

Lisa Haußmann

### Erlebnisorientierte Film-Bildung als Beispiel cinephiler Filmvermittlung

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1501>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Haußmann, Lisa: Erlebnisorientierte Film-Bildung als Beispiel cinephiler Filmvermittlung. In: Theo Hug, Tanja Kohn, Petra Missomelius (Hg.): *Medien - Wissen - Bildung. Medienbildung wozu?*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2016 (Medien – Wissen – Bildung), S. 241–256. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1501>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

# Erlebensorientierte Film-Bildung als Beispiel cinephiler Filmvermittlung

**Lisa Haußmann**

## *Zusammenfassung*

Ausgehend von der späten Einbeziehung filmtheoretischer Erkenntnisse in die Film- und Medienpädagogik sowie der Frage nach deren Gründen greift der Beitrag auf eine der ersten deutschsprachigen Filmtheorien zurück und fragt nach deren Mehrwert für die gegenwärtige Film- und Medien-Bildung: Indem Bezug zu Béla Balázs Begriff des Erlebens genommen wird und seine filmtheoretischen Überlegungen in den cinephilen Diskurs eingeordnet werden, soll das Filmenerleben hinsichtlich der für die Film- und Medien-Bildung relevanten bildungstheoretischen Diskussion betrachtet werden. Die Beleuchtung des auf den Merkmalen der cinephilen Filmpädagogik fußenden Erlebens nach Balázs stellt dabei eine Verbindung zwischen der filmtheoretischen und der bildungstheoretischen Diskussion her und betont die Bedeutung des Films als Medium für den und des Filmenerlebens als einen transformatorischen Bildungsprozess.

“Denn es ist ein Gesetz der Kulturgeschichte,  
dass Kunst und Bildung in dialektischer Wechselwirkung stehen.”  
(Béla Balázs 1972, S. 10)

## **Béla Balázs und das Filmenerleben**

Der dialektischen Wechselwirkung zwischen Kunst und Bildung, die Béla Balázs in seinem dritten Kinobuch als Gesetz der Kulturgeschichte beschreibt, ist in der Film- und Medienpädagogik lange Zeit wenig Beachtung geschenkt worden. Filmpädagogische Ansätze sind oftmals ohne wechselseitigen Bezug zu Film- und Bildungstheorien entstanden und zentrale Elemente wie „Film“ und „Bildung“ sind nicht gemeinsam gedacht worden. Erst mit der Etablierung des Begriffs „Medienbildung“ nach der Jahrtausendwende und den damit verbundenen konzeptuellen Forderungen, erst durch die verstärkt ästhetische und cinephile Auseinandersetzung mit Film-Bildung gewannen film- und bildungstheoretische Reflexionen an nennenswerter Bedeutung. „Film“ und „Bildung“ werden hier stärker auf ihre Korrelation hin betrachtet, der Blick wird auf eine interaktive, intersubjektive Begegnung zwischen Film und Betrachter gelenkt (Henzler 2013) und das Medium Film auf sein Wesen als Bildungsmoment hin stärker beleuchtet (z.B. Jörissen & Marotzki 2009, Zahn 2012, Walberg 2011). Trotz dieser Entwicklungen ist in der Film- und Medienpädagogik die Verbindung der filmtheoretischen und bildungstheoretischen Diskussion nach wie vor nur eingeschränkt verbreitet, ebenso wie das

grundsätzliche Ineinandergreifen des Wissenschafts- und des Praxisfelds nach wie vor nicht gegeben ist.

An diese Gegebenheiten anknüpfend möchte der Tagungsbeitrag aus filmwissenschaftlicher Perspektive zwei Aspekte an den Ausgang der Betrachtungen stellen, um der Frage nach dem „Wozu“ der Film- und Medienbildung nachzugehen: Erstens die Perspektive auf die Mehrwerte, die mit stärker film- und bildungstheoretischen Verknüpfungen gewonnen werden können. Und zweitens die Frage nach den Gründen, aus welchen in der Film- und Medienpädagogik erst seit dem 21. Jahrhundert filmtheoretische und bildungstheoretische Erkenntnisse konkret aufeinander bezogen werden. Haben sich die frühen filmtheoretischen Schriften für die filmpädagogische Arbeit vielleicht gar nicht geeignet? Oder waren sich die ersten Filmtheoretiker/innen der Bedeutung von Film- und später Medienpädagogik nicht bewusst? Und vor allem: Kann ein Blick aus heutiger Sicht in die ersten filmtheoretischen Schriften einen Beitrag zur gegenwärtigen Diskussion um Film- und Medien-Bildung leisten und uns konkrete Anhaltspunkte für Ziel, Zweck und Bedarf von Medienbildung liefern?

Mit der Betrachtung der rezeptionstheoretischen und -ästhetischen Schriften des europäischen Filmtheoretikers und frühen Medienpädagogen Béla Balázs (1884-1949) soll gezeigt werden, dass eine der ersten deutschsprachigen Filmtheorien bereits grundlegende Elemente einer auf den Menschen als Ganzes und den Film als Kunst ausgerichteten Medienbildung formuliert hat, deren Bedeutung für die Voraussetzung eines individuellen Zugangs zum Eigenen und zur Welt erkannt hat und damit noch heute – oder gerade heute – wesentliche Erkenntnisse für die gegenwärtige Diskussion um Film- und Medien-Bildung liefern kann. Indem Bezug zu seinem Begriff des Erlebens genommen wird, seine Überlegungen in den cinephilen Diskurs eingeordnet und hinsichtlich der für die Film- und Medien-Bildung relevanten bildungstheoretischen Diskussion betrachtet werden, soll die Funktion des Filmerlebens als transformativischer Bildungsprozess herausgestellt und damit das „Wozu“ der Film-Bildung im Erlangen von neuen Ausdrucksmöglichkeiten und im prozesshaften Erfassen und Gestalten des eigenen In-der-Welt-Seins durch die intersubjektive Interaktion zwischen Menschen und Medien verortet werden.

## **Die filmtheoretischen Schriften Béla Balázs**

Die filmtheoretischen Schriften Béla Balázs wurden in der Filmpädagogik bislang nur marginal betrachtet. Zwar stößt man in deutschsprachigen filmerzieherischen Beiträgen aus der DDR (Bisky & Wiedemann 1985, S. 81; Bodag 1987, S. 44) auf seinen Namen. Sein Werk scheint hier aber mehr zur Kenntnis genommen, als in angemessener Weise untersucht und wertgeschätzt worden zu sein. Auch in den Schriften von Martin und Margarete Keilhacker (Keilhacker & Keilhacker 1953, Keilhacker 1957), die sich in den 1950er Jahren aus ausdruckspsychologischer Perspektive mit dem Filmerleben auseinandergesetzt haben, findet Béla Balázs keine Erwähnung. Eine breitere Betrachtung seiner Schriften wäre jedoch bereits zu früheren Zeitpunkten, das heißt, auch im Kontext einer noch nicht film- und bildungstheoretisch geprägten Auseinandersetzung mit Filmpädagogik, durchaus nicht abwegig gewesen. Mit dem sehr

