

DAS VORPROGRAMM

Lehrfilm / Gebrauchsfilm / Propagandafilm / unveröffentlichter Film
in Kinos und Archiven am Oberrhein
1900–1970

Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie

Herausgegeben von:

Philipp Osten

Gabriele Moser

Christian Bonah

Alexandre Sumpf

Tricia Close-Koenig

Joël Danet

A25 Rhinfilm

Heidelberg · Strasbourg 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-00-049852-7

Die französische Fassung dieses Buches trägt den Titel:

Le pré-programme. Film d'enseignement / film utilitaire / film de propagande / film inédit dans les cinémas et archives de la interrégion du Rhin supérieur 1900-1970.
Une étude comparée franco-allemande

Ce projet est cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER)

Dépasser les frontières : projet après projet

Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert

Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt

Redaktion: Gabriele Moser, Leonie Ahmer und Fabian Zimmer

Layout/Gestaltung: Fabian Zimmer

Umschlag: Fabian Zimmer. Bildquelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

A25 Rhinifilm, Heidelberg & Strasbourg



Kino und Kinder im Elsass der Zwischenkriegszeit

Die Zwischenkriegszeit stellt in Frankreich den Höhepunkt des Glaubens an die Bildungsmacht des Kinos dar. Ein Schulrat für die Grundschulen im Département Seine drückte es 1926 so aus:

„Man muss zugeben, dass das Aussehen und das Leben der Stechmücke in der Natur viel weniger anrührend ist, als im Glanze der Leinwand, wo sie durch Empfindungen verstärkt wird. Tatsächlich verleiht die Kinoleinwand den Dingen eine Brillanz, die sie im wahren Leben selten haben. Der Geist der Kinder erlebt so eine Erschütterung, ähnlich jener, die die Schönheit auslöst: Es wird verführt, und in den Bann gezogen. Das Kino berührt alle Nerven des Kindes, es liefert es uns gänzlich aus.“¹

Diese Faszination zeigt sich als vorrangiger Trumpf der bewegten Bilder. Die Sinnesreize sind die Grundbedingungen für eine Pädagogik, die auf das Interesse des Kindes setzt und seine Denkfähigkeit herausfordert. Daraus darf man jedoch nicht voreilig schließen, dass das Kino die oben beschriebene Rolle auch tatsächlich spielte – die Hoffnungen, die in das Medium gesetzt wurden, erfüllten sich nur sehr allmählich und immer nur teilweise.²

Die beiden Jahrzehnte nach dem Ersten Weltkrieg verdienen eine genauere Betrachtung. Sie unterscheiden sich vom Rest des Jahrhunderts durch die Herausbildung des Schulkinos. Die Entwicklung wird unter anderem durch Kleinfilm-Formate begünstigt, die nur in Frankreich verbreitet sind: die Firma Pathé, die vor 1914 weltweit führend in der Produktion ist, erfindet 1922

1 E. Orgeolet: Le cinéma nous livre les enfants tout entiers. In: *Le Cinéma chez soi. Revue illustrée du Cinématographe de la Famille et de l'École* 6/3-4 (1926), S. 4.

2 Ein so relevantes Thema hat natürlich auch schon in der Vergangenheit das Interesse von Forschern auf sich gezogen. Zwei Beiträge sind besonders hervorzuheben: Christophe Gautier: Les projections cinématographiques en milieu scolaire dans les années 1920. In: *Beatrix de Pastre-Robert, Monique Dubost, Françoise Massit-Folléa (Hg.): Cinéma pédagogique et scientifique. À la redécouverte des archives.* Lyon 2004, S. 73-98; Josette Ueber-schlag: Jean Bréault. *L'instituteur cinéaste.* Sainte-Étienne 2007.

den 9,5-mm-Film (Baby) und 1924 den 17,5-mm-Film (Rural) für den französischen Markt. 1934 legt der *Internationale Kongress für Erziehungs- und Unterrichtsfilm* in Rom jedoch das 16-mm-Format als Standard fest (Kodak), und obwohl die Formate von Pathé bis 1940 in Gebrauch sind, werden sie spätestens mit der deutschen Besetzung, die faktisch den 16-mm-Standard bewirkt, zunehmend verdrängt. Selbst das 9,5-mm-Format muss dem 8-mm-Film (ebenfalls Kodak) weichen. Nach dem Krieg verändern sich die Herausforderungen unter anderem durch das Aufkommen von Schulfernsehen und Videotechnik.

