

Ciné-Club und Vision Kino. Filmbildung in Deutschland und Frankreich

Von Malte Hagener

Nr. 43 – 07.04.2014

*Ich kenne das Leben,
ich bin im Kino gewesen.
Fehlfarben, Monarchie und Alltag*

Will man die Gegenwart und Zukunft verstehen, ist ein Blick in die Vergangenheit stets sinnvoll. Angesichts der derzeitig vorsichtigen Annäherung zwischen Medienwissenschaft und Medienpädagogik sollen in diesem Text noch einmal einige Entwicklungen im Feld der Filmbildung fokussiert werden, die bisher meist übersehen wurden. Die Medienwissenschaft hat sich als Fach im Ausgang von der Filmwissenschaft entwickelt (siehe Polan 2007, Grieveson/Wasson 2008, Bolas 2009 und Hagener 2014a) und pflegt die Auseinandersetzung mit der Geschichte, Theorie und Ästhetik des Films weiterhin als einen seiner Kernbereiche. Die Filmbildung als Teilbereich der ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Film kann damit auf eine lange Tradition zurückblicken, die im Folgenden historisch im Hinblick auf ihre nicht-institutionellen Formate perspektiviert werden soll. Ein solcher Rückblick vermag für das Forschungsfeld „Medien und Bildung“ noch einmal eine andere, weil fachspezifische Perspektive anzubieten.

Im Rückblick auf Traditionen, Erscheinungsformen und Ansätze der Filmbildung soll dargestellt werden, dass es eine reiche Vergangenheit der Bildungsinitiativen zum Film gibt, die aber meist außer-institutionell, extracurricular und jenseits etablierter Einrichtungen stattfanden, so dass diese fragil und flüchtig blieben und zumeist rasch vergessen wurden. Exemplarisch werden dabei Entwicklungslinien in Frankreich und in Deutschland zueinander in Beziehung gesetzt. In einem abschließenden Fazit soll exemplarisch auf die Verwerfungen eingegangen werden, die mit der gegenwärtigen Restrukturierung des Kinos im Zeichen von Digitalisierung, Social Media und transmedialen Erzählwelten einhergehen. Damit will dieser Beitrag auch zur Beantwortung der Frage beitragen, wie sich avancierte Konzepte der Filmbildung, die historisch immer eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber Institutionalisierungen markiert haben, im Spannungsfeld zwischen Konzepten der ästhetischen Erziehung und Ansätzen der Medienpädagogik verhalten.

Filmbildung in Frankreich und Deutschland vor 1945

Frankreich hat nicht nur in Bezug auf Filmkultur eine reiche Vergangenheit vorzuweisen, sondern auch Filmbildung ist auf der anderen Seite des Rheins eng mit einer ernsthaften und tiefgehenden Auseinandersetzung mit dem Medium verbunden – tatsächlich hängt diese Tradition auf vielfältige Weise mit Initiativen der Filmvermittlung zusammen. Anders gesagt: Filmkultur impliziert immer auch die aktive Vermittlung von theoretischen, ästhetischen und politischen Positionen. Bereits in den 1920er Jahren war Paris der Ort in Europa, der die wohl reichste Palette an filmkulturellen Initiativen aufwies. Von filmbezogenen Ausstellungen über Ciné-Clubs bis hin zu temporären Vorführungsorten und spezialisierten Kinos reichte dabei das Spektrum (Details in Gauthier 1999, kommentierte Zusammenschau in Abel 1988). Vergessen wird in retrospektiven Darstellungen häufig, dass diese vielfältigen Initiativen nicht nur andere Filme in anderer Form zeigen wollten, sondern dass ein genuin didaktisches Ethos die Aktivisten antrieb. Diese wollten bestimmte Erkenntnisse, spezifische Aneignungsweisen und ästhetische Besonderheiten weitergeben und vermitteln. Kennzeichnend für den avantgardistischen Kontext, denn in diesem Zusammenhang entwickelte sich ein Großteil derartiger Initiativen, war der Glaube daran, dass Film nicht nur ein Mittel sei, um Erkenntnisse über die Welt zu generieren, die auf keine andere Art zu gewinnen waren, sondern vor allem ein machtvolles Werkzeug zur Umgestaltung der Wirklichkeit bereit stellte (siehe Hagener 2007). Viele der Aktivisten waren dabei ebenso im praktischen Feld der Filmproduktion zuhause, wie sie über Zeitschriften, Vorträge und kuratorische Aktivitäten auch filmvermittelnd tätig waren.

