahrung eines Kunstwerks.

Man *unterrichtet* einen bestimmten Inhalt, man *führt* oder *weiht ein* in eine Erfahrung eines Kunstwerks, und diese muss doppelter Natur sein:

- Als Erfahrung des Zuschauers
- Als Erfahrung des Künstlers im Moment der Erschaffung des Werks.

Der Lehrende darf niemals vergessen, dass der künstlerische Schaffensakt sich nicht auf die reine deduktive und analytische Logik reduzieren lässt.

Vielmehr sind im filmkünstlerischen Schaffensprozess immer zwei verschiedene Logiken gleichzeitig am Werk.

Die deduktive, analytische Logik. Diese ist leicht zu vermitteln.

Die induktive Logik: Filme macht man auch ausgehend von der Welt, wie man sie vorfindet, von Empfindungen und Wahrnehmungen, vom Realen, aus einem Begehren heraus Filme zu machen und mit Intuition. Diese Logik nachvollziehbar zu machen verlangt andere pädagogische Strategien, die erst erfunden werden mussten.

Der Lehrer muss akzeptieren, dass es einen Verblüffungs- und Überwältigungseffekt gibt. Er darf die Begegnung mit dem Film nicht zu sehr vorbereiten, und er darf keine Angst vor den spontanen Wirkungen einer solchen Begegnung haben: Vor der Langeweile, dem Erstaunen, der Zurückweisung, usw.

Die Filme, auf die es im Leben schließlich ankommt, sind in der Regel diejenigen, *denen man sich erst widersetzt hat*, die sich nicht auf Antrieb erschlossen. *Kunst ist das, was sich der Kommunikation widersetzt*, dem Konsum ohne Resten und Spuren des Films.

Der Film gehört eher in den Bereich der Kunstschaffens als in den der Kommunikation. Ein Kunstwerk, das diesen Namen verdient, enthält ein intuitives Element, das keinen Codes gehorcht, sondern diese auf andere Weise ins Spiel bringt und so das Kino einen Schritt voranbringt. Es geht auch darum, diesen Abstand von den etablierten Codes zu verdeutlichen; denn genau diese zeugen von der Einzigartigkeit einer Künstlerpersönlichkeit.

Eine Analyse des Schaffensprozesses

In meiner eigenen pädagogischen Arbeit an der Universität und an der FEMIS, der französischen Filmakademie in Paris, habe ich eine neue Form der Analyse ins Werk zu setzten, die ich auf den Namen « *analyse de création* » oder Analyse des Schaffensprozesses getauft habe.

Sie besteht zunächst einmal darin, dass man von der *schöpferischen Geste* ausgeht und nicht vom „Geschaffenen“ als etwas festfügtem, definitivem.

Es geht nun darum, zu dem Punkt zurückzugehen, an dem der künstlerischen Auswahlprozess im Kopf des Regisseurs stattfindet, vor den Entscheidungen also, von denen der fertige Film das Ergebnis ist.

Der Film wird also nicht mehr als fertiges, abgeschlossenes Objekt behandelt. Vielmehr sucht man nach den *Spuren des Schaffensprozesses*.

Mehrere einfache Methoden erlauben es eine solche Analyse des Schaffensprozesses zu realisieren.

Die Methode des Nullzustandes. Sie besteht darin, dass man sich fragt, was ein Regisseur in einer bestimmten Situation gemacht hätte, der keinen künstlerischen Ehrgeiz hat. Was ist also der Unterschied zwischen dem, was ich sehen, und dem, was ein ganz „gewöhnlicher“ Regisseur gemacht hätte?

Es kommt darauf an, dass man von dem ausgeht, was der Regisseur in dem Moment an Mitteln zur Verfügung hat, in dem er sich auf eine bestimmte Lösung festlegt.

Ein Beispiel: Ein Billardsaal, ein junger Mann, eine junge Frau; es geht darum, eine romantische Begegnung zu filmen.

Was hätte man mit denselben Elementen auch noch machen können, anders als das, was ich sehe?