persönlichen, in seiner fachsprachlichen Ausprägung nicht besonders ausgeprägten Stil (Diederichs & Gersch 1982, S. 13) seiner Ausführungen und deren inhaltlicher Form, mit der sich Balázs nicht nur an Filmphilosophen und -theoretiker, sondern auch explizit an Filmschaffende und andere "Freunde vom Fach" (Balázs 2001a, S. 12) richtete, schuf er zumindest die Voraussetzung für eine breite Rezeption. Dass eine Bezugnahme auf seine Schriften, allen voran auf seine filmpädagogischen und rezeptionstheoretischen Überlegungen, heute in dieser Form möglich ist, ist ihrem zeitlosen Charakter (vgl. Diederichs 2001, S. 144) sowie der zentralen Rolle, die Balázs dem Menschen zuordnet, zu verdanken. Dem wiederholt formulierten Vorwurf, seine Theorie sei widersprüchlich und sein Stil zu persönlich, kann das besondere Ineinandergreifen von Theorie und Praxis, von dem die Persönlichkeit und das Werk des Autors geprägt ist, entgegengehalten werden. Selbst als Theoretiker und Praktiker tätig, wendet sich Balázs an die Filmschaffenden, sich theoretisch mit dem Film auseinanderzusetzen und fordert "den Einlaß [des Films] in die heiligen Hallen der Theorie", die der Filmkunst "erst die Würde verleiht" (Balázs, 2001a, S. 9f.). Filmtheorie und Filmpraxis reichen sich in der Person und im Denken Balázs die Hand: Theorie ist für ihn keine festgelegte, feste Struktur, sondern ein Erkenntnisprozess, der durch das Erleben hervorgebracht wird und somit als Suche verstanden werden muss (vgl. Loewy 2003, S. 11; Hein 2011, S. 8, 24, 31). So wie Balázs in seiner Theoriebildung selbst vom Erleben zum Erkennen geht, denkt er auch die Filmerfahrung, in der die Betrachter vom Erleben zum Erkennen gelangen. Das Ineinandergreifen von Theorie und Praxis ist für ihn somit erstens unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung einer Kunst, zweitens Merkmal seiner Theoriebildung selbst und drittens Kern der Filmrezeption. In diesem Sinne lösen sich auch die ihm vorgeworfenen Widersprüchlichkeiten seiner Theorie auf. Denn die Theorie des Erlebens seiner Kinobücher kann selbst als Produkt eines Erlebens und einer daraus entsprungene theoretischen Reflexion bezeichnet werden. In einem lebendigen Prozess entstanden, ist sie selbst Ausdruck von Lebendigkeit und damit auch von Unbeständigkeit.

Die drei Hauptschriften Balázs sind über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren erschienen und beziehen sich sowohl auf den Stumm- als auch auf den Ton- und Farbfilm. *Der sichtbare Mensch*, sein erstes filmtheoretisches Buch ist 1924 in Berlin erschienen und gilt laut Helmut H. Diederichs als "Kunsttheorie mit erklärten medienpädagogischen Absichten" (Diederichs 2001, S. 116). Balázs zweites Kinobuch, *Der Geist des Films*, ist 1930 erschienen und versammelt unter anderem Aspekte wie die produktive Funktion der Kamera oder Balázs These der Identifikation des Zuschauers mit der Kamera und den Personen des Films. *Der Film. Werden und Wesen einer Kunst*, 1945 in Moskau unter dem Titel *Iskustwo Kino* erschienen und 1949 in Deutschland veröffentlicht, stellt eine Zusammenfassung und Erweiterung seiner bisherigen Schriften dar, in der Balázs expliziter als zuvor Bezug zum Kino als Bildungserscheinung nimmt und sich für die Etablierung der Filmwissenschaften an Universitäten und für die Einführung eines Pflichtfachs „Film“ an der Mittelschule ausspricht (vgl. Balázs 1972, S. 8f.).

Bereits 1924 hatte sich Balázs für die Einrichtung eines Lehrstuhls für Filmdramaturgie eingesetzt und ein Jahr später hatte er auf der sechsten deutschen Bildwoche in Wien die herausragende Bedeutung der filmästhetischen Bildung betont (vgl. Diederichs 2001, S. 116). Diese filmpädagogischen Bemühungen mündeten letztlich in seine Lehrtätigkeit in Moskau und die Gründung eines Filminstituts in Budapest (vgl. ebd., S. 117). Auch seine Vorschläge, Filmar-

chive einzurichten und der 1926 in Russland erschienenen Artikel *Of Film Education*, in dem die Bedeutung der allgemeinen Film-Bildung hervorgehoben wurde (vgl. Zsuffa 1987, S. XIII, S. 139), zählen zu den Beispielen für seine filmpädagogische Aktivität.

Auch im Folgenden wird die filmpädagogische Perspektive auf seine Überlegungen in den Mittelpunkt gerückt und dahingehend betrachtet, welche Chancen und Möglichkeiten eine erlebensorientierte, auf den Menschen als Menschen und den Film als Film ausgerichtete Film- und Medien-Bildung bieten kann, welchen Nutzen sie hat und warum es ihrer bedarf. Balázs Werk wird hier also nicht in Bezug auf seine herausragende Bedeutung für die Entwicklung der filmästhetischen Theorie betrachtet und soll diesbezüglich auch nicht einer allgemeinen Kritik unterzogen werden. Hierzu müsste eine viel breitere Perspektive eingenommen werden, die sich unter anderem auch stärker mit biographischen Aspekten auseinandersetzt. Gleichermäßen wird auch seine immer wieder kritisch hinterfragte politische Haltung nicht Teil der Überlegungen sein können, da dies eine ausführlichere Betrachtung des gesellschaftspolitischen Kontextes verlangen würde. Damit soll nicht bestritten werden, dass seine Schriften nicht ganz frei von einer gewissen ideologischen Note sind. Wenn Balázs politische Haltung jedoch überhaupt in Verbindung mit den hier angestellten Überlegungen tritt, dann lediglich dadurch, dass ihr die Auffassung des Menschen in seiner Ganzheit entspringt.

## **Der cinephile Charakter der Schriften von Béla Balázs**

Das cinephile Gedankengut Béla Balázs bildet die Grundlage für das im Anschluss betrachtete Moment des Erlebens und eine darauf ausgerichtete erlebensorientierte Film-Bildung. Es lässt sich bei Weitem nicht auf Balázs Einsatz für die Anerkennung des Films als Kunst reduzieren, sondern drückt sich auch durch seine große Liebe zum Film aus, die seine filmästhetischen Überlegungen durchzieht. Nicht nur die Lebendigkeit seiner Theorie, die Eindrücklichkeit seiner Erkenntnisse, die direkt am Material ansetzen und das Erlebnis am spezifisch Filmischen festmachen, auch die sehr subjektive Perspektive auf die Filmkunst und die Bedeutung, die Balázs dieser beimisst, sind Ausdruck seiner Liebe zum Kino. In den folgenden Abschnitten wird der cinephile Charakter seines Denkens und Schreibens in Bezug auf die von Bettina Henzler (2013) beschriebenen Merkmale der Cinephilie sowie auf die von ihr angeführten zentralen Thesen der cinephilen Filmpädagogik herausgearbeitet. Verknüpfungen zu Cinephilen wie Alain Bergala, Serge Daney, Jean-Louis Schefer oder Jean Douchet bilden dabei die Basis.