In seiner detaillierten Studie stellt Christophe Gauthier eine ganze Reihe von relevanten Formaten und Ereignissen vor. Zunächst sind es Anfang der 1920er Jahre die „ciné-clubs“, die sich vor allem die Anerkennung des Films als Kunstform auf die Fahnen geschrieben hatten, aber auch den Zugang zu ästhetisch interessanten Filmen gewährleisteten zu einer Zeit, als die meisten Filme nach wenigen Wochen auf Nimmerwiedersehen aus den Kinos verschwunden waren. Dazu traten flankierend weitere Maßnahmen: Filmkritik wurde als ernstzunehmende Medienreflexion salonfähig, erste Ansätze der Filmtheorie entstanden (etwa bei Jean Epstein), während zugleich auch die Sicherung und Darstellung von Filmgeschichte zu einem Tätigkeitsfeld wurde. In diesem Zusammenhang entstanden nicht nur die ersten Filmgeschichten in Buchform, sondern wurde schließlich auch in den 1930er Jahren die Cinémathèque française gegründet, die anders als viele andere (spätere) Archive ihren Fokus weniger auf die Bewahrung als vielmehr auf die Präsentation der Filme legte. In Frankreich wurde also in nicht-institutioneller Form ein weit ausgreifendes System der Filmkultur

entworfen, das wesentlich in Amateur-Vereinigungen ohne staatliche Unterstützung verwirklicht wurde.

Vergegenwärtigt man sich die historische Entwicklung in Deutschland, so gibt es zwar durchaus Ähnlichkeiten und Parallelen, jedoch finden sich auch wichtige Unterschiede. Angefangen mit der Kinodebatte und Kinoreformbewegung hat das gebildete Bürgertum in Deutschland schon in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg skeptisch bis ablehnend auf das neue Medium reagiert (siehe Kaes 1978, Heller 1985, Schweinitz 1992 und Hake 1993). Ansätze zur Filmvermittlung waren von daher tendenziell von einer bewahrpädagogischen Haltung geprägt, die den Film vor allem als potentielle Gefahr in den Blick nahm. Diese distanzierte Haltung erhielt zusätzliche Nahrung aufgrund einer grundlegend anders strukturierten Filmwirtschaft in der Weimarer Republik. Im Gegensatz zu Frankreich waren die großen deutschen Filmproduktionsgesellschaften, allen voran die Ufa, eng mit der Finanzindustrie und dem Militär verbunden. Die französische Filmindustrie dagegen bestand aus kleinen Produktionsfirmen, die nicht selten von Filmschaffenden selbst geleitet wurden, so dass ein eher handwerkliches Verständnis des Films vorherrschte. Da sich die Produktionsmittel in Deutschland also in der Hand von konservativ-nationalistischen Kreisen befanden, schien die Aussicht auf ein gesellschaftlich progressives Kino weit von dem entfernt zu sein, was tagtäglich in den Lichtspielhäusern zu sehen war. Deshalb war auch die Zuwendung zum Film als Medium der Bildung in Deutschland bereits in den 1920er Jahren weniger naheliegend als in Frankreich.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass erste vielversprechende Ansätze zur Gründung einer Filmschule aufgrund der auseinanderstrebenden Interessen von Staat, Filmschaffenden und Industrie in Deutschland nicht realisiert werden konnten (siehe Slansky 2012 und Hagener 2013). Jene „volksbildnerischen“ Initiativen, die von längerer Dauer waren, suchten sich notwendigerweise Partner, die über ein erhebliches Gewicht verfügten, so etwa der Volksfilmverband für Filmkunst (VFV), der stark mit der KPD verbandelt war und ab 1931 zunehmend unter den Einfluss Moskaus geriet. Damit stammten die Aktivisten in diesem Bereich auch häufiger aus der Politik als aus der Filmproduktion; Initiativen aus der künstlerischen Praxis wie die Aktivitäten rund um den „absoluten Film“ (siehe Wilmesmeier 1994 und Kiening 2012) oder jene am Bauhaus blieben meist in Ansätzen stecken (siehe „Maske und Kothurn“ 2011) und vermochten sich nicht zu breiteren Programmen zu entwickeln. Nicht zuletzt brachen vielversprechende Ansätze mit dem Machtantritt der Nazis ab. Diese hatten zwar ein dezidiert modernes Medienverständnis, in dem vor allem Film und Radio eine zentrale Rolle spielten, allerdings zielten ihre Maßnahmen auf die Schaffung einer totalitären und kontrollierten Gesellschaft ab, in der Pluralität, ästhetische Erfahrung und persönliche Entfaltung unterdrückt wurden (siehe Zimmermann 2007b und Heidenreich/Neitzel 2010).