Es geht nicht darum, die Analyse auf das festzulegen, was vorliegt, sondern das Feld der möglichen künstlerischen Entscheidungen neu zu eröffnen : Was waren, ausgehend von diesem Dekor und dieser Situation, die möglichen Inszenierungsoptionen, mit denen sich eine

romantische Begegnung filmen lässt.

Die *vergleichende Methode* ist ebenfalls eine fruchtbare pädagogische Strategie im Rahmen einer Analyse des Schaffensprozesses: Sie besteht darin, dass man, ausgehend von dem untersuchten Film, andere Szenen bei anderen Regisseuren sucht, die dieselbe Situation darstellen, und diese zu vergleichen mit den Entscheidungen, die diese anderen Regisseure getroffen haben.

Um auf das Beispiel mit der romantischen Begegnung in einem Raum mit einem Spieltisch in der Mitte zurückzukommen, so kann man hierfür miteinander vergleichen:

Die Liebeszene im Billardzimmer in *A PLACE IN THE SUN* von George Stevens

Die Liebeszene im Billardzimmer in *THREE TIMES* von Hou Hsiao Hsien

Die Liebeszene im Billardzimmer in *MATCH POINT* von Woody Allen

Dieser Vergleich erlaubt es zu verstehen, welches die von allen drei Regisseuren geteilte Herausforderung war, vor allem aber, wie jeder von ihnen eine jeweils ganz individuelle Auswahl aus den zur Verfügung stehenden Optionen getroffen und so der Szene die Markierung seiner Künstlerpersönlichkeit verliehen hat.

Diese Strategie des *Herstellens von Verbindungen* zwischen Ausschnitten erlaubt es, eine nicht-vertikale Pädagogik ins Werk zu setzen.

Wenn man Ausschnitte zeigt, die etwas miteinander zu tun haben, dann erlaubt man es den Schülern ihre spontanen Einfälle unmittelbar nach der Vorführung zur Sprache zu bringen und danach darüber eine Diskussion zu führen, bei der Schüler und Lehrer das Wort ergreifen können. Die Rolle des Lehrers besteht nicht mehr darin, mit einem vorgefertigten Wissen im Schulzimmer anzukommen, das er vertikal, also von oben nach unten, vermittelt, sondern darin, erst die Schüler selbst denken zu lassen und die Beziehungen zwischen den gezeigten Ausschnitten auf den Punkt zu bringen – was sie ohne Mühe tun, wenn die Ausschnitte gut ausgewählt sind. Erst dann bringt der Lehrer seine eigenen Worte, seine Bildung und sein kulturelles Wissen ins Spiel, um das anzureichern, was die Schüler selbst herausgefunden haben, und es so auf Dauer in ihrem Gedächtnis festzuschreiben.

Es kommt also darauf, die Pädagogik stets aufs neue zu erfinden, denn sie lässt sich niemals von der historischen und sozialen Umgebung trennen, in der sie ihren Ort findet.

Wir durchleben einen Moment, in dem sich das Kino in einem grundlegenden Umbruch befindet – ohne Zweifel dem bedeutendsten Umbruch seit Jahrzehnten, mit den neuen Modalitäten des Vertriebs und der Rezeption von Filmen im Zuge der digitalen Revolution. Der Bezug der jungen Generationen zum Film hat sich sehr rasch verändert. Es ist unser Auftrag, diese Veränderungen wachsam zu verfolgen und die richtige, das heißt der neuen Situation angemessene, pädagogische Strategie zu wählen.

Mein Ansatz beruht auf einer bestimmten Überzeugung: Die Mittel der künstlerischen Arbeit und ihre Entwicklung verändern sich sehr viel rascher als der schöpferische Akt selbst, der grundsätzlich dieselben Prozesse durchläuft, welches auch immer die Techniken sein mögen, die dabei verwendet werden. Indem man in diesem Sinne eine Filmbildung auf den Schaffensprozess gründet, rührt man demnach an den Kern selbst des filmischen Ausdrucks.

(Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger)