



Filmvermittlung

Malte Hagener

Inhalt

1	In welcher Form wird Film vermittelt?	2
2	Geschichte der Filmvermittlung	3
3	Film als Filmvermittlung	9
4	Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke	11
	Literatur	13

Zusammenfassung

Filmvermittlung ist ein Konzept, das an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis angesiedelt ist, und zwischen der instrumentellen Vorstellung von Kompetenz und dem romantischen Ideal der (Selbst-)Bildung oszilliert. Filmvermittlung ist also eine ebenso soziale wie (medien-)technologische Konfiguration, bei der idealerweise nicht ein vorgegebener Inhalt weitergegeben wird, sondern sich alle daran beteiligten Komponenten im Prozess verändern. Insofern ist die Filmvermittlung anzusiedeln zwischen Theorie und Praxis, zwischen Subjekt und Objekt. Historisch hängt die Filmvermittlung eng mit der Entwicklung der Filmkultur zusammen und kennt ein breites Spektrum an Vermittlungsformen, von der Filmkritik bis hin zum Videoessay.

Schlüsselwörter

Filmvermittlung · Filmkultur · Cinephilie · Videoessay · Avantgarde · Medienbildung

Filmvermittlung ist ein eigentümlicher und unübersetzbarer Begriff, der in dieser Form nur in der deutschen Sprache existiert. Er oszilliert zwischen der instrumentellen

M. Hagener (✉)

Institut für Medienwissenschaft, Philipps-Universität Marburg, Marburg, Deutschland

E-Mail: hagener@staff.uni-marburg.de

Vorstellung von Kompetenz und dem romantischen Ideal der (Selbst-)Bildung. Auf der einen Seite steht also die Vorstellung von der Beherrschung (oder zumindest Beherrschbarkeit) einer Technik und von abgesichertem Wissen als Bestand nachgewiesener Fakten – beides ebenso eindeutig beschreibbar wie prüfungsfähig –, während dem gegenüber die potenziell unabschließbare Suchbewegung nach Identität zu situieren wäre. Damit stellt sich die Frage, was eigentlich in welcher Form vermittelt wird – ist es der Film, der etwas anderes (ihm Äußerliches) vermittelt, wird der Film selbst in einer reflexiven Wendung vermittelt oder wird dem Subjekt durch den Film etwas über sich vermittelt? In aller Regel ist mit dem Begriff der Filmvermittlung dreierlei gemeint (Sommer et al. 2011, S. 13 ff.): das Wissen durch den Film (Weltwissen im weitesten Sinne), das Wissen über den Film (seine Geschichte und Ästhetik) und das Wissen des Films (reflexives Wissen der Medialität des Films), denn im Gegensatz zu verwandten Begriffen wie Filmpädagogik, Filmbildung oder Filmerziehung bezieht sich dieser Terminus *technicus* auf eine cinephile Tradition, in der die Auseinandersetzung mit dem Film zugleich ästhetischer Selbstzweck ist und über sich hinaus weist, auf eine andere Weise mit der Welt in Beziehung zu treten. Zentral an der Filmvermittlung wäre also die Erkenntnis, dass sich die spezifische ästhetische Form des Films nicht von seinen Inhalten und seiner medialen Eigengesetzlichkeit, aber auch nicht von der Genese der Subjektivität des Zuschauers/der Zuschauerin trennen lässt, dass also alle drei Wissensformen stets zusammen gedacht werden müssen. Es geht also darum, die Ontogenese des Subjekts und erzählte Geschichte, Produktionszusammenhang und Überlieferung der einzelnen Kopie, Zirkulationsmodus und ästhetische Gestalt in ihrer Interdependenz und gegenseitigen Durchdringung zu verstehen. In diesem totalisierenden (und damit natürlich letztlich unerfüllbaren) Anspruch besteht der Ansatz der Filmvermittlung.

Es ist wichtig festzuhalten, dass es sich bei der Filmvermittlung um ein Ensemble von Praktiken, materiellen Gegenständen und immateriellen Annahmen handelt. Filmvermittlung ist also eine ebenso soziale wie (medien-)technologische Konfiguration, kein Objekt, das stillzustellen, kein einzelnes Vorgehen, das zu sezieren wäre. Insofern wird mit diesem Begriff keine spezifische Konstellation benannt, die sich in Dokumenten und Dingen, in Apparaten und Annahmen erschöpft, sondern eine dynamische Situation die Subjektivitäten und Handlungsdispositionen, Diskurse und materielle Gegebenheiten einbindet und verbindet. Idealerweise wird dabei nicht ein gegebener Inhalt weitergegeben, also von einem Ort zum anderen transportiert (etwa von einem Buch in den Kopf einer Schülerin), sondern im Prozess verändern sich alle daran beteiligten Komponenten. Insofern ist die Filmvermittlung anzusiedeln zwischen Theorie und Praxis, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Struktur und Ereignis (Gießmann und Schüttpelz 2015).

1 In welcher Form wird Film vermittelt?

Film ist ein proteisches Medium, das aus einer Reihe von medialen Aspekten besteht, die immer wieder andere Kombinationen annehmen können (Metz 1973) – Bild, Bewegung, Ton, Musik, Sprache, Gestik, Mimik, Schrift, um nur die

gängigsten zu nennen. Jede Vermittlung von Film ist nun notwendigerweise eine Übersetzungsleistung dieser hybriden Anlagen in andere Aspekte – traditionell war dies ein Text, zum Teil auch ein Protokoll oder andere Formen der tabellarischen Notation, heute verbreitet sich zunehmend der Videoessay als Format (siehe unten). Auch der Videoessay mischt das Material neu, verändert die Tonspur (etwa durch Voice-Over oder andere Musik), setzt Titel oder andere Methoden wie Standbild, Splitscreen und Zeitlupe ein. Schon vor der Verbreitung des Videorecorders, der ersten massenhaft erhältlichen Gerätschaft für die individuelle Betrachtung von Filmen, hat Raymond Bellour darauf hingewiesen, dass in der textlichen Analyse von Film notwendigerweise eine Reduktion liegt, der sich jede Vermittlung stellen muss: „Der Film-text ist ein unauffindbarer Text, denn er ist nicht zitierbar.“ (Bellour 1999/1975, S. 9). Die notwendige mediale Veränderung, die sich in jedem vermittelnden Akt zeigt, ist konstitutiver Bestandteil der Filmvermittlung. Insofern ist jede Medienkultur im Sinne McLuhans eine, die stets das Mediale als Botschaft mittransportiert, wenn nicht gar priorisiert, die also ihre eigene Medialität als Botschaft enthält (McLuhan 1964). In diesem Sinne wohnt der Filmvermittlung auch stets ein medientheoretischer Aspekt inne.