Nicht vergessen sollte man allerdings, dass in Deutschland bis 1933 eine ganze Reihe von weitreichenden und einflussreichen theoretischen Positionen entwickelt wurde, die durchaus medienvermittelnd zu verstehen sind. Texte zum Film von Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Bertolt Brecht und Walter Benjamin sind nicht nur historisch bedeutsam, sondern entfalten bis heute ihre Wirkung. Diese implizieren darüber hinaus im doppelten Sinne eine pädagogische Haltung, ist doch die Erarbeitung einer theoretischen Position schon immer als Vermittlung zu denken, weil diese rezipiert und diskutiert werden will. Zum anderen formulieren diese avancierten Positionen auch dezidiert (politische, soziale, ästhetische) Ansprüche und Aufgaben an den Film, weisen ihm also mehr oder weniger deutlich auch eine Rolle in der Bildung von aufgeklärten Subjekten in einer medial geprägten Gesellschaft zu.

Nach 1945- getrennte Linien

Auch wenn es in der Zeit des Zweiten Weltkriegs durchaus zu punktuellen Berührungen zwischen deutschen Besatzern und französischen Filmaktivisten gekommen war, etwa im Feld der Filmarchivierung (siehe Olmeta 2000, Mannoni 2006 und Hagener 2011) oder in der Affäre um Henri-Georges Clouzots *Le corbeau* (FR 1943), so gelang es doch in Frankreich, die Filmkultur (zumindest retrospektiv und zum Teil auch ins legendenhafte gewendet) aufs Engste mit dem politischen Widerstand zu verknüpfen, wohl auch dank solch filmischer Meilensteine wie *La bataille du rail* (FR 1946, René Clement) oder *Nuit et brouillard* (FR 1955, Alain Resnais). Ein breites Spektrum nicht-staatlicher Initiativen – linksgerichtet, liberal, katholisch oder humanistisch – setzte sich für den Film als künstlerisches Medium und als wichtiges Element einer ästhetischen Erziehung ein, die einem zukünftigen Zivilisationsbruch zuvorkommen sollten (siehe de Baecque 2003). Es entstanden wiederum Zusammenhänge zwischen Kinos, Filmzeitschriften und Filmemachern – etwa zwischen den *Cahiers du Cinéma*, der *Cinémathèque Française* und der Nouvelle Vague oder zwischen *Positif* und den Filmemachern des „rive gauche“ – die auch immer wieder bis in filmvermittelnde Projekte hineinwirkten (siehe Hagener 2014b). Diese Initiativen in Frankreich wollten bewusst die Differenz zwischen staatlichen Institutionen, freien Trägern und der Kunstentwicklung überwinden, um so ihr politisches Anliegen zu verwirklichen: „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“ (siehe Bergala 2011). Es ist diese grundsätzliche positive Einstellung dem Kino gegenüber, die für die französische Tradition prägend ist.