Neben Roland Barthes Beschreibung des Rezeptionsprozesses als intersubjektive Begegnung führt Bettina Henzler verschiedene der Cinephilie zugrundeliegende Dimensionen an, die die Filmrezeption als ästhetische Erfahrung charakterisieren. Mit der *“filmspezifischen Dimension”* nach Jean-Louis Schefer umschreibt sie zunächst die für die Cinephilie charakteristische Vorstellung vom Entstehen der Filmbilder im Inneren des Betrachters (Henzler 2013, S. 137). Bei Balázs ist diese filmspezifische Dimension mit dem optischen Erlebnis und der produktiven Funktion der Kamera bereits angedacht worden. Wir *“bekommen [...] Dinge zu sehen”*, erklärt er zunächst, *“die nicht zu denken und mit Begriffen nicht zu fassen sind. Und wir bekommen*

sie *zu sehen*, was ein ganz eigenes Erlebnis ist” (Balázs 2001a, S. 27). Zu sehen sind die Dinge auch, weil wir durch die Montage, die “dem Bild seine ganze Bedeutung” gibt, “etwas erfahren, was in den Bildern selbst gar nicht gezeigt wird” (Balázs 2001b, S. 42, 44). Balázs setzt hier also die produktive Funktion der Montage mit dem Entstehen der Bildabfolge im Bewusstsein des Zuschauers in Verbindung. Die Montage kann

“die Bildreihe darstellen, die in uns aufsteigt, die Kette der Vorstellungen, die uns von einem Gedanken auf den anderen kommen läßt. Die innere Montage des Bewußtseins und Unterbewußtseins erscheint auf der Leinwand.” (ebd., S. 45)

Das heißt, durch die der Filmkunst zugrundeliegenden Montage “sehen wir auf der Leinwand einen im Bewusstsein abrollenden 'inneren' Film.” (Balázs 1972, S. 109). Und dieser läßt “Gefühle, Bedeutungen, Gedanken [...] [entstehen], die uns *anschaulich werden, ohne selbst sichtbar zu sein*” (Balázs 2001b, S. 46). Mit dieser Auffassung verbunden ist einerseits die Vorstellung von einer lebendigen Begegnung mit dem Film, wie sie u.a. auch von Cinephilen wie Jean Douchet beschrieben wurde (vgl. Douchet 1987, S. 17-21) und andererseits die daran anschließende Vorstellung von einer intersubjektiven Beziehung zwischen Film und Betrachter (vgl. Henzler 2013, S. 122f.). Auch Balázs spricht von einem “lebendige[n] Atem des Films” (Balázs 2001a, S. 84) und charakterisiert den Film als Sinnesorgan des Menschen zum Erleben der Welt (vgl. Balázs 2001b, S. 9).

Auch die “*Dimension des Autors*” nach Jean Douchet von der Henzler spricht (Henzler 2013, S. 137, Douchet 1987, S. 17ff.) war bei Balázs bereits vertreten. In seinen Abschnitten *Unent-rinnbare Subjektivität* und *Die Bildart* (vgl. Balázs 2001b, S. 30ff.) weist er neben der in der Bildbetrachtung entstehenden individuellen Beziehung des Zuschauers zum abgebildeten Gegenstand auch auf die in der Bildeinstellung liegende Einstellung des/r Regisseurs/in zum Gegenstand hin:

“Wir sehen im Bilde zugleich unsere Stellung, d.h. unsere Beziehung zum Gegenstand. [...] Jedes Bild meint eine Einstellung, jede Einstellung meint Beziehung, und nicht nur eine räumliche. Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung. Darum bedeutet jede Einstellung der Kamera eine innere Einstellung des Menschen. Denn es gibt nichts Subjektiveres als das Objektiv. Jeder Eindruck, im Bilde festgehalten, wird zu einem Ausdruck, ob das beabsichtigt war oder nicht.” (ebd., S. 30)

Das, was der Betrachter sieht, ist also grundsätzlich durch die je subjektiven Verhältnisse des Autors und des Zuschauers selbst zum Filmbild geprägt. Damit enthält diese Auffassung Balázs auch direkte Bezüge zu dem “*Prinzip der Subjektivität*”, das Henzler als zentralen Aspekt in Bergalas *Kino als Kunst* betrachtet und von Bergala selbst sowohl im Hinblick auf den Schaffens- als auch auf den Vermittlungsprozess formuliert wird (vgl. Henzler 2013, S. 54). Im Zusammenhang mit letzterem thematisiert Bergala die Bedeutung und Rolle des/r Pädagogen/in, der/die seinen persönlichen Geschmack in die Filmvermittlung einbringen und als *pass-seur* fungieren solle (vgl. Bergala 2006, S. 52f.). Bei Balázs ist dieses von Henzler als “*Dimen-*

*sion des passeur*“ (Henzler 2013, S. 137) bezeichnete Merkmal der Cinephilie an seinem subjektiv ausgerichteten Stil und den persönlichen Beispielen zu sehen.

Ein weiteres sich in den cinephilen Diskurs einordnendes Element seines Denkens ist die Bedeutung der Kindheit, die Henzler in Bezug auf Daney (1992) und Bergala (2006, S. 49-67, vgl. Aumont et. al. 2008) “(auto-)biografische Dimension” nennt (Henzler 2013, S. 137). Auch Balázs stellt eine Beziehung her zwischen dem Filmerleben und der Kindheit, bzw. biografischen Entwicklungsphasen. Er vergleicht mehrfach das Zuschauen im Kino mit dem Blick eines Kindes und beschreibt bereits in der Vorrede seines ersten Kinobuchs das Kino als das “glückliche Paradies der Naivität”, in dem sich der Zuschauer “in nackter, urnatürlicher Kindheit” dem Film hingebende (vgl. Balázs 2001a, S. 13f.). Für ihn gleicht die Welt des Films der Welt eines Kindes. Wie der Zuschauer im Film, sehe das Kind in Großaufnahmen (vgl. ebd., S. 78). Und wie der Zuschauer im Film die Gesichter der Dinge zu sehen bekomme, sehe das Kind “in jedem Ding ein autonomes Lebewesen, das eine eigene Seele und ein eigenes Gesicht hat” (ebd., S. 59). Balázs geht hiermit also nicht nur auf die Bedeutung der Filmerfahrung in der Kindheit ein, sondern auch auf die Erfahrung, die der erwachsene Zuschauer macht, wenn er im Film einen kindlichen Blick annimmt und den Dingen in ihrer Unmittelbarkeit und damit anders begegnen kann. Der Film ermöglicht jedoch nicht nur einen anderen Blick auf Dinge, er ermöglicht auch die Begegnung mit dem Anderen.