Die vorliegende Studie befasst sich mit Kindern im Schulalter,³ das heißt mit der Altersgruppe vom siebten bis zum sechzehnten Lebensjahr. In Frankreich durften Kinder in diesem Alter, das Grund- und Volksschulzeit und Lehre umfasst, Filmaufführungen damals nur in Begleitung Erwachsener besuchen. Sie waren nicht nur noch nicht volljährig, sondern befanden sich auch in einer abhängigen Lebenssituation, selbst wenn einige der „Kinder“ bereits arbeiteten. Der Terminplan dieser Minderjährigen war überwacht, sogar ihre Freizeit, weil die Pädagogen argwöhnten, „freie Zeit“ werde schlecht verwendet, und fürchteten, dass Hausaufgaben, Lektüre und Kultur durch die Konkurrenz von Jobs oder Hausarbeit zu kurz kommen würden. Man darf auch nicht vergessen, dass Jungen und Mädchen getrennte Schulen besuchten, und dass – etwa bei konfessionellen Einrichtungen – die Lehrpersonen gleichen Geschlechts wie ihre Zöglinge waren. Lehrer waren mit doppelter Autorität ausgestattet, nicht nur in beruflicher, sondern auch in moralischer Hinsicht.

Wir nehmen das Kino hier als audiovisuelle Erfahrung in den Blick, und versuchen, das Angebot zu erfassen, das dieser „ersten Kino-Generation“ gemacht wurde. In der örtlichen Gesellschaft spielten Kinder mehrere Rollen: als Schüler oder Auszubildende gehörten sie zur schulischen Welt, als Kommunionkind zur Kirchengemeinde, und schließlich waren sie auch – das übersieht man leicht – Teil von Familien, die aus Kinobesuchern bestehen konnten oder sogar (dank Pathé-Baby) selbst Filme herstellten. Der individuelle Umgang mit dem Kino verschaffte Familien und Kindern innerhalb von Dorf oder Stadtteil Abgrenzungsmöglichkeiten und eine bedingte Selbstbestimmung, etwa durch den Eintritt in einen Filmklub oder die Teilnahme an einer Amateurfilmer-Gruppe. Was in dieser Epoche die das Kind umgebenden Welten von Familie und Schule verband, war der Begriff der – guten oder schlechten – *Einflussnahme*. Der Begriff wird in dieser Zeit tatsächlich häufiger verwendet als jener der *Propaganda*. Er bezieht sich auf einen moralischen und politischen Einfluss in einem pädagogischen Kontext, in dem

3 Demographen unterschieden zwischen Population im Schulalter und Schul-Population, in Ermangelung zuverlässiger, fortgeschriebener Erhebungen war es nicht möglich, hierzu statistisch valide Zahlen zu ermitteln.

sich der unbedingte Glaube an die positiven Möglichkeiten der Erziehung des künftigen Bürgers und Arbeiters mit einer gewissen Angst vor der Jugend mischt.

Das Hereinbrechen des Kinos in die schulische Pädagogik prägt die Erziehungsgeschichte in Hinblick auf Wissensvermittlung und Ausbildungsmethoden. Man sollte dabei zwischen schulischem *Lehrfilm* und *Bildungskino* unterscheiden. Der *Lehrfilm* begleitet eine Unterrichtslektion oder dient ihr als Startpunkt. Er bietet echte Lektionen, ruft intuitive Ideen hervor, präzisiert und ordnet sie. Der *Bildungsfilm* im Allgemeinen reagiert dagegen gemäß einer damals gängigen Definition auf „das gebieterische Bedürfnis nach Wissen und Verstehen, das einen jeden Geist bedrängt. Er dient auch der nationalen Propaganda, verbindet die Elite mit dem einfachen Volk und ist ein aktiver Verbreiter der Wissenschaften.“⁴ Diese Art von Film „strafft, vereinfacht und lehrt; er ist eher gefühlsbetont als demonstrativ“. Der *Lehrfilm* dagegen beschränkt sich auf ein präzises pädagogisches Ziel, aber er öffnet der Klasse zusätzlich den Raum ins Unbekannte und Neue. Er braucht eine logische und dramaturgische Interpretation durch die Lehrperson. Das *Bildungskino* wendet sich an Kinder und Erwachsene, es bietet die Sicht eines geschlossenen Systems auf sich selbst – oder drängt sie auf –, zu der es Zustimmung (oder Widerspruch) fordert.