2 Geschichte der Filmvermittlung

Die Anfänge der Filmvermittlung sind unsystematisch und verstreut; sie finden sich in Bildungszusammenhängen ebenso wie in künstlerisch-avantgardistischen Kreisen, sie beschäftigten die Politik und das Rechtssystem, sie erweckten Hoffnungen und Befürchtungen. Sie nahmen die Form von Texten und Vorträgen, aber auch von Institutionen und Regelungen an, nicht zuletzt aber auch von Filmen. Die hier dargestellte Geschichte der Filmvermittlung ist notwendigerweise fragmentarisch und unvollständig, da sie sich oft nur momentweise, überraschend und an abgelegenen Stellen manifestiert, ja zum Teil nur kurzzeitig in eigentlich anders gelagerten Werken aufscheint. Die hier vorgeschlagene Gliederung folgt grob einer gängigen Dreiteilung der Filmgeschichte: Klassik und institutionalisierte Strukturen (1920er- bis 1940er-Jahre), neue Wellen und Kunstkino (1950er bis 1980er), Film im Ensemble von (digitalen) Netzwerken (seit den 1990er-Jahren).

2.1 Anfänge der Filmvermittlung (1920er- bis 1940er-Jahre)

Die Faszination für das neue Medium brachte schon relativ früh Filme hervor, die sich mit den Abläufen, Technologien und Tricks beschäftigten, die bei der Filmherstellung zur Anwendung kommen. Die Tradition des „filmvermittelnden Films“ geht mindestens zurück bis in die 1920er-Jahre, als eine Reihe von Kompilationsfilmen zur Filmgeschichte hergestellt wurden (Ehmann 2005; Altendorf 2015). In Frankreich ist die Arbeit von Jean Benoit-Lévy zu nennen, der die Utopie eines „cinéma éducateur“ entwickelt und knapp 300 meist kurze Filme herstellte (Vignaux 2007). Zugleich nahm nach dem Ersten Weltkrieg die Auseinandersetzung mit dem Film als

Gegenstand einer seriös zu nennenden Wissenschaft Fahrt auf, wie sich nicht nur in Deutschland (Aurich und Forster 2015), sondern auch in Frankreich (Gauthier 1999), den Vereinigten Staaten (Polan 2007), England (Bolas 2009) und in paneuropäischen Zusammenhängen zeigte (Hagener 2007). Das Spektrum reicht dabei von kulturkonservativen Positionen, die dem Film grundlegend kritisch gegenüberstanden und vor allem das gefährdende Potenzial in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellten (Kaes 1978; Heller 1985; Schweinitz 1992; Hake 1993) bis hin zu hymnischen Oden auf den Film, durch den sich der Mensch neu erfinden könne (Epstein 2008; Vertov 1973). Gerade letztere Position findet sich häufig im Kontext der künstlerischen Avantgarde.

Den Ausgang nahm die Avantgarde der 1920er-Jahre einerseits von formalen Experimenten, die häufig abstrakte Formen erforschten und derart den Film zunächst auf seine grundlegenden Parameter und Gestaltungsmerkmale zurückführen wollten. In den frühen Filmen von Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann sollten medienspezifische Aspekte von Bewegung, Zeit und Form untersucht werden und zur Ansicht kommen (Brinckmann 2000; Kiening und Adolf 2012). Andererseits entstanden nach dem Ersten Weltkrieg an verschiedenen Orten Filmclubs, zunächst in Paris (Gauthier 1999), in der Folge dann auch in Berlin, London, Amsterdam und Rotterdam (Linssen et al. 1999) sowie in weiteren urbanen Zentren (Hagener 2007, 2014c). Diese Einrichtungen sahen sich nicht nur in der Auswahl der Filme, die vorgeführt wurden, als Alternative zu den kommerziellen Kinos, sondern setzten bei einer gänzlich anderen Vorstellung davon an, was Film als kulturelles und künstlerisches Kommunikationsmittel leisten konnte und sollte. Für die Ciné-clubs und Film Societies war der Film eine Weise der Welterschließung, ein epistemologisches Objekt, das Erkenntnis über die zeitgenössische Lebenswelt ermöglichte, ein Medium, das einen anderen Blick auf die tief greifenden Transformationsprozesse der Moderne gestattete. Diese progressive und hoffnungsvolle Rolle des Films wurde von einigen Denkern aus dem Umfeld der Frankfurter Schule, vor allem Walter Benjamin und Siegfried Kracauer, geteilt und theoretisch flankiert (Hansen 2012). Die Filmclubs verstanden sich in dieser Perspektive als radikale Erziehungseinrichtungen, die sich zentral der Debatte und historischen Einordnung von Bewegungsbildern widmeten, die den Film also als Subjekt wie Objekt von Bildung verstanden, der direkt das Weltverhältnis der Subjekte betrifft.