Mit dieser Auffassung ist bei Balázs auch die im cinephilen Diskurs wesentliche Bedeutung der durch den Film ermöglichten Alteritätserfahrung (vgl. Henzler 2013, S. 57ff.) verankert. Für den frühen Filmtheoretiker kann der Film den Blick auf das Andere lenken, es sichtbar und wahrnehmbar machen und damit einem immer gleichen Blick auf die Welt und das Selbst entgegenwirken. Man tue gut daran, sagt er, “die Dinge einmal von der 'anderen Seite' anzusehen, um sie überhaupt zu bemerken. Die Gewohnheit des Alltagsblicks hat unsere Umgebung unsichtbar gemacht” (Balázs 2001b, S. 37). Die Quelle der Alteritätserfahrung liegt damit auch bei Balázs im spezifisch Filmischen:

“In der reinen Visualität des Films kann aber jenes '*Unbestimmte*' erscheinen, das auch bei den besten Romandichtern nur zwischen den Zeilen zu lesen ist. Der Regisseur wird mit einer 'dünnflüssigen' Bilderführung vieler Nebenszenen arbeiten, die uns immer überraschend und neu sein werden [...]” (Balázs 2001a, S. 85)

Der Film zeige also “nicht allein *anderes*, sondern [er zeigt] es auch *anders*” (Balázs 1972, S. 38) und damit ermöglicht er eine Begegnung mit dem Fremden als Fremden, das bei Balázs dabei gar nicht fern sein muss. Der Zuschauer soll dem Anderen und Unbekannten aus seiner unmittelbaren Nähe begegnen, sagt er, “Szenen unseres Alltags [...] belauschen mit der Kamera, mit dem *Kinoauge*” (Balázs 2001b, S. 77). Indem die Kamera nämlich heranrücke an die Dinge, auch an das Fremde, lehre sie uns, “die *visuelle Partitur des vielstimmigen Lebens*” zu lesen (Balázs 1972, S. 48), das heißt, Bekanntes und Fremdes aufeinander zu beziehen, Fremdes als Fremdes in die Vielstimmigkeit einzureihen.

Der in der cinephilen Filmvermittlung als weitere zentrale These benannten “*Geschmacksbildung*” (Henzler 2013, S. 55) widmet sich Balázs in seinem Kapitel “Ideologische Bemerkun-

gen“: In einem ersten Schritt erklärt er dort zunächst, dass Geschmack Ideologie sei (vgl. Balázs 2001b, S. 145) und fordert im Anschluss, das Filmerleben in das Zentrum der Rezeption zu stellen, um der Ideologie entgegenzuwirken:

“Gewiß ist die Erkenntnis der Wirklichkeit eine Bedingung der Befreiung von jeder falschen Ideologie. Das Bedürfnis nach Tatsachenerkenntnis ist der Wunsch des freien politischen Bewußtseins: sich selber zu orientieren. Aber dieselbe Sachlichkeit wird zu einer reaktionären Ideologie, wenn sie den Menschen mit seinem inneren Erleben ausschaltet.” (ebd., S. 159)

Weil der Film einen Zugang zur Wirklichkeit verschafft und über das Filmerleben Erkenntnisprozesse einleitet, kann der Zuschauer sich selbst und seinen Geschmack, sein ethisches und moralisches Bewusstsein formen und sich folglich einer falschen Ideologie entgegensetzen. Wenn der Zuschauer als Mensch in seiner Ganzheit aber nicht am Rezeptions- und Erkenntnisprozess teilnehmen kann und “dem Menschen [...] sein eigenes Leben als etwas von ihm Unabhängiges, Menschenfremdes, Eigengesetzliches gegenübergestellt wird” (ebd., S. 158), dann ist er der Ideologie ausgesetzt, dann regiert eine “Ohnmacht, die über das bloße Anschauen nicht hinwegkommen kann” (ebd., S. 159). Wie bei Bergala wird also der Geschmack mit dem Persönlichen und Individuellen zusammengebracht und die Geschmacksbildung als Form der politischen Bildung begriffen, die sich einer politischen oder kulturellen Vereinnahmung entgegensetzt (vgl. Henzler 2013, S. 81-103).

Die Einordnung des cinephilen Charakters der Balázsschen Schriften begrenzt sich jedoch keineswegs auf die klassische französische Cinephilie. Auch die postmoderne Cinephilie, die die Erfahrung des Zuschauers in den Mittelpunkt rückt und die wechselseitige Beziehung zwischen Film- und Selbstkultur betont (vgl. Jullier & Leveratto 2010, S. 182), bietet verschiedene Anknüpfungspunkte. Béla Balázs filmtheoretischer und filmpädagogischer Ansatz, der sich damit an die zentralen Thesen der cinephilen Filmpädagogik anknüpfen lässt, kann in mehrfacher Hinsicht als cinephiler Ansatz bezeichnet werden. Dieser bildet die Grundlage für eine auf das Erleben ausgerichtete Film-Bildung.

## Das Moment des Erlebens bei Béla Balázs

Die Dimension des Erlebens bzw. die Wahrnehmung als sinnliche Erfahrung ist in verschiedenen film- und medienpädagogischen Konzepten und Ansätzen verankert. Sie wird in vielen Fällen jedoch nicht ausreichend in ihrer Eigenheit näher betrachtet, sondern verkürzt, wie beispielsweise bei Walberg, als Fremderfahrung, die “bildungstheoretisch paradigmatische Situation” ist (Walberg 2011, S. 177). Mit den hier angestellten Überlegungen soll nun das Erleben *als* Erleben betrachtet und der Prozess des Erlebens in einem weiteren Schritt als Bildungsprozess beschrieben werden.

Das Filmerleben als zentrales Moment der Wahrnehmung und damit der Wirklichkeitserfassung drückt eine individuelle Haltung des Subjekts zu sich und seinem Leben aus. Im Filmerleben erfahre der Mensch seinen Leib als seinen eigenen und nicht als etwas Fremdes,



weil er “eine visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele” erlerne (Balázs 2001a, S. 17). Das heißt, im Erleben vereinen sich Körper und Geist, im Erleben kann der Mensch ganz Mensch sein und sich zu seinem Leben verhalten. Nachdem der Buchdruck nämlich, wie Balázs schreibt, eine rein begriffliche Kultur hervorgebracht hatte, in der das Wort zur Brücke zwischen den Menschen geworden sei und dem Leib die Seele genommen habe (ebd., S. 17), sieht Balázs im Kinematographen das Potential für die Befreiung des Menschen aus diesem Zustand. Die Schriftkultur habe den Menschen auf das Sachliche reduziert und ihn an einer Verdinglichung leiden lassen. Damit habe sich das menschliche “Bewußtsein vom unmittelbaren Sein der Dinge” entfremdet und sei auf der Suche nach der konkreten Verbindung zur Wirklichkeit und zu sich selbst (vgl. ebd., S. 104):

“Es ist die schmerzliche Sehnsucht des Menschen einer verintellektualisierten und abstrakt gewordenen Kultur nach dem Erleben konkreter, unmittelbarer Wirklichkeit, die nicht erst durch das Sieb der Begriffe und Worte filtriert wird.” (ebd., S. 104)

Der Film hingegen schaffe eine neue visuelle Kultur, die die Sehnsucht nach Konkretem stillen und dem Menschen das Körperliche zurück geben könne, weil dem Menschen mit dem Erleben andere Ausdrucksmöglichkeiten gegeben seien, die ein unmittelbares Sein des Menschen hervorbringen würden (vgl. ebd., S. 20f).