Noch heute löst der Einsatz von bewegten Bildern oder Internetquellen als Unterrichtsmaterial heftige Diskussionen aus. Herr Nouaillac, Professor am Institut Pasteur, bedauerte schon 1926, es gebe

„noch soviel Skeptizismus, Apathie, sogar Widerstand. Einige Unbelehrbare sagen: ‚mit Ihrem Kino setzen Sie die Lehre herab, Sie belustigen die Schüler, Sie gewöhnen ihnen die Anstrengungen ab und das eigene Nachdenken‘. Aber nur eine Minderheit an Schülern ist zu einer gewissen persönlichen Anstrengung und etwas kritischem Geist fähig. (...) Die Projektionen bieten den besten Stimulans, um ihre Neugier und Aufmerksamkeit zu wecken. Umso besser, wenn ich sie belustigte, mehr will ich gar nicht. Der Unterricht ist ja so langweilig für sie! (...) Und zum zweiten Einwand (...) Nein, wir verlieren keine Zeit, im Gegenteil, wir gewinnen welche durch die Schnelligkeit des Begreifens und die Genauigkeit des Erinnerns (...). Mit [dem Film] wird alles einfacher: das Kind sieht, es versteht, es erinnert sich, und das ohne Mühe und ohne den Lehrer zu ermüden.“⁵

Die vorgetragenen Argumente lassen die Polemik erkennen, die zwischen den Verfechtern einer Unterrichtsform, bei der das Wort des Lehrer allein

4 Adrien Collette: Le film d'enseignement. In: Le Cinéma chez soi 2 (1927), S. 5f.

5 Eugène Reboul: Le Cinéma scolaire et éducateur. Paris 1926, S. 6–8.

ausreicht, um Wissen zu vermitteln (und das war die große Mehrheit und nicht nur „einige Unbelehrbare“), und den Vertretern der Annäherung an ein zwischen mehreren Beteiligten ausgehandeltes, von den Schülern akzeptiertes Wissen, im Gange war. Einige Pädagogen fürchten nebenbei die allzu große Geschwindigkeit der Filme und nehmen Unterbrechungen vor, während andere, die entweder mehr Vertrauen in die gute Absicht oder weniger Skrupel haben, den Filmstreifen einfach vor den Augen der Schüler durchlaufen lassen.

Wir möchten uns in diesem Artikel nicht auf die Filmproduktion konzentrieren. Deren Verteilung zwischen Pathé, Gaumont, dem Pädagogischen Museum (*Musée pédagogique*) und verschiedenen Ministerien, darunter demjenigen für Landwirtschaft, ist ausreichend bekannt. Es geht uns vielmehr um die Verbreitung der Filme, die außerhalb der großen Städte (Paris, Lyon, Sainte-Étienne) in der Provinz nur schwer nachzuvollziehen ist. Die Verbreitungswege im schulischen Milieu und in den Klassen bleiben noch zu erforschen; das Projekt *RhinFilm* befasst sich darüber hinaus mit den regionalen und geo-sozio-politischen Auswirkungen des Themas.