Die Mittel, die dazu erprobt und entwickelt wurden, sind jene, die heutzutage aus Kinematheken und kommunalen Kinos geläufig sind: Es gab Reihen von Filmen, die thematische Kohärenz erzeugten, also Retrospektiven und Gesamtüberblicke; es gab Einführungen zu Filmen und Diskussionsveranstaltungen im Anschluss an Vorführungen, ob mit den involvierten Filmschaffenden selbst oder mit Kritikern, Theoretikern und anderen Experten (Gunning 2014). Es gab die kommentierte Projektion von Fragmenten, die Gegenüberstellung unterschiedlicher Stile und Darstellungsweisen, die publizistische Begleitung der Vorführungen mit Texten, Pamphleten, Broschüren und Büchern (für Nachdrucke zeitgenössischer Programme siehe Heijs 1982; Weber 1975; Council of the London Film Society 1972). Die historische, ästhetische und theoretische Einordnung und Wertung von Filmen – bis heute ein zentrales Instrument der Auseinandersetzung mit dem Film als Kunst und Kulturgut

– lässt sich bereits deutlich in den Praktiken der 1920er-Jahre erkennen. Was jedoch zu jener Zeit fehlte, waren dauerhafte Institutionen, die einen derart stabilen finanziellen und organisatorischen Rahmen bieten konnten, sodass diese Arbeit über längere Zeit hinweg möglich wurde. Die Filmclubs waren häufig kurzlebig, hingen von der selbstausbeuterischen Initiative einzelner Akteure ab und wurden zudem bedroht durch ordnungspolitische Eingriffe, die nicht selten in den Filmen, ihrer Vermittlung und der dahinterstehenden Vorstellung von der Emanzipation und Selbstermächtigung des Subjekts eine Gefahr der bestehenden Ordnung sahen.

Wenn also Filmkultur im Kern immer Filmvermittlungskultur ist, somit die Steigerung der Wertschätzung des Mediums, die Kenntnis seiner Ästhetik und Spezifik zum Ziel hat, dann muss man neben den Filmclubs und spezialisierten Zeitschriften vor allem Filmschulen und Filmarchive fokussieren, die als feste Einrichtungen zur Genese und Tradierung des Wissens von und über Film beitragen. Wie man Film überhaupt unterrichten könne, darüber herrschte noch nie Einigkeit (Hjort 2013). Gerade in den 1920er-Jahren war es noch keineswegs klar, welche Form die praktische Ausbildung in Sachen Film annehmen würde, aber auch welche relevanten theoretischen Rahmen von Bedeutung wären. Zwischen Technik, Kunst, Bildung, Industrie und nationalstaatlichen Interessen galt es ein Curriculum zu entwickeln, das ebenso den Anforderungen der Unterstützer einer entsprechenden Ausbildung wie auch den Bedürfnissen der Studierenden entsprach. Dass dies nicht immer einfach und konfliktfrei zu lösen war, versteht sich von selbst. Es zeigt sich in der Praxis, dass künstlerische Interessen nur bedingt mit jenen von staatlichen Stellen zusammenfielen, dass technische Experten andere Schwerpunkte setzen wollten als die Industrie (Slansky 2011). Gerade in Deutschland, wo der Film seit der Kinoreformbewegung vor dem Ersten Weltkrieg und der Ufa-Gründung unter Beteiligung wichtiger staatlicher Institutionen als Sache des öffentlichen Interesses begriffen wurde (Mühl-Benninghaus 2004), betrachtete man derartige Initiativen von verschiedenen Seiten mit Argwohn.

Grundsätzlich ist in den 1920er-Jahren ein breiter Verbund an beruflichen Ausbildungs- und Fortbildungsangeboten zu beobachten, die allerdings fast ausnahmslos nicht formalisiert und institutionalisiert werden konnten. Es gab also im Rahmen von Filmclubs und Kunstaustellungen, aber auch organisiert von Fortbildungseinrichtungen und politischen Parteien Vortragsreihen, Weiterbildungen, Workshops und Lehrgänge, aber es existierten keine selbstständigen Studiengänge an eigens dafür vorgesehenen Einrichtungen, weil es keiner der involvierten Interessensgruppen gelang, eine Allianz zu schmieden, die tragfähig für die finanziell und organisatorisch notwendige Stabilität gewesen wäre. Insofern verebten die Ansätze und Ideen zwischen Industrie, Staat, Technik und Kunst.¹

Es ist vor diesem Hintergrund nicht als Zufall zu werten, dass die weltweit drei ersten Filmschulen allesamt unter autoritären Regimes entstanden – das *VGIK*

¹Nicht eingehen werde ich hier auf die Versuche am Bauhaus, Film als eigenes Fach zu etablieren, weil es sich bei dieser Institution um einen Sonderfall handelt und auch weil diese Anstrengungen letztlich nicht erfolgreich waren. Siehe dazu Tode 2011.

(Staatliches All-Unions-Institut für Kinematografie) in Moskau existierte ab 1919 zunächst als Schauspielschule und wurde im Laufe der 1920er-Jahre sukzessive zu einer filmpraktischen Ausbildungsstätte mit unterschiedlichen Abteilungen ausgebaut. Das *Centro Sperimentale di Cinematografia* entstand 1935 im faschistischen Italien und das *Institute des hautes études cinématographiques* (IDHEC) wurde 1943 im deutsch besetzten Paris von einer Gruppe engagierter Cinephiler gegründet (Petrie 2014). Ohne die jeweiligen Systeme oder Schulen vergleichen zu wollen (denn die Unterschiede sind gewaltig), erwies es sich in jenen Dekaden als schwierig, ein derartiges Institut ohne breiten politischen Rückhalt und einen klare inhaltliche Zielbestimmung zu gründen, hinter der sich sowohl die Industrie, der Nationalstaat wie künstlerische Kreise scharen konnten – Gruppen, die meist unterschiedliche Vorstellungen vom Medium und seiner Nutzung hatten und haben. In der Regel – und das gilt auch für die europäischen Nachkriegsgründungen – gestaltete sich die erfolgreiche Etablierung einer Filmschule unter dem Vorzeichen der Neuausrichtung oder gar Neuerfindung eines nationalen Kinos im Zeichen einer politischen beziehungsweise künstlerischen Krise, dabei allerdings unter Einbeziehung staatlicher Stellen und meist unter weitgehender Umgehung der Industrie, deren ökonomische Schwäche häufig erst derartige Unterfangen ermöglichte.