Dieses optische, geistige und akustische Filmerleben, das dem Geist einen Körper verleiht und den Menschen sichtbar werden lässt, bezieht sich bei Balázs auf dreierlei: das Erleben der Physiognomie der Dinge sowie – damit verbunden – das Raumerleben und das Zeiterleben. Die Basis dieses Erlebens stellt die Identifizierung des Zuschauers mit dem Schauspieler und der Kamera dar, das heißt die “Gleichsetzung der Kameralinse mit dem Auge des Handlungsträgers sowie des Zuschauers”, die durch die “Technik der Einstellung ermöglicht” wird (Balázs 1972, S. 78). Voraussetzung für die Identifikation und Sichtbarwerdung ist die Distanzaufhebung, die der Film im Gegensatz zu anderen Künsten mit sich bringt, weil der Zuschauer “nicht mehr außerhalb einer in sich geschlossenen Welt der Kunst, die im Bild oder auf der Bühne umrahmt ist” stehe (Balázs 2001b, S. 15). Diese Aufhebung der inneren Distanz des Zuschauers ermöglicht die Identifikation desselben mit der Kamera und damit auch mit den Schauspielern.

“Es ist, als sähen wir alles von innen heraus, als wären wir umgeben von den Gestalten des Films. [...] Durch deinen Blick identifiziert sich dein Bewußtsein mit den Gestalten des Films. Du betrachtest alles unter ihrem Blickwinkel [...]. Du gehst mit in der Masse, du reitest mit dem Helden, du fliegst, stürzt, und wenn auf der Leinwand einer in die Augen des anderen blickt, dann blickt er von der Leinwand in deine Augen. Denn deine Augen sind die Kamera, sie identifizieren sich mit den Augen der handelnden Personen. Diese Personen sehen mit deinen Augen. Diesen psychologischen Akt nennen wir Identifizierung.” (Balázs 1972, S. 38)

Die erste Distanzveränderung ist die Großaufnahme. Sie rücke den Betrachter näher an das Leben heran, erweitere und vertiefe es, indem sie Neues oder Unbekanntes und bereits Bekann-

tes in neuen Zusammenhängen zeige (vgl. Balázs 2001a, S. 49f.). Aber die Großaufnahme, erklärt Balázs, rücke den Betrachter in einem Raum nicht bloß näher an etwas heran, sie hebe den Menschen auch aus einem Raum heraus (vgl. Balázs 2001b, S. 16). Denn zu aus unmittelbarer Nähe Aufgenommenem kann der Betrachter keine gewohnt räumliche Beziehung herstellen.

“Wir sehen also mit unseren Augen etwas, was nicht im Raum vorhanden ist. Gefühle, Stimmungen, Absichten, Gedanken sind keine räumlichen Dinge, mögen sie auch hundertmal durch räumliche Zeichen angedeutet werden.” (Balázs 1972, S. 53)

Das Bild und das Erleben sind folglich nicht mehr “raumgebunden” und damit auch nicht mehr “zeitgebunden” (Balázs 2001b, S. 16). Das bedeutet aber nicht, dass das Bild und das Erleben damit in einer Raum- und Zeitlosigkeit liegen würden. Sie liegen vielmehr in einem *anderen* Raum und einer *anderen* Zeit. Denn im Gegensatz zur Zeitlosigkeit des Wortes, hat das Bild eine Gegenwart, hat es “nur Gegenwart” (Balázs 2001a, S. 62). Ebenso betont Balázs, dass die Dinge im Bild selbst keine Zeit ausdrücken würden. Der Zuschauer könne lediglich gedanklich Zeit in die Bilder legen, wirklich sehen könne er nur das Momentane (ebd., S. 92). Diese *andere* Dimension, dieses besondere Raum- und Zeitempfinden, in die die Großaufnahme den Zuschauer erhebt, ist die Physiognomie: das Gesicht der Dinge, die sich nicht nur auf menschliche Physiognomien bezieht, sondern auch auf Dinge und Gefühle. So gibt es bei Balázs beispielsweise eine Physiognomie einer Landschaft oder das Gesicht der Gefahr (vgl. Balázs 2001a, S.76, 82). Aber es gebe, präzisiert er, keine “Physiognomien an sich”, da gleichzeitig immer auch unsere Beziehung zu diesen abgebildet werden (Balázs 2001b, S. 30).

Das durch die Identifizierung ausgelöste Erleben, so Balázs, wirke sowohl raum- als auch gefühlsbezogen (vgl. Balázs 2001b, S. 32). Das heißt, durch die Identifizierung werden der Raum und die Zeit zum Erlebnis. Durch sie “erleben wir *die Richtungen und das Raumerlebnis anderer Menschen*, die uns sonst keine Kunst mitteilen kann” (ebd., S. 31). Durch sie bewegt sich der Zuschauer mit der Kamera im Raum und damit auch in der Zeit. Die Großaufnahme, wie auch der Schwenk oder das Panorama, bringt nur ein je spezifisches Raum- und Zeiterlebnis hervor (vgl. ebd., S. 59f.).

Noch genauer kann zu Balázs Begriff des Erlebens vorgedrungen werden, wenn die Begriffe *Stimmung*, *Geheimnis* und *Stil* betrachtet werden. Bei Balázs ist der Gedanke des Geheimnisses eng mit der Physiognomie der Dinge verbunden. In der Großaufnahme, sagt er, offenbare uns das Leben seine intimsten Geheimnisse (vgl. Balázs 1972, S. 20). Indem die Filmkunst nämlich die Physiognomien der Dinge zeige, drücke sie auch das “geheimnisvoll-geheime [ ] Mienenspiel” der Dinge aus (Balázs 2001a, S. 59). In der Filmbetrachtung erlebt der Zuschauer folglich das aus den Dingen heraustretende Geheimnisvolle. Hein beschäftigt sich in seiner Arbeit etwas ausführlicher mit dem Begriff des Geheimnisses bei Balázs und erklärt, dass das Geheimnis somit sowohl “Grenze des Verstehens” sei als auch “Impetus einer gesteigerten Wahrnehmungseistung, die sich vermittels Verfremdung vollzieht” (Hein 2011, S. 31). Das Geheimnis bei Balázs weist also Ähnlichkeiten zum Begehren und Scheitern bei Bergala auf. Zunächst einmal gehöre das im Bild liegende Geheime, so Hein, nicht zur Alltagswelt des

Zuschauers, verleihe dieser einen “kindlichen Zauber” und könne nicht gefasst oder geortet werden, das heißt nicht in Bezug zum bisherigen Erfahrungshorizont gesetzt werden (ebd., S. 31f.). Es ruft somit Verwirrung hervor (vgl. ebd.) und als Ungewohntes und Unbekanntes wirft es Fragen auf, überrascht es und verunsichert es den Zuschauer. Dies wecke aber gleichzeitig auch das Verlangen, nach einer Antwort, bzw. einer Antwortsuche (vgl. ebd., S. 32). In diesem Sinne fungiert das Geheimnis wie die “produktive Kraft des Scheiterns” (Henzler 2013, S. 154), von der Bergala spricht.