Diese cinephile Tradition, die Filmvermittlung als integralen Bestandteil des Kinos begreift, fand ihren bisherigen Höhepunkt in den staatlichen Initiativen *Ecole et cinéma / Collège au cinéma / Lycéens au cinéma*, die unter dem Kultusminister Jack Lang in den frühen 1990er Jahren ins Leben gerufen wurde. Federführend war dabei mit Alain Bergala ein ehemaliger Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* und Zeitgenosse der Nouvelle Vague, ein weiterer Hinweis auf die enge Verklammerung zwischen cinephiler Kultur, aktivem Filmschaffen und offizieller Medienbildung. Entscheidend für die Konzeption dieser breiten staatlichen Initiativen ist, dass sie vor allem die Spezifik des Films wie auch seine ästhetische Eigengesetzlichkeit in den Mittelpunkt des Interesses rückten, also nicht über einen „inhaltistischen“ Zugang den Film als einen rein neutralen Träger von Themen betrachteten. In den letzten 20 Jahren hat Frankreich damit eine breite schulische Bildung geschaffen, die den Film als gesellschaftliches Medium und ästhetisches Phänomen ernst nimmt. Daneben gäbe es noch weitere akademische und journalistische Traditionen zu erwähnen, etwa die universitäre Filmwissenschaft, die ausgesprochen breit und diversifiziert aufgestellt ist, so dass Frankreich mit einer ebenso differenzierten wie anspruchsvollen Landschaft der Filmbildung aufwarten kann.

Schon die historische Entwicklung sorgte dafür, dass in Deutschland die Einstellung dem Film gegenüber eine gänzlich andere war. Die avancierte Medienpolitik der Nationalsozialisten setzte vor allem auf das Kino und das Radio als wichtigste Vermittlungs- und Verbreitungsinstanzen (siehe Zimmermann 2007a und Heidenreich 2010). Da das Kino nicht nur bis 1945 willfährig im Dienst einer mörderischen Politik stand, sondern da die Protagonisten dieser Epoche auch den deutschen Unterhaltungsfilm der 1950er Jahre dominierten, war das Medium nachhaltig mit einem negativen Image belegt. Insofern überrascht es wenig, dass vielfältige Initiativen in Deutschland – vom Jungen Deutschen Film nach Oberhausen über die wichtigen Debatten in der Zeitschrift *Filmkritik* bis hin zur Gründung von Filmmuseen, Festivals und kommunalen Kinos – nicht nur denkbar großen Abstand vom Mainstream der Filmherstellung sucht, sondern auch nie auch nur annähernd die Durchschlagskraft der französischen Filmbildung erreichen konnten.

Es herrschte, in liberalen und linken Zirkeln, sicher auch unterstützt durch die kritische Haltung der Frankfurter Schule den modernen Massenmedien gegenüber (siehe Hansen 2010), eine große Distanz zum Kino, die sich auch in einer asketischeren Haltung dem Film und seinen Ausdrucksmitteln gegenüber zeigt. Während die Filme der Nouvelle Vague oft eine spielerisch-libidinöse Beziehung zur Filmgeschichte und zum kinematografischen Ausdruck aufweisen, so ist der Neue Deutsche Film zumeist von einer größeren formalen Strenge und Ernsthaftigkeit geprägt. Auch die breiten staatlichen Initiativen in Richtung Filmvermittlung gingen weniger von der Eigengesetzlichkeit und der ästhetischen Erfahrung des Films aus,

sondern interessierten sich eher für die vermittelbaren Inhalte. Dies zeigt sich etwa auch darin, dass mit der *Bundeszentrale für politische Bildung* eine Einrichtung federführend war, die ihrem Namen und Auftrag nach politische Aufklärungsarbeit leisten sollte, aber sich für Ästhetik höchstens am Rande interessierte.

Seit den 1990er Jahren ist auch in Deutschland eine Internationalisierung und die Ausdifferenzierung unterschiedlichster Ansätze zu beobachten. So wurde etwa im Umfeld der Bremer Symposien zum Film nicht nur Alain Bergalas Manifest *Kino als Kunst* ins Deutsche übersetzt (siehe Bergala 2006), sondern auch eine Buchreihe zur Filmvermittlung aufgelegt. Daneben hat sich eine Reihe von anderen Initiativen etabliert: als bundesweites Flaggschiff existiert seit 2005 mit *Vision Kino* eine gemeinnützige Gesellschaft zur Förderung der Film- und Medienkompetenz von Kindern und Jugendlichen. Daneben existieren aber auch kleinere, unabhängige Projekte, die mit cinephilen Kreisen in Kontakt stehen, wie etwa die netzbasierte new filmkritik, das Projekt „Kunst der Vermittlung“ oder das am Berliner Kino Arsenal angesiedelte Living Archive.¹ Auch ein solches Projekt wie das Freiburger Curriculum zur Filmbildung (siehe Pfeiffer 2011) steht für die föderale (und dadurch diversifizierte) Landschaft der didaktischen Initiativen zum Kino. All dies sind Initiativen, die immer wieder neue Impulse setzen, da sie außerhalb traditioneller Institutionen entstehen, und häufig auch Austausch mit anderen Sektoren des Filmbereichs konstruktiv nutzen, sei es Filmkritik, kuratorische Praxis oder Dokumentarfilm. Interessant werden sie häufig durch die Kopplung von Theorie und Praxis und durch die Integration von filmpraktischen Momenten in die Reflektion und Vermittlungspraxis.