Zum Verbund der Filmvermittlung gehört aber natürlich nicht nur die praktische Ausbildung in der Filmherstellung, sondern es traten weitere Maßnahmen hinzu: Filmkritik wurde als ernst zu nehmende Medienreflektion salonfähig, erste Ansätze der Filmtheorie entstanden (Frey 2014), 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 wurden schließlich auch in den 1930er-Jahren erste Filmarchive gegründet, allen voran die *Cinémathèque française*, die im Gegensatz zu anderen (späteren) Archiven ihren Fokus weniger auf die Bewahrung als vielmehr auf die Präsentation der Filme legte (Hagener 2011). In Frankreich wurde also bereits in den 1920er- und 1930er-Jahren in nicht-institutioneller Form ein weit ausgreifendes System der Filmkultur entworfen, das wesentlich in Amateur-Vereinigungen ohne staatliche Unterstützung verwirklicht wurde. Die höhere kulturelle Wertschätzung, die der Film in Frankreich genießt, geht auf dieses System zurück, das mit der Cinephilie und einer aktiven Filmvermittlungskultur, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg entfaltete, eng verklammert ist (de Baecque 2003).

2.2 Cinephilie und Neue Wellen (1950er- bis 1980er-Jahre)

Der Zweite Weltkrieg ist in vielerlei Hinsicht als Bruchstelle der Filmhistoriografie zu verstehen, ja sogar zur Wasserscheide der Geschichte des Mediums insgesamt erklärt worden (Deleuze 1989, 1991; Orr und Taxidou 2000). Für die Filmvermittlung ist dies insofern als tiefer Einschnitt zu werten, weil danach selbst wohlmeinenden Beobachtern deutlich war, dass Film kein inhärent demokratisches oder progressives Medium sein konnte. Die willfähige Indienstellung des Films durch totalitäre Regimes in Nazi-Deutschland, aber auch in der stalinistischen Sowjetunion

verdeutlichte nachhaltig, dass es auf die spezifische Verwendung des Films ankommt, um seine vermittelnde Wirkung in positiver Weise auszuüben. Im Zuge einer Ausdifferenzierung der Bildungs- und Kulturangebote nach 1945 nahm der Film eine zunehmend prominente Rolle ein, sodass diese Entwicklung hier nicht in Gänze überblickt werden kann.

Exemplarisch seien daher die Nachkriegs-Entwicklungen in Frankreich und Deutschland in den Blick genommen, weil der Blick auf die Differenzen, aber auch Ähnlichkeiten signifikante Aussagen über die Entwicklung der Filmvermittlung in dieser Zeit zu treffen gestattet (vgl. Hagener 2014b). In Frankreich setzte sich ein breites Spektrum nicht-staatlicher Initiativen – linksgerichtet, liberal, katholisch und humanistisch – für den Film als künstlerisches Medium und als zentrales Element einer ästhetischen Erziehung ein, die einem erneuten Zivilisationsbruch zuvorkommen sollten (de Baecque 2003; Henzler und Bergala 2011). Wie schon in der Zwischenkriegszeit bildeten sich Zusammenhänge zwischen Kinos, Filmzeitschriften und Filmemachern – etwa zwischen den *Cahiers du Cinéma*, der *Cinémaèque Française* und der Nouvelle Vague oder zwischen *Positif* und den Filmemachern des „rive gauche“ – die auch immer wieder bis in filmvermittelnde Projekte hineinwirkten (Hagener 2014a). So bezeichnete etwa André Bazin, der *spiritus rector* der Nouvelle Vague und eine der zentralen Gründungsfiguren der Filmwissenschaft, den Film und das Unterrichten als seine zwei größten Interessen (Shambu 2014, S. 5; Andrew 1978, S. 83 ff.).

Die 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“ (Bergala 2015, S. 283). Es ist diese grundsätzliche positive Einstellung dem Kino gegenüber, die für die französische Tradition prägend ist. So gelang dann auch einer Gruppe junger Cinephiler, die sich als Kritiker bei den *Cahiers du Cinéma* einen Namen gemacht hatten, der Einstieg in die Filmindustrie ohne langjährige Assistenzen und ein mühsames Hocharbeiten. Die prominentesten Vertreter dieser Gruppe sind die bekannten Filmemacher Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer und Claude Chabrol. Die Filme der Nouvelle Vague sind in ihrem Anspielungsreichtum nicht nur stets der Filmgeschichte verpflichtet, sondern sie beschäftigen sich auch stets auf reflexive Weise mit der Frage nach der Vermittlung in audiovisueller Form (Frisch 2007).

Schon die historische Entwicklung sorgte dafür, dass in Deutschland die Einstellung dem Film gegenüber eine gänzlich andere war. Die avancierte Medienpolitik der Nationalsozialisten hatte das Kino und das Radio als wichtigste Vermittlungs- und Verbreitungsinstanzen ihrer Ideologie in den Mittelpunkt gerückt (Zimmermann 2007; Heidenreich et al. 2010). Darüber hinaus war der Film nicht nur bis 1945 ein willfähriger Diener einer mörderischen Politik gewesen, sondern – schlimmer noch – die Protagonisten dieser Epoche dominierten weiterhin den Unterhaltungsfilm der 1950er-Jahre. Insofern überrascht es wenig, dass vielfältige Initiativen in Deutsch-

land – vom Jungen Deutschen Film nach Oberhausen (Gass und Eue 2012) über die wichtigen Debatten in der Zeitschrift *Filmkritik* bis hin zur Gründung von Film-museen, Festivals und kommunalen Kinos – nicht nur denkbar großen Abstand vom Mainstream der Filmherstellung suchten, sondern auch nie nur annähernd die Durchschlagskraft der französischen Filmbildung erreichen konnten.

In (West-)Deutschland herrschte, in liberalen und linken Zirkeln, sicher auch unterstützt durch die kritische Haltung der Frankfurter Schule den modernen Massenmedien gegenüber, 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 dargestellten 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, sich aber für Ästhetik allenfalls am Rande interessierte. Und auch die frühen Einführungswerke zur Filmanalyse konzentrierten sich weitgehend auf die Literaturverfilmung als Thema, das sich einerseits für den klassischen Deutschunterricht anbot, andererseits mit dem Bezug auf die Klassiker einer kanonischen Kunstform andienten (Hagener 2017).