Die Stimmung ist bei Balázs, wie Hein weiter erklärt, “Indiz der Atmosphäre” (Hein 2011, S. 34). Die Atmosphäre wiederum wird von Balázs als “Seele jeder Kunst”, als “gemeinsame Substanz der verschiedenen Gebilde” (Balázs 2001a, S. 30) beschrieben. Sie ist somit nicht fassbar, aber allgegenwärtig. Und sie dominiere auch gegenüber Unzulänglichem, das heißt, dass auch die etwaige Unzulänglichkeit verschiedener Dinge die Atmosphäre des Bildes nicht stören könne (vgl. ebd.). Wie Balázs erklärt, entstehe diese besondere Filmatmosphäre dadurch, dass die sichtbaren Dinge im Film ebenso lebendig sein würden wie die Menschen und somit im Bild den gleichen Status hätten wie sie (vgl. ebd., S. 31). Das wiederum ermöglicht die Entstehung des “Eindruck[s] eines Verwobenseins” (Hein 2011, S. 35), von dem Hein im Zusammenhang mit dem Stimmungsbegriff spricht. Die Stimmung beziehe die abgebildeten Dinge und Menschen aufeinander, lasse ein Geflecht entstehen, das “durch Lichteinwirkung, Farbenspiel, Kontraste oder Formähnlichkeiten bestimmt” sei (ebd.). Stimmungen können im Film also in sehr eindrücklicher Weise entstehen und begünstigen die Einstellung, oder wie Hein sagt, die “Einstimmung” (ebd., S. 33) auf das Unbekannte. Stimmung bedeute also auch – so wurde es am Beispiel des Geheimnisses deutlich – “Ansporn, Antrieb, ein Versuch des Ausbruchs aus dem Vagen und Unüberführbaren” (ebd., S. 35).

Des Weiteren beschäftigt sich Balázs unter verschiedenen Gesichtspunkten mit dem Stil. Am eindringlichsten und ausführlichsten geht er auf die Bewusstwerdung des Stils im Film ein, das heißt auf die Sichtbarmachung des Stils der Zeit, also die Offenbarung gegenwärtiger Denk-, Handlungs- und Lebensweisen. “Nicht der *Stilfilm* also, sondern der *Filmstil*” (Balázs 1982, S. 343) ist ihm wichtig. In *Der Geist des Films* stellt er zunächst fest: “Der Stil *des Bildes* entscheidet, nicht der Stil des Motivs” (Balázs 2001b, S. 40). Wenn also der Stil durch die Kamera, durch die Einstellung gegeben wird, bedeutet das für Balázs, dass das Bild auch den Geist und den Stil der Zeit zeigt:

“Wenn der Geist der Zeit sich in den Formen unseres Lebens und unserer Künste spiegelt, so spiegelt sich in der Kamera diese Spiegelung und wird so bewußt. Die Kamera schafft ja keine ursprünglichen Formen, sondern entdeckt und erlebt und deutet die vorhandenen.” (ebd., S. 41)

Balázs sieht im Kino das Potential, nicht nur den Stil bereits vergangener Epochen, sondern auch den in der Wirklichkeit allgegenwärtigen, aber für die Menschen im Hier und Jetzt unsichtbaren und undefinierten Stil der Zeit sichtbar werden zu lassen. (vgl. Balázs 1972, S. 102). Dies gelingt, weil Balázs den Stilbegriff in unmittelbarer Verbindung zum Erleben denkt. Der Stil ist bei Balázs aber “keine freischwebende Entität, die sich im Kunstwerk kristallisiert, sondern Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses des Betrachters zu jenem”, erklärt Hein

(Hein 2011, S. 143). Der Stil kann also nicht allein dadurch bewusst werden, dass die Kamera in ihren Einstellungen den Stil der Zeit einheitlich einzufangen und somit zu betonen vermag. Erst durch die individuelle ästhetische Wahrnehmung wird der Stil zugänglich. Indem der Film also den Betrachter die Wirklichkeit unmittelbar erleben lässt, ihn in "ein selbstreflexives Verhältnis zu seiner Umwelt" setzt und die Wahrnehmung umstrukturiert (ebd., S. 143), versetzt er sie in eine konkretere Aufmerksamkeitshaltung (vgl. ebd., S. 33) und lässt den sonst schwer fassbaren Zeitgeist, das sonst Unsichtbare oder Unbekannte, erleben und erkennen. Hein präzisiert die Funktion des Stils weiter und weist darauf hin, dass dieser bei Balázs auch "entscheidendes Übergangsmoment von der alltäglichen Wirklichkeit zu einer künstlerischen Realität" ist (ebd., S. 147). Wirklichkeit und künstlerische Realität werden durch den Stil somit wie über ein zweidimensionales Austauschfeld verbunden. In die eine Richtung mache der Film die Wirklichkeit ästhetisch erlebbar, er trage "zu einer Ästhetisierung der Wirklichkeit" bei (ebd.). Gleichzeitig schärft er damit in die andere Richtung das ästhetische Erleben auch in der Wirklichkeit. Wenn dem Betrachter also das ästhetische Erleben der Wirklichkeit *im Film* ermöglicht wird, wird ihm auch ein ästhetisches Erleben *in der Wirklichkeit* ermöglicht. Der Stil, in seiner Funktion als Übergang, bietet dem Subjekt also einen konkreten Zugang zu Formen der Welt und des Selbst und lässt es auch außerhalb des Films in einen solchen Zugang treten.

Diesen Überlegungen folgend, bietet uns Film- und Medien-Bildung die Chance und Möglichkeit, eine visuelle Kultur zu pflegen, die dem Menschen neue Möglichkeiten der Erkenntnis, des Ausdrucks und des Seins schenkt. Eine auf das ästhetische Erleben der Wirklichkeit ausgerichtete Film- und Medien-Bildung ermöglicht das Erleben und Erkennen von Zusammenhängen und Dingen, die dem Menschen ohne diese lebendige Auseinandersetzung versperrt oder weniger zugänglich bleiben würden; sie ermöglicht das Gestalten von Formen der Welt und des Selbst, die dem Menschen durch das Medium Film unmittelbar bewusst werden. Denn das Filmerleben als zentrales Moment der Wirklichkeitserfassung schenkt dem Menschen neue Möglichkeiten, sich zum Dargestellten verhalten zu können und bietet damit auch andere Formen, seinen individuellen Bezug zu diesem auszudrücken; Formen, die einen unmittelbar körperlichen Bezug zum Dargestellten und Erlebten ermöglichen und damit den Menschen im Wahrnehmungsprozess als Mensch sichtbar werden lassen. Wenn wir Balázs Überlegungen zum Filmerleben als ein Hinterfragen, ein Scheitern, ein Aufbrechen und Neu-Justieren von Welt- und Selbstbezügen begreifen, dient ästhetische Film- und Medien-Bildung nicht der Akkumulation von neuem Wissen, nicht dem Aneignen von Fach- und Kontextwissen, sondern ermöglicht sie einen kontinuierlichen Prozess der Bezugnahme des Subjekts auf sich selbst und die Welt. In dieser Form entspricht das Filmerleben nicht nur den Grundsätzen der cinephilen Filmpädagogik. Es kann auch selbst als transformatorischer Bildungsprozess beschrieben werden, der im bildungstheoretischen Diskurs als "Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstbezugs" (Koller et.al 2007, S. 7) definiert wird.