Leider sind die spezifischen Quellen für den Sonderfall Elsass, die Odile Gozillon-Fronsacq gründlich geprüft hat,⁶ nicht eben zahlreich, es existiert kein zusammenhängendes Konvolut. In den Archiven des Departements Bas-Rhin und im Stadtarchiv in Straßburg findet man zum Beispiel keine Spur vom *Pädagogischen Museum* der Stadt, ebenso wenig von Dokumenten des *Regionalzentrums für Pädagogische Dokumentation* (*Centre régional de la Documentation pédagogique*, CRDP) und des *Büros für das Bildungskino* (*Office du cinéma éducateur*), noch nicht einmal von der 1920 gegründeten *Filmathèque*. Die *Liga für den Unterricht* (*Ligue de l'Enseignement du Département*) hat in ihren Beständen überhaupt keine Archivalien aus der Zeit vor 1970. Im Nationalarchiv in Paris finden sich einige wenige Blätter zu der laizistischen Organisation *UFOCEL* (*Union française des offices du cinéma éducateur laïque*, seit 1953: *Union française des œuvres laïques pour l'éducation par l'image et le son*: *UFOLEIS*) bei den Unterlagen der *Liga für den Unterricht*, ansonsten gibt es nur ein paar spärliche Dossiers vom Ministerium für Öffentliche Bildung und vom Landwirtschaftsministerium, allerdings ohne Bezug zum Elsass. Im privaten Bereich können die Archive von Pathé mit begrenztem Erfolg in Anspruch genommen werden, und die systematische Sichtung der berufsständischen (publiziert von Pathé) sowie der auf Kino und Unterricht spezialisierten Presseäußerungen, darunter sowohl nationale als auch regionale Publikationen, lassen einige Merkmale der

6 Und uns sehr großzügig zur Verfügung gestellt hat – herzlichen Dank an Odile Gozillon-Fronsacq.

speziellen elsässischen Situation erkennen, reichen aber für eine abschließende Darstellung nicht aus.

Der vorliegende Artikel wird zunächst die nationale und regionale Verbreitung des Schulkinos vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre schildern, die stark vom Zusammenspiel der Behörden mit privaten Unternehmen und Vereinigungen abhing. Unter dem zeitweiligen Eingriff politischer Autoritäten formte sich eine charakteristische Verteilung von Schulkinos, deren Dichte je nach Region und mehr städtisch oder ländlich geprägtem Umfeld sehr unterschiedlich war. Und schließlich gab es noch ein paar Pioniere unter den Grundschullehrern, die nicht nur dafür kämpften, das Kino in die Schule zu holen, sondern die auch eine Theorie der Gleichwertigkeit von Lektion und Film erarbeiteten und auf der Basis ihrer Erfahrungen deren pädagogische Effektivität zu bewerten versuchten.

Die Politik des Schulkinos

Während der III. Republik erlebte Frankreich zwei große Fortschritte im Bildungssystem. Auf die Einführung der laizistischen Grundschule und der allgemeinen Grundschulpflicht durch die Schulgesetze von Jules Ferry in den Jahren 1880–1882 folgte 1905 das Gesetz zur Trennung von Staat und Kirche. Der Bildungswettstreit zwischen Laizisten und Katholiken ist damit zwar nicht beendet, aber auf nationaler wie lokaler Ebene waren in diesem Punkt gleichermaßen Republikaner wie Revolutionäre entzweit. Der Staat griff zunehmend in das Leben der Bürger ein und suchte dafür die Allianz mit privaten Unternehmen und Verbänden. Im Zentrum des Interesses standen die Erziehung mit ihrer moralischen Dimension und das Unterrichtswesen, also die Vermittlung von Wissen. Die Abfolge der nationalen Verordnungen nachzuzeichnen reicht nicht aus, um die politische, wirtschaftliche und geografische Komplexität des Themas deutlich zu machen. Mangels einer eigenen politischen Systematik ermunterte der Staat private Initiativen, denen bald ein entscheidendes Gewicht bei der Eroberung der Schulen durch den Film zukam.