2.3 Digitalisierung und die Folgen (seit den 1990er-Jahren)

Die französische 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 Weggefährte der Nouvelle Vague, ein weiterer Hinweis auf die enge Verklammerung zwischen cinephiler Kultur, aktivem Filmschaffen und staatlicher Medienbildung in Frankreich. Entscheidend für die Konzeption dieser breiten staatlichen Initiativen ist, dass sie vor allem die mediale Spezifik des Films wie auch seine ästhetische Eigengesetzlichkeit in den Mittelpunkt des Interesses rückten, also den Film nicht als einen neutralen Träger von Inhalt betrachteten. In den letzten 20 Jahren hat man in Frankreich unter dieser Prämisse eine breite schulische Vermittlungsarbeit ins Leben gerufen, 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, sodass Frankreich mit einer ebenso differenzierten wie anspruchsvollen Landschaft der Filmvermittlung aufwarten kann (Bergala 2006; Henzler und Bergala 2011; Henzler 2013).

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 (Henzler et al 2010) nicht nur Alain Bergalas Manifest *Kino als Kunst* ins Deutsche übersetzt (Bergala 2006),² sondern auch eine Buchreihe zur Filmvermittlung aufgelegt. Daneben hat sich ein Bündel 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.³ Vor allem aber gibt es, dem föderalen Charakter in Bildungs- und Kulturfragen in Deutschland angemessen, zahlreiche dezentrale Projekte, etwa die Initiativen zur Filmvermittlung im Umfeld des Frankfurter Filmmuseums oder das Freiburger Curriculum zur Filmbildung (Pfeiffer 2011), die exemplarisch für die diversifizierte Landschaft der Filmvermittlung genannt seien. All dies sind Initiativen, die immer wieder neue Impulse setzen, da sie zunächst außerhalb traditioneller Institutionen entstehen, und häufig auch Austausch mit anderen Sektoren des Filmbereichs konstruktiv nutzen, sei es Filmkritik, kuratorische Praxis oder Dokumentarfilm (Eckert und Martin 2014; Hagener und Hediger 2015). Interessant werden sie häufig durch die Kopplung von Theorie und Praxis und durch die Integration von filmpraktischen Momenten in die Reflektion und Vermittlungspraxis.

3 Film als Filmvermittlung

3.1 Filmvermittelnde Filme – Avantgarde und Kunstbereich

Die Tradition der Avantgarde der 1920er-Jahre und frühen 1930er-Jahre (siehe oben) hatte seit jeher den Film als eine Praxis begriffen, die sich nicht in der Abbildung von extern gegebenen Fakten und Faktoren erschöpfte, sondern die durch ihre eigene Ästhetik und Eigengesetzlichkeit die Wirklichkeit aktiv mitgestaltete. Diese Entwicklung setzte sich in der Nachkriegszeit fort, als sich das Genre des „found footage film“ etablierte (Blümlinger 2009). Schon in den 1930er-Jahren hatte der Künstler Joseph Cornell in einer surrealistischen Geste bei der Herstellung seines Films *Rose Hobart* (US 1936) Szenen aus dem Hollywood-Melodram *East Of Borneo* (US 1931, George Melford) mit Einstellungen einer Planeten-Finsternis neu kombiniert und damit einen Film geschaffen, der heute als ein Meilenstein der Re-Montage angesehen wird. Für die Filmvermittlung als cinephile und zugleich

²Es ist bezeichnend, dass die englische Version erst 2016 auf Initiative des Österreichischen Filmmuseums in Wien erschien.

³Siehe dazu www.visionkino.de/, <http://newfilmkritik.de/>, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/>, <http://www.arsenal-berlin.de/de/living-archive/news.html>. Zugegriffen am 02.06.2013.

künstlerische Praxis ist es typisch, dass im Medium des Films selbst gearbeitet wird. Diese Herangehensweise findet sich exemplarisch auch zwei Jahrzehnte später bei Bruce Conner, der in *A Movie* (US 1958) Szenen einer Atombomben-Detonation mit Einstellungen aus B-Filmen wie Pin-Ups, Autounfällen und Kriegsszenen zusammenschneidet.

Seit den 1970er-Jahren ist hieraus eine richtiggehende Tradition entstanden, die Zentralfiguren wie Chris Marker in Frankreich, Harun Farocki und Alexander Kluge in Deutschland, Gustav Deutsch und Peter Tscherkassky in Österreich oder Ken Jacobs und Hollis Frampton in den Vereinigten Staaten kennt und auf mehrfache Weise die Filmvermittlung zum Thema hat. Zum ersten nutzen diese Werke existierende Filme, greifen also auf vorhandenes Material zurück und stellen dies neu zusammen beziehungsweise kreieren neue Kontexte. Zum zweiten geht damit häufig eine Auseinandersetzung mit filmhistorischen beziehungsweise mit filmtheoretischen Aspekten einher, die direkt oder indirekt in den Filmen aufgegriffen werden. Häufig ist es die Montage selbst, die dabei thematisiert wird. So findet diese Reflexion meist in einer essayistischen Form statt, betont also wiederum den (prinzipiell unabschließbaren) Prozess des Nachdenkens und Forschens mit und über Bilder (Leyda 1964; Wees 1993; Blümlinger 2009). Und schließlich sind diese Experimente nicht selten durch institutionelle Kontexte gerahmt, die sich bewusst vom Unterhaltungsgedanken des klassischen Kinos distanzieren. Museen, Galerien und Bildungseinrichtungen signalisieren eine andere Form der Reflektion als etwa ein Multiplex.