Anstelle eines Fazits: Postkinematografische Erscheinungen der Filmbildung

Wenn sich also der Film in seiner herkömmlichen Form im Prozess der Musealisierung befindet, wie einige Forscher behaupten (siehe Hagener 2012), so stellt sich die Frage, was dies für Filmbildung und Filmvermittlung bedeutet. Zunächst einmal scheint ja die Verfügbarkeit und der Zugang zu den Mitteln der Filmherstellung in der derzeitigen Ära einfacher und freier denn je zu sein, ob nun als naiver Glaube an die Transmedialität der Inhalte oder als Beschwörung der Macht der Nutzer, sich die Produktionsmittel anzueignen. Selbst wenn man den digitalen Millenarismus nicht teilen mag, so fällt doch auf, dass sich über die digitalen Netzwerke neue Zusammenhänge und Foren gebildet haben, die in den vergangenen Jahren eine Reihe von interessanten Bewegungen in Gang gesetzt haben.

Im Hinblick auf Bestrebungen zur Filmbildung ist sicher die erstaunlichste und wichtigste Entwicklung die Entstehung des Genres der „videographic film studies“, wie Catherine Grant, eine der Protagonistinnen dieser Szene, diese kurzen Filme bezeichnet hat. Grant, die auch den aggregierenden Blog „Film Studies for Free“ betreibt, hat mit ihrem Kanal „Audiovisualcy“ das wohl wichtigste Forum für Filme geschaffen² die sich an der Grenze von Kritik und Wissenschaft mit dem Film als Kunstform und Lernmittel auseinander setzen. In diesen, zumeist kurzen, Filmen fallen Medienaktivismus, ästhetischer Ausdruck, Kinoarbeit und Filmwissenschaft zusammen oder befruchten sich zumindest gegenseitig. Zuletzt haben auch bekannte Namen der Disziplin wie David Bordwell, Kristin Thompson, Adrian Martin und Christian Keathley in diesem Format veröffentlicht. Eine von Volker Pantenburg und Kevin Lee kuratierte Auswahl im Auftrag des Oberhausener Kurzfilmfestivals³ untermauert einmal mehr, dass sich das Genre etabliert hat, ja sich über einfache Zugänglichkeit von Produktionsmitteln und Zirkulation hier ein neuer Zusammenhang gebildet hat, der traditionelle Gegensätze zwischen Theorie und Praxis, zwischen Wissenschaft und Kritik – wenn nicht überbrücken, so doch zumindest in Frage stellen.

Insofern stellt sich die Frage der Filmbildung und Filmpädagogik im digitalen Zeitalter noch einmal neu, weil – das hat der historische Überblick derartiger Bestrebungen in Deutschland und Frankreich gezeigt – Filmbildung steht und fällt mit der Zugänglichkeit von Filmen. Mit Zugänglichkeit ist nicht nur die Möglichkeit gemeint, die Filme zu sichten, sondern auch sich diese in kreativer und vielfältiger Weise anzueignen. Auch wenn es in jüngster Zeit Zeichen der Annäherung und Normalisierung gibt, so bleibt doch festzuhalten, dass Filmbildung in Deutschland aus historischen Gründen einen schwereren Stand gehabt hat als in Frankreich, das seit jeher einen direkteren und offeneren Zugang zum Film hatte.

Literaturverzeichnis

Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, 1907-1939. A History/Anthology. I: 1907-1929. II: 1929-1939.* (2 vols.) Princeton, NJ: Princeton University Press 1988.

Anton Kaes: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909-1929.* München: dtv 1978.