Vor 1914 waren die Akteure des Schulkinos vor allem kommunal organisiert, und sie blieben – anders als im *Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte* in Deutschland – weitgehend isoliert. Der Erste Weltkrieg förderte das Engagement nationaler Autoritäten, das neben Zensur und der Schaffung eines Kinodienstes für die Armee (*Service cinématographique de l'Armée, SCA*) am 23. März 1916 zur Einsetzung einer außerparlamentarischen Kommission unter der Leitung von Auguste Bessou führte. Der 1920 veröffentlichte Bericht der Kommission betont die Wichtigkeit des Kinos als Bildungsinstrument, zugleich wird das *Pädagogische Museum (Musée Pédagogique)*

gestärkt und eine Filmsammlung der Landwirtschaft und des Gesundheitswesens (*Cinémathèque de l'Agriculture et de l'Hygiène sociale*) eingerichtet. Personen aus der Welt der Wissenschaft wie Jules-Louis Breton,⁷ der Direktor des Nationalen Forschungs- und Entwicklungsbüros (*Office national des recherches et inventions*), und der Mathematiker und Politiker Paul Painlevé, befürworteten die Nutzung des Kinos zu Unterrichtszwecken und sie bürgten moralisch dafür, den Erwerb der im Bericht empfohlenen Apparate zu subventionieren. Am 30. Juni 1923 stimmt das Parlament einer Steuerbefreiung für das Schulkino zu und senkt den Eintrittspreis für eine Vorführung auf 50 Centimes. Diese bis 1936 fortbestehende Preisbindung senkte den Bedarf an außerschulischen Aufführungen und half, die Ausgaben für die technische Ausstattung zu reduzieren. Der Schwerpunkt sollte auf den Filmvorführungen für Schulen liegen.

Die Einrichtung örtlicher Filmfonds – die Schule in der Rue Pelleport in Paris besitzt 1926 bereits 57 Filme – bedeutete dennoch nicht, dass der Staat eine systematische Integration des Mediums Film in das nationale Unterrichtssystem erreicht hätte. Es gab regelmäßig erregte Diskussionen zwischen Politikern und Pädagogen, so zum Beispiel um das 1927 fehlgeschlagene Projekt eines Zentralbüros für das Bildungskino. Schulische Filmvorführungen gingen zudem mit Sicherheitsproblemen einher, weil die Filme damals meist auf 35-mm-Bänder aus Nitrozellulose kopiert wurden, die sogar bei Raumtemperatur zur Selbstentzündung neigen. Am 9. Oktober 1929 wurde die Verwendung dieses Filmmaterials in einem Rundschreiben des Unterrichtsministeriums verboten. Die Entscheidung war problematisch für die Lagerung und Nutzung der bereits vorhandenen Filme, aber sie beförderte die Verbreitung von leichteren Projektoren der Typen Pathé-Baby und Pathé-Rural, die für kleinformatische Filmbänder aus Acetat anstelle von Nitrozellulose entwickelt worden waren. Aber wenn auch der Staat per Gesetz oder Rundschreiben regulierte – die neue nationale Debatte, die 1937 im Parlament begann – drei Jahre nach dem ersten *Internationalen Kongress für Erziehungs- und Unterrichtsfilm* in Rom –, führte trotzdem nicht zu einem national einheitlichen System. Selbst die Volksfront (*Front populaire*), deren Fortschrittsglaube typisch für das Jahrzehnt ist, erreichte wenig für das Schulkino.

Das Projekt eines *Zentralbüros für das Bildungskino* ist zweifellos angesichts der Situation der Staatsfinanzen zu ambitioniert gewesen. Es scheiterte aber auch am Widerstand von privaten Akteuren, von Unternehmern und Verbänden, die sich für die 1930er Jahre ganz typisch verhielten: Die Logik

7 Die von Christine Moissinac und Yves Roussel herausgegebene Biographie *Jules-Louis Breton. Un savant parlementaire*. Rennes 2010, enthält leider keinen Hinweis auf diese Rolle.

der Unternehmer, die die Filme bezahlten, die sie herstellen und verbreiten ließen, stand jener der Erzieher diametral entgegen, die als wahre Filmfreunde nach der bestmöglichen kollektiven Organisation suchten, die kostenlos sein sollte. In Frankreich hingen darum mehrere Filmproduzenten von Aufträgen des Pädagogische Museums oder der Filmsammlung der Landwirtschaft ab, so etwa die Universelle Gesellschaft für Kinematografie (*Compagnie Universelle de Cinématographie*, CUC) von Pierre Marcel, der Französische Kinematografische Verlag (*Édition cinématographique française*) von Jean Benoit-Lévy oder auch die Filialen von Pathé. Die Wahl des verkleinerten Formats durch letztere ging mit einer aggressiven Marktpolitik einher, die sich besonders gegen Gaumont richtete, dessen Produkt *Encyclopédie Gaumont* ausschließlich in 35 mm erhältlich war. Man muss Pathé hier eine gewisse strategische Intelligenz bei der Eroberung der Lehrer zuerkennen, die in jeder Hinsicht bahnbrechend war.⁸