Seit den 1990er-Jahren hat sich diese vormals avantgardistische Praxis im Kunstbereich verbreitet und findet jetzt in der Form von installativen Arbeiten in Galerien, zeitgenössischen Kunstmuseen und auf großen Ausstellungsereignissen wie der *documenta* in Kassel oder der Biennale in Venedig statt (Rebentisch 2003; Balsom 2013). Zum Teil handelt es sich dabei um Filmemacher, die sich zunehmend auch im Feld der Kunst tummeln (Farocki, Deutsch, Isaac Julien, Péter Forgács etc.), zum Teil sind es Künstler, die Filmgeschichte und filmische Ästhetiken als Reservoir entdeckt haben und darauf in idiosynkratischer Form zurückgreifen (Cindy Sherman, Steve McQueen, Gordon Douglas, Pierre Huyghe, Christian Marclay). Und dann gibt es noch Künstler, die ihren ganz eigenen Stil aus der Verkreuzung von filmvermittelnder Bildpolitik, kritischer Theorie und künstlerischer Praxis ziehen (Hito Steyerl, Johan Grimmonprez, William Kentridge). Im Mittelpunkt stehen dabei meist Fragen nach dem kulturellen Gedächtnis, der Zirkulationsform von Bewegtbildern sowie dem Zusammenhang zwischen einer bildsaturierten Öffentlichkeit und einer sich zunehmend beschleunigenden Ökonomie.

3.2 Filmvermittelnde Filme – Didaktik und Lehrfilm (bis hin zu TV etc.)

Parallel zur künstlerischen Tradition der Filmvermittlung hat sich eine andere, häufig weniger beachtete Tradition etabliert, die zwischen institutioneller Vermittlung, Fernsehen und didaktischen Imperativen oszilliert. Beispielhaft kann hier das Pro-

jekt „Kunst der Vermittlung“ angesehen werden, das den filmvermittelnden Film als eigenes Genre versteht: „Ein filmvermittelnder Film kann eine künstlerische Videoarbeit sein, die typische Einstellungen aus Filmen eines Regisseurs reiht; oder ein Dokumentarfilm über Bild-Motive eines Genres; oder ein filmkundlicher, didaktischer Film zur Kinovermittlung in der Schule.“ (Entuziasm o. J.) Gerade in den 1970er-Jahren gab es jedoch auch einen relativ breiten Bereich von filmvermittelnden Filmen, die im und fürs Fernsehen hergestellt wurden, in Deutschland etwa Helmut Märkers, Hartmut Bitomskys und Harun Farockis Beiträge im Auftrag des WDR, in Frankreich die von Jean Douchet, die unter dem Begriff des „télévision scolaire“ in den 1970er- und 1980er-Jahren produziert wurden (zu beidem siehe Pantenburg o. J.).

Diese Filmvermittlung, die sich vornehmlich der Ästhetik und Geschichte des Kinos widmete, fand ihre Fortsetzung in den digitalen Extras, die zwischen 2000 und 2015 zum Kauf von DVDs anregen sollten. Von den ubiquitären „making ofs“, die vor allem affirmatives Material für die mediale Berichterstattung bereitstellten, aber auch als Extra auf DVD veröffentlicht wurden (Hediger 2005), reicht das Spektrum bis hin zu den aufwendigen und ausführlichen Essays und Analysen auf solchen Labels wie der Criterion Collection, die sich zu einer Art Goldstandard der digitalen Editionen für die private Nutzung entwickelt haben (Brown und Bennett 2008). Die jüngsten Entwicklungen des Streamings und die Entstehung von Portalen wie Netflix oder Amazon Prime lassen deutlich werden, dass die DVD (und Bluray) in absehbarer Zeit zu einem Nischenphänomen für Sammler und Connaisseurs schrumpfen wird. Damit wird auch der Bedarf nach filmvermittelnden Filmen auf DVD zurückgehen, wiewohl es nach wie vor eine Nachfrage von Sammlerinnen, Institutionen und Spezialisten geben wird.

4 Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke

Wenn sich also der Film in seiner herkömmlichen Form im Prozess der Musealisierung befindet, wie zunehmend zu beobachten ist (Hagener 2012), so stellt sich die Frage, was dies für 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, also ihre Beweglichkeit zwischen Plattformen, oder als Beschwörung der Macht der Nutzer, sich die Produktionsmittel anzueignen (Jenkins 2006; Jenkins et al. 2013; Bruns 2008). Selbst wenn man den Optimismus der digitalen Millenaristen 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 die Filmvermittlung ist sicher die wichtigste Entwicklung die Konstitution einer neuen Cinephilie (Hagener und de Valck 2005; Shambu 2014) und die Entstehung des Genres der „videographic film studies“, wie Catherine Grant, eine der Protagonistinnen dieser Szene, diese zumeist kurzen Filme bezeichnet hat. Grant, die auch den aggregierenden Blog *Film Studies for Free* betreibt, hat mit ihrem Kanal „Audiovi-

sualcy“ das wohl wichtigste Forum für Filme geschaffen,⁴ die sich an der Grenze von Kritik und Wissenschaft mit dem Film als Kunstform und Lernmittel auseinandersetzen. In diesen, meist nicht länger als fünfzehn Minuten dauernden, Filmen fallen Medienaktivismus, ästhetischer Ausdruck, Kinoarbeit und Filmwissenschaft zusammen oder befruchten sich zumindest gegenseitig. Es gibt inzwischen in anerkannten wissenschaftlichen Zusammenhängen eine regelmäßige Publikations-tätigkeit⁵ und eine akademische Auseinandersetzung mit dem Genre (van den Berg und Kiss 2016; Grant 2017).

Derartige Vermittlungsaktivitäten stehen und fallen mit der Zugänglichkeit von Filmen, die trotz der zahlreichen Bewegtbild-Portale im Internet keineswegs so hoch ist, wie es von Enthusiasten immer wieder besungen wird. Es ist noch nicht abzusehen, was die einfache Zugänglichkeit von Produktionsmitteln und die globale Zirkulation via Internet in Sachen Filmvermittlung darüber hinaus noch hervorbringen wird. In Bezug auf die Fankultur und auf die audiovisuellen Essays kann man erkennen, dass sich rasch neue, häufig transnationale Zusammenhänge bilden, die traditionelle Gegensätze von Theorie und Praxis, von Wissenschaft und Kritik, wenn nicht überbrücken, so doch zumindest infrage stellen. Insofern könnte die Filmvermittlung im digitalen Zeitalter als Element einer breiteren kritischen Medienforschung noch einmal eine neue Dynamik entfalten, denn auch wenn das Kino seine zentrale kulturelle Rolle im 21. Jahrhundert eingebüßt haben mag, so sind doch Elemente des Kinematografischen unbestreitbarer und wichtiger Bestandteil unserer medialisierten Kultur. Insofern bleibt die Filmvermittlung eine zentrale Aufgabe einer aufgeklärten und kritisch reflektierten Gesellschaft, in der Individuen selbstbestimmt mit Medieninhalten operieren und an einer Öffentlichkeit partizipieren, die ganz wesentlich durch audiovisuelle Kommunikation geprägt ist.