## Filmerleben als transformatorischer Bildungsprozess

Hinsichtlich der für die Film- und Medien-Bildung relevanten bildungstheoretischen Diskussion und in Bezug zur Bildungsprozessstheorie, die an den Bildungsbegriff der formalen Bildungstheorie anknüpft, soll nun das Filmerleben als transformatorischer Bildungsprozess skizziert werden.

Das Erleben, das Balázs als “das ureigenste Thema der Kunst” (Balázs 1972, S. 89f.) bezeichnet, steht im Zentrum seiner rezeptionstheoretischen und -ästhetischen Überlegungen. Für ihn muss Kunst erlebt werden, um Kunst zu sein. Und wenn Kunst erlebt wird, in ihrer Produktion und Rezeption, wenn es zu einer physisch-sinnlichen Begegnung mit dem Film kommt, dann werden der Mensch und die Welt, Bekanntes und Unbekanntes sichtbar und erlebbar, dann begegnet der Mensch der Wirklichkeit und sich selbst neu, dann kann der Mensch sein In-der-Welt-Sein erleben und erkennen. Dann – um mit Koller, Marotzki, Kokemohr und anderen (Koller et. al 2007) zu sprechen – findet eine Transformation bestehender Muster von Selbst- und Weltbezügen statt.

Die Prozesshaftigkeit von Bildung, die in der bildungstheoretischen Diskussion fortwährend in den Vordergrund gestellt wird, ist auch für das Filmerleben nach Balázs charakteristisch. Selbst Prozess und mit einem Prozess verbunden (Darstellungsprozess der Wirklichkeit), fungiert das Erleben als Triebkraft für Prozesse (Erkenntnis- und Bildungsprozesse). Das bedeutet, dass zunächst die Filmkunst selbst einen Prozess darstellt. “Denn die filmische Darstellung der Wirklichkeit”, erklärt Balázs, “unterscheidet sich wesentlich von allen anderen Darstellungsarten dadurch, dass *die dargestellte Wirklichkeit noch nicht vollendet ist*, sondern sich – während ihrer Darstellung – selbst noch im Werden befindet” (Balázs 1972, S. 157). Durch dieses “im-Werden” wird das ästhetische Erleben der Wirklichkeit ermöglicht. In Form eines Prozesses bietet es, im Gegensatz zum Begrifflichen, einen konkreten und unmittelbaren Zugang zur Welt und zum Selbst, der mit einer “gesteigerten Aufmerksamkeitshaltung” (Hein 2011, S. 33), besser einer erhöhten *Geistesgegenwart* des Subjekts verbunden ist. Denn darin kommt einerseits die Einheit zwischen Geist und Körper zum Ausdruck, die durch das Filmerleben hervorgerufen wird. Der menschliche Geist ist in seiner unmittelbaren Gegenwärtigkeit am Erleben beteiligt. Auf den Film bezogen spielt der Begriff andererseits auf die Gegenwart der Bilder an, besser auf deren “Nur-Gegenwart” (vgl. Balázs 2001a, S. 29, 62), die das *andere* Raum- und Zeitempfinden hervorruft und eine filmspezifische Sphäre des Erlebens schafft.

Wie Kokemohr definiert, werden Bildungsprozesse grundsätzlich “durch einen fremden Anspruch herausgefordert” und “von widerständigen Erfahrungen angetrieben” (Kokemohr 2007, S. 14f.). Das heißt, Bildungsprozesse sind Veränderungen von Welt- und Selbstbezügen, die durch den Kontakt mit dem Anderen ausgelöst werden und bisherige Muster in Frage stellen. Auch Balázs betrachtet das Filmerleben, wie oben mit dem Moment des Scheiterns und der Alteritätserfahrung angesprochen, als ein durch den Kontakt mit dem Anderen ausgelöstes “Prozess des Fraglichwerdens” (ebd., S. 14), der von Widerständen angetrieben wird: “Was nicht mehr umzudeuten ist, vergeht. Nur die Möglichkeit immer neuen Mißverstehens verbürgt immer neues Verständnis” (Balázs 2001b, S. 141).

Dem Bildungsbegriff des bildungstheoretischen Diskurses folgend, kann das Bildungssubjekt, als heteronomes Subjekt beschrieben werden (vgl. Walberg 2011, S. 112). Bei Balázs ist die Heteronomie des Subjekts mit dem Gedanken verbunden, dass das, was aus dem Erleben hervorgeht, das heißt die Art des Bildungsprozesses oder die Form der Erkenntnis, nicht vorhergesehen werden kann:

“Das Bild soll nur ein Gefühl wecken. Der Gedanke soll dann ohne unmittelbare Einwirkung des Bildes, automatisch aus der Empfindung entstehen. Man wird sich dabei abenteuerlicher Überraschungen gewärtigen müssen. Denn das vom Bild erweckte Gefühl wird sich mit den im Zuschauer bereits vorhandenen Zufallsstimmungen vereinen. Das Assoziationsergebnis ist nicht abzusehen.” (Balázs 2001b, S. 75)

Balázs betont hier die Unvorhersehbarkeit des Erlebens. Erstens betritt das Subjekt im Erleben nämlich einen Raum, der nicht durch Begrifflichkeiten gefasst werden kann. Das Erleben und damit auch seine Umschreibung oder Vorhersagbarkeit entzieht sich dem Begrifflichen. Zweitens begegnet das Subjekt im Erleben den bereits in ihm vorhandenen “Zufallsstimmungen”. Damit verbunden ist also der Gedanke, dass das Subjekt im Erleben keine Kontrolle über die Prozesse hat, das heißt, dass sich das Erleben und die Erkenntnisprozesse dem Handlungsspielraum des Subjekts zu Teilen entziehen. Die eingeschränkte Autonomie des Subjekts schließt aber nicht aus, dass der Mensch als aktiver Zuschauer am Erleben teilnimmt. Im Gegenteil: Bei Balázs nimmt das Subjekt eine zentrale Rolle ein, die in die Bedeutungsgenerierung der Montage eingreift: “Diese allmächtige, dichtende Schere, die den Filmen so endgültig Form und Sinn gibt, ist aber nicht in der Hand des Autors und bleibt auch oft nicht in der Hand des Regisseurs” (Balázs 1984, S. 223).