Bergala, Alain: „Wozu Filmbildung?“, Vortrag gehalten am 26.10.2011 im Museum für Kommunikation, Frankfurt; Manuskript unter <http://www.medien-bildung.eu/media/2011/10/BergalaDeutsch.pdf> (31.5.2013)

Bergala, Alain: *Kino als Kunst. Filmvermittlung in der Schule und anderswo.* (herausgegeben von Bettina Henzler und Winfried Pauleit). Marburg: Schüren 2006 (auch Lizenzausgabe der bpb).

- Bolas, Terry: *Screen Education. From Film Appreciation to Media Studies*. Bristol and Chicago: Intellect 2009.
- de Baecque, Antoine: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Fayard 2003.
- Epstein, Jean: *Critical Essays and New Translations*. (edited by Sarah Keller and Jason N. Paul). Amsterdam: Amsterdam University Press 2012.
- Gauthier, Christophe: *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma / Ecole des Chartes 1999.
- Grievesson, Lee; Wasson, Haidee (Hrsg.): *Inventing Film Studies*. Durham, NC and London: Duke University Press 2008.
- Hagener, Malte (Hrsg.): *Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*. London: Berghahn 2014a.
- Hagener, Malte: „Die Geburt der Filmkultur aus dem Geist der Avantgarde“. In: nachdemfilm, Nr. 13 (Filmvermittlung), 2013 (im Erscheinen).
- Hagener, Malte: „Man geht nie zweimal in denselben Film. Die Cinephilie, das Kino, sein (Nach)Leben und die Zeit“. In: Winfried Pauleit et al (Hrsg.): *Was ist Kino? Auswählen, Aufführen, Erfahren*. Berlin: Bertz + Fischer 2014b (im Erscheinen).
- Hagener, Malte: „Das Medium in der Krise. Der Film, das Kinematografische und der Wert von instabilem Wissen“. In: Augenblick, Nr. 52, 2012 (Sonderheft Positionen der Filmwissenschaft, hrsg. von Heinz-B. Heller): 30-46.
- Hagener, Malte: „Inventing a Past, Imagining the Future. The Discovery and Institutionalisation of Film History in the 1930s“. In: Cinema & Cie. (special number "Revisiting the Archive / Revisiter l'archive" edited by Simone Venturini), no. 16-17, Spring-Fall 2011: 29-37.
- Hagener, Malte: *Moving Forward, Looking Back. The European Avantgarde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.
- Hansen, Miriam: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley, CA: University of California Press 2010.
- Heidenreich, Bernd et al. (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*. Paderborn: Schöningh 2010.
- Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer 1985.

Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hrsg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912-1936)*. Zürich: Chronos 2012.

Mannoni, Laurent: *Histoire de la Cinémathèque française*. Paris: Gallimard 2006.

Maske und Kothurn, Heft 1-2/2011 (Sondernummer „bauhaus & film“, herausgegeben von Thomas Tode).

Olmata, Patrick: *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*. Paris: CNRS 2000.

Pfeiffer, Joachim: „Integrative Filmdidaktik. Fächerverbindender Filmunterricht in Deutsch, Kunst und Musik am Beispiel des ‚Freiburger Filmcurriculums‘“. In: Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hrsg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren 2011: 195-211.

Polan, Dana: *Scenes of Instructions. The Beginnings of the U-S. Study of Film*. Berkeley, CA: University of California Press 2007.

Schweinitz, Jörg: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium, 1909-1914*. Leipzig: Reclam 1992.

Slansky, Peter C.: *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte – Typologie – Architektur*. München: edition text + kritik 2012.

Wilmesmeier, Holger: *Deutsche Avantgarde und Film: die Filmmatinée „Der absolute Film“*. Münster: Lit 1994.

Zimmermann, Clemens: *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933-1945, Italien 1922-1943, Spanien 1936-1951*. Wien: Böhlau 2007a.

Zimmermann, Clemens: *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2007b.

Fussnoten

1. Siehe dazu www.visionkino.de, <http://newfilmkritik.de/>, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/>, <http://www.arsenal-berlin.de/de/living-archiv/news.html> (2.6.2013)
2. <http://filmstudiesforfree.blogspot.de/>, <http://vimeo.com/groups/audiovisualcy> (2.6.2013)
3. <http://www.kurzfilmtage.de/en/looking-back/2012/podium/film-studies-in-motion.html> (2.6.2013)