Die Filmvermittlung, das sollte durch diesen historischen wie systematischen Überblick deutlich geworden sein, bettet den Film stets in gesellschaftliche Kontexte ein. Dabei können ganz unterschiedliche Facetten eines Films erörtert werden, ob nun die epistemologischen Erkenntnisse, die Dokumentarfilme über die Welt bereitstellen, oder die spezifischen Montageformen in den sowjetischen Filmen der 1920er-Jahre. Die Vermittlung findet dabei überwiegend nicht in stark institutionalisierten Settings (Schule, Universität) statt, sondern eher in alltagsweltlichen Umgebungen (Kinos, Familien, Freundeskreise, Bildungsvereine), die Art und Weise der Vermittlung ist geprägt durch ein praxisnahes Arbeiten und einen informellen Kontext. Damit ergeben sich Fragen, die sich etwa auch an die Wissenssoziologie und die Praxistheorie anschließen lassen.

⁴<http://filmstudiesforfree.blogspot.de/>, <http://vimeo.com/groups/audiovisualcy>.

⁵Siehe die US-amerikanische Online-Zeitschrift [in]Transition, die mit der Fachgesellschaft SCMS betrieben wird (<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/>) und die Videoessay-Sektion in Necsus – European Journal of Media Studies (<http://www.necsus-ejms.org/>), die mit der europäischen Fachgesellschaft NECS zusammenhängt.

Literatur

- Altendorf, Guido. 2015. Das gab's nur einmal ... Deutsche Kompilationsfilme der 1940er- und 1950er-Jahre. In *Wie der Film unsterblich wurde: vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland*, Hrsg. Rolf Aurich und Ralf Forster, 237–245. München: edition text + kritik.
- Andrew, Dudley. 1978. *André Bazin*. New York: Oxford University Press.
- Aurich, Rolf, und Ralf Forster, Hrsg. 2015. *Wie der Film unsterblich wurde: vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland*. München: edition text + kritik.
- Baecque, Antoine de. 2003. *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1969*. Paris: Fayard.
- Balsom, Erika. 2013. *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bellour, Raymond. 1999/1975. Der unauffindbare Text. *montage/av* 8(1): 8–17.
- Berg, Thomas van den, und Miklós Kiss. 2016. Film studies in motion. From audiovisual essay to academic research video. Groningen: University. <http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index>. Zugegriffen am 16.02.2017.
- Bergala, Alain. 2006. *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Hrsg. Bettina Henzler und Winfried Pauleit. Marburg: Schüren.
- Bergala, Alain. 2015. Wozu Filmbildung? In *Medienkultur und Bildung: Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Hrsg. Malte Hagener und Vinzenz Hediger, 283–294. Frankfurt/New York: Campus.
- Blümlinger, Christa. 2009. *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8.
- Bolas, Terry. 2009. *Screen education. From film appreciation to media studies*. Bristol: Intellect.
- Brinckmann, Christine N. 2000. ‚Abstraktion‘ und ‚Einführung‘ im frühen deutschen Avantgardefilm. In *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*, Hrsg. Harro Segeberg, 111–140. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Brown, Tom, und James Bennett, Hrsg. 2008. *Film and television after DVDs*. London/New York: Routledge.
- Bruns, Axel. 2008. *Blogs, Wikipedia, second life and beyond. From production to produsage*. New York: Peter Lang.
- Council of the London Film Society. 1972. *Film society programmes, 1925–1939*. New York: Arno Press.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Kino 1: Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt: Suhrkamp (erstmalig 1983).
- Deleuze, Gilles. 1991. *Kino 2: Das Zeit-Bild*. Frankfurt: Suhrkamp (erstmalig 1985).
- Eckert, Lena, und Silke Martin, Hrsg. 2014. *FilmBildung*. Marburg: Schüren.
- Ehmann, Antje. 2005. Wie Wirklichkeit erzählen? Methoden des Querschnittfilms. In *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2: Weimarer Republik, 1918–1933*, Hrsg. Klaus Kremer, Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Entuziasm [Stefan Pethke, Michael Baute, Volker Pantenburg, Stefanie Schlüter]. o. J. *Kunst der Vermittlung*. <http://www.kunst-der-vermittlung.de/>. Zugegriffen am 09.12.2016.
- Epstein, Jean. 2008. *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, Hrsg. Nicole von Brenez et al. Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema.
- Frey, Mattias. 2014. *The permanent crisis of film criticism. The anxiety of authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Frisch, Simon. 2007. *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren.
- Gass, Lars-Henrik, und Ralph Eue, Hrsg. 2012. *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München: edition text + kritik.
- Gauthier, Christophe. 1999. *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.
- Gießmann, Sebastian, und Erhard, Schüttpelz. 2015. Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand. *Navigationen*, 15(1): 7–55.