An den hier in Bezug auf die bildungstheoretische Diskussion skizzierten Überlegungen wurde deutlich, dass das Filmerleben – als Kernstück der Begegnung mit dem Filmischen, das in der unmittelbaren Begegnung mit dem Film seinen Anstoß findet und sich davon ausgehend räumlich und zeitlich individuell entfaltet – als transformatorischer Bildungsprozess betrachtet werden kann. Diese Auffassung weitet den Blick auf die bildungstheoretischen Beiträge zur Filmpädagogik, indem sie nicht nur die Fremderfahrung als “Brücke” zwischen Film und Bildung betrachtet (Walberg 2011), sondern das auf einer cinephilen Filmpädagogik fußende Filmerleben, das sinnlich-physische Erleben, in dem der Mensch seine Selbst- und Weltbezüge neu ordnen kann, als Bildungsprozess versteht und damit als neues Verbindungselement zwischen der filmtheoretischen und der bildungstheoretischen Diskussion. Angestoßen also durch den Kontakt mit dem Film als dem Anderen und geprägt durch die Prozesshaftigkeit des vom Medium Film ausgehenden ästhetischen Erlebens der Wirklichkeit, das auf einer lebendigen, intersubjektiven Interaktion zwischen Menschen und Medien basiert, bietet eine erlebensorientierte Film-Bildung Raum für den Menschen als Menschen und den Film als Film. Es bedarf ihrer, weil sie als die potentiell andere Bildung (vgl. Bergala 2006, S. 29) Raum für dynamische Bildungsprozesse anstatt für rein zielgebundene Lernprozesse schafft und damit jedem Einzelnen die Möglichkeit gibt, sein In-der-Welt-Sein zu erfassen und zu gestalten.

## Fazit und Ausblick

Nun mag angemerkt werden, dass die hier angewandte Lesart zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Balázs Büchern nicht auf diese Weise hätte produziert werden können. Weder der angestellte cinephile Bezug noch die Verknüpfungen mit der aktuellen bildungstheoretischen Diskussion hätten gedacht werden können. Aber die zentrale Rolle des Subjekts, die Bedeutung des Erlebens, das Potential des Films als Erkenntnismedium und Bildungsmoment prägen Balázs filmtheoretische Schriften und hätten auch losgelöst von den hier angestellten Bezügen zu früheren Zeitpunkten nachhaltige Inspirationsquelle sein können.

Aus heutiger Perspektive haben die Einordnung der Schriften Balázs in den cinephilen Diskurs und die Verknüpfung zur bildungstheoretischen Diskussion gezeigt, welche Mehrwerte durch die Verknüpfung von Filmtheorie und Bildungstheorie gewonnen werden können und dass eine cinephile, auf das Filmerleben ausgerichtete Film-Bildung als Grundgerüst dienen kann, auf dem weitere praxeologische Gedankengänge angestellt werden können und Methoden entwickelt werden müssen. Dass seit der Veröffentlichung von Balázs Kinobüchern einige weitere Kapitel in der Geschichte des Bewegtbildes geschrieben wurden, sich Rezeptions- und Aufführungsdispositive weiter entwickelt haben und es womöglich neue Voraussetzungen und Rahmenbedingungen für das Filmerleben zu beachten gibt, muss selbstverständlich Teil dieser nächsten Überlegungen sein.

Ganz im Sinne und Stil Béla Balázs sind die hier zusammengetragenen Überlegungen jedoch zunächst als Aufruf zu verstehen, eine cinephile Film- und Medien-Bildung zu stärken, die das Erleben als Ausgangspunkt begreift und transformatorische Bildungsprozesse anstoßen möchte. Denn mit dem Erleben findet Kunst statt. Und wenn Kunst stattfindet, dann findet Bildung statt. Dann findet Film-Bildung statt.

## Literatur

- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel & Vernet, Marc (2008): *Esthétique du film*. 3. Auflage, Paris: Armand Collin. (Orig. 1983).
- Balázs, Béla (2001a): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Orig. 1924).
- Balázs, Béla (2001b): *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Orig. 1930).
- Balázs, Béla (1972): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. 4. Auflage, Wien: Globus Verlag. (Orig. 1949).
- Balázs, Béla (1982): Der sichtbare Mensch: Kritiken und Aufsätze: 1922-1926. In: Diederichs, Helmut H. & Gersch, Wolfgang (Hrsg.): *Schriften zum Film Band I*. Berlin: Henschel, S. 45-365.

- Balázs, Béla (1984): Der Geist des Films: Artikel und Aufsätze: 1926-1931. In: Diederichs, Helmut H. & Gersch, Wolfgang (Hrsg.): *Schriften zum Film. Band 2*. Berlin: Henschel, S. 49-219.
- Bergala, Alain (2006): *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Schriftenreihe Band 553 der Bundeszentrale für Politische Bildung. Bonn: Schüren. (Orig. 2002).
- Bisky, Lothar & Wiedemann, Dieter (1985): *Der Spielfilm - Rezeption und Wirkung: Kultursoziologische Analysen*. Berlin: Henschel.
- Bodag, Joachim (1987): *Spielfilm im Blickfeld der Pädagogen*. Berlin: Volk und Wissen.
- Daney, Serge (1992): Le Travelling de KAPO. In: *Trafic 4*, Herbst 1992, Paris: Éditions P.O.L.
- Diederichs, Helmut H. (2001): Nachwort „Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen“. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge. In: Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 115-147 (Orig. 1924).
- Diederichs, Helmut H. & Gersch, Wolfgang (Hrsg.) (1982): *Schriften zum Film Band 1*. Berlin: Henschel.
- Douchet, Jean (1987): L'Art d'aimer. In: *L'art d'aimer. Écrits Cahiers du cinéma*. Paris: Éditions de l'Etoile.
- Hein, Matthias (2011): *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Henzler, Bettina (2013): *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*. Marburg: Schüren.
- Jörissen, Benjamin & Marotzki, Winfried (2009): *Medienbildung – Eine Einführung*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Jullier, Laurent & Leveratto, Jean-Marc (2010): *Cinéphiles et Cinéphilies*. Paris. Armand Colin.
- Keilhacker Martin & Keilhacker Margarete (1953): *Jugend und Spielfilm. Erlebniswelt und Einflüsse*. Stuttgart: Ernst Klett.
- Keilhacker, Martin (1957): Das Filmerleben des Kindes in seiner Eigenart. In: Keilhacker, Martin, Brudny, Wolfgang & Lammers, Paul: *Kinder sehen Filme. Ausdruckspsychologisches Studien zum Filmerleben des Kindes unter Verwendung von Foto- und Filmaufnahmen*. München: Ehrenwirth, S. 5-15.
- Kokemohr, Rainer (2007): Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie. In: Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried & Sanders, Olaf (Hrsg.): *Bildungsprozesse und*



*Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse.* Bielefeld: transcript, S. 13-68.

Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried & Sanders, Olaf (Hrsg.) (2007): *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse.* Bielefeld: transcript.

Loewy, Hanno (2003): *Béla Balázs – Märchen, Ritual, Film.* Berlin: Vorwerk 8.

Walberg, Hanne (2011): *Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik.* Bielefeld: transcript.

Zahn, Manuel (2012): *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse.* Bielefeld: transcript.

Zsuffa, Joseph (1987): *Béla Balázs: The Man and the Artist.* Berkley, California (u.a.): University of California Press.