- Grant, Catherine., Hrsg. 2017. *The audiovisual essay. Practice and theory of in videographic film and moving image studies*. Sussex: Reframe. <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/>. Zugegriffen am 16.02.2017.
- Gunning, Tom. 2014. Encounters in darkened rooms: Alternative programming of the Dutch Filmiga, 1927–1931. In *The emergence of film culture. Knowledge production, institution building and the fate of the avant-garde in Europe, 1919–1945*, Hrsg. Malte Hagener, 72–117. London: Berghahn.
- Hagener, Malte. 2007. *Moving forward, looking back. The European avantgarde and the emergence of film culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hagener, Malte. 2011. Inventing a past, imagining the future. The discovery and institutionalisation of film history in the 1930s. *Cinema & Cie* Nr. 16–17 (special number „Revisiting the Archive/ Revisiter l’archive“ edited by Simone Venturini), 29–37.
- Hagener, Malte. 2012. Das Medium in der Krise. Der Film, das Kinematografische und der Wert von instabilem Wissen. *Augenblick* 52 (Sonderheft Positionen der Filmwissenschaft, Hrsg. Heinz-B. Heller), 30–46.
- Hagener, Malte. 2014a. Man geht nie zweimal in denselben Film. Die Cinephilie, das Kino, sein (Nach) Leben und die Zeit. In *Filmerfahrung und Zuschauer. Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken*, Hrsg. Winfried Pauleit et al., 28–37. Berlin: Bertz+Fischer.
- Hagener, Malte. 2014b. Ciné Club und Vision Kino. Filmbildung in Deutschland und Frankreich. *Dichtung digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien* 43. <http://www.dichtung-digital.de/journal/aktuelle-nummer/?postID=2168>. Zugegriffen am 16.02.2017.
- Hagener, Malte, Hrsg. 2014c. *The emergence of film culture. Knowledge production, institution building and the fate of the avant-garde in Europe, 1919–1945*. London: Berghahn.
- Hagener, Malte. 2017. Geschichte der Filmanalyse. In *Handbuch Filmanalyse*, Hrsg. Malte Hagener und Volker Pantenburg. Wiesbaden: Springer.
- Hagener, Malte, und Marijke de Valck, Hrsg. 2005. *Cinephilia. Movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hagener, Malte, und Vinzenz Hediger, Hrsg. 2015. *Medienkultur und Bildung. Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Frankfurt: Campus.
- Hake, Sabine. 1993. *The cinema’s third machine. Writing on film in Germany, 1907–1933*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hansen, Miriam. 2012. *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Hediger, Vinzenz. 2005. Spaß an harter Arbeit. Der Making-of Film. In *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*, Hrsg. Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau, 332–341. Marburg: Schüren
- Heidenreich, Bernd, et al., Hrsg. 2010. *Medien im Nationalsozialismus*. Paderborn: Schöningh.
- Heijs, Jan, Hrsg. 1982. *Filmiga 1927–1931*. Nijmegen: SUN. (Reprint der Zeitschrift).
- Heller, Heinz-Bernd. 1985. *Literarische Intelligenz und Film: Zur Veränderung der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer.
- Heller, Heinz-B., Hrsg. 2012. Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft. *Sonderheft von Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 52:67–86.
- Henzler, Bettina. 2013. *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*. Marburg: Schüren.
- Henzler, Bettina, und Alain Bergala. 2011. ‚Il les conduit ailleurs‘. Gespräch mit Alain Bergala zu Cinephilie, Wissenschaft und Pädagogik. In *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Hrsg. Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger und Oliver Fahle, 161–175. Marburg: Schüren.
- Henzler, Bettina, et al., Hrsg. 2010. *Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Hjort, Mette. Hrsg. 2013. *The education of the filmmaker in Europe, Australia and Asia./The education of the filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*, Bd. 2. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry, Sam Ford, und Joshua Green. 2013. *Spreadable media. Creating meaning and value in a networked culture*. New York: New York University Press.
- Kaes, Anton. 1978. *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen: Niemeyer.
- Kiening, Christian, und Heinrich Adolf, Hrsg. 2012. *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.
- Leyda, Jay. 1964. *Films Beget Films*. London: Allen & Unwin.
- Linssen, Céline, Hans Schoots, und Tom Gunning. 1999. *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927–1933*. Amsterdam: Lubberhuizen.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding media*. New York: Mentor.
- Metz, Christian. 1973. *Sprache und Film*. Frankfurt: Athenäum.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang. 2004. *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*. Berlin: Avinus.
- Orr, John, und Olga Taxidou, Hrsg. 2000. *Post-war cinema and modernity. A film reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pantenburg, Volker. o. J. Etappen des filmvermittelnden Films in Frankreich. In *Kunst der Vermittlung*. <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie-douchet/etappen-des-filmvermittelnden-films/>. Zugegriffen am 27.01.2017.
- Petrie, Duncan. 2014. A new art for a new society? The emergence and development of film schools in Europe. In *The emergence of film culture. Knowledge production, institution building and the fate of the avant-garde in Europe, 1919–1945*, Hrsg. Malte Hagener, 268–282. London: Berghahn.
- Pfeiffer, Joachim. 2011. Integrative Film Didaktik. Fächerverbindender Filmunterricht in Deutsch, Kunst und Musik am Beispiel des ‚Freiburger Filmcurriculums‘. In *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Hrsg. Sommer et al., 195–211. Marburg: Schüren.
- Polan, Dana. 2007. *Scenes of instruction. The beginnings of the US study of film*. Berkeley: University of California Press.
- Rebentisch, Juliane. 2003. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schweinitz, Jörg. 1992. *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- Shambu, Girish. 2014. *The new cinephilia*. Montreal: Caboose.
- Slansky, Peter C. 2011. *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte, Typologie, Architektur*. München: edition text + kritik.
- Sommer, Gudrun, et al., Hrsg. 2011. *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren.
- Sommer, Gudrun, Vinzenz Hediger, und Oliver Fadle, Hrsg. 2011. Einleitung: Filmisches Wissen, die Frage des Ortes und das Pensum der Bildung. In *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Bd. 2, 9–41. Marburg: Schüren.
- Tode, Thomas. 2011. Sondernummer Bauhaus & Film. *Sondernummer von Maske & Kothurn* 57 (1–2).
- Vertov, Dziga. 1973. *Schriften zum Film*, Hrsg. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser.
- Vignaux, Valérie. 2007. *Jean-Benoit-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*. Paris: AFRHC.
- Weber, Richard. Hrsg. 1975. *Film und Volk. Organ des Volksfilmverbandes. Februar 1928–März 1930*. Köln: Verlag Gaehme, Henke (Kulturpolitische Dokumente der revolutionären Arbeiterbewegung). (Reprint der Zeitschrift).
- Wees, William C. 1993. *Recycled images. The art and politics of found footage films*. New York: Anthology Film Archives.
- Zimmermann, Clemens. 2007. *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933–1945, Italien 1922–1943, Spanien 1936–1951*. Wien: Böhlau.