Eugène Reboul, Grundschullehrer in Sainte-Étienne und betraut mit dem Kinodienst des Departements Loire, der Pädagogischen Filmsammlung (*Filmothèque pédagogique départementale*), prangerte 1926 Dokumentarfilme an, von denen „die meisten in Bezug auf das, was sie beizubringen vorgeben, bei Nebensächlichkeiten verharren.“ Sie eigneten als Vorspeise bei öffentlichen Filmvorführungen, würden aber keine wirklich geistige Nahrung liefern. Außerdem seien sie zu lang, sollten 150 m keinesfalls überschreiten, eigentlich seien „100 m bei weitem genug“.⁹ Auch diese Kritik scheint sich besonders gegen Gaumont zu richten.¹⁰ Das Unternehmen mit der Margerite sticht durch sein sehr frühes Engagement – bereits um 1900 – für das Lehrkino heraus. Sein erklärtes Ziel war der Verkauf von Projektionsgeräten, aber das 35-mm-Format war teuer und sperrig, und die angebotenen Filme zeichnen sich durch eine ziemlich beliebige Anhäufung von Themen aus. 64% der im Katalog von 1929 aufgeführten Filme stammen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Ein solches Bildungsmaterial erwies sich als ungeeignet, das galt sogar für die geografischen Filme, die mehr als die Hälfte des Angebotes ausmachten. Die Reisedokumentationen enthielten Kamerafahrten und Panoramen im Übermaß und arbeiteten viel mehr mit Sinneseindrücken als mit Information. Sie führten Landschaften vor, anstatt landeskundliche Inhalte zu vermitteln, wie sie im Unterricht zunehmend verlangt wurden.

Pathé-Baby ist anfangs auf das Familienpublikum zugeschnitten, für Eltern, die ihre Kinder filmen wollten. Als man jedoch die Ausmaße der pädagogischen und kommerziellen Nutzung erkennt, wandelt sich das Engage-

8 Zur Marktpolitik von Pathé s. Stéphanie Salmon: *Pathé: à la conquête du cinéma*. Paris 2014.

9 Eugène Reboul (1926), S. 19f.

10 Frédéric Delmeulle: *Contribution à l'histoire du cinéma documentaire en France. Le cas de l'Encyclopédie Gaumont (1909–1929)*. Diss. Universität Paris-3 1999.

ment der Firma rasch. „Aus steuerlicher Sicht ist es sehr attraktiv, sich dafür einzusetzen, dass der Pathé-Baby-Projektor ein Gerät für den Unterricht ist. Er wird künftig gewiss als ein solches betrachtet werden.“¹¹ Ein Brief, 1923 an das Unterrichtsministerium adressiert und „weitergeleitet an die außerparlamentarische Kommission für Kinematografie, fasst sehr exakt das Ziel zusammen, das wir verfolgt haben, nämlich das Ziel familiärer Bildung, das wir wissenschaftlich auf das schulische Unterrichtswesen ausdehnen konnten.“¹² Das Entwicklungsbudget von Pathé-Baby mit seinen 11 Millionen Francs und die mechanischen und wissenschaftlichen Patente der Firma weisen deutlich auf hochgesteckte Ziele hin. 1924 kommt Pathé-Rural auf den Markt, das Format bedient das Segment des Bildungskinos, das Kinder und Erwachsene nach der Schule, am freien Donnerstag und am Sonntag vor den Leinwänden versammeln soll. Allerdings ersetzt das Quasi-Monopol von Pathé keine planvolle staatliche Schulkinopolitik, und auch die kommerzielle Ausrichtung der Firma findet nicht ungeteilten Beifall.

Zwölf Jahre nach der Einführung von Pathé-Baby und seiner seit 1926 jeden Monat in *Le Cinéma chez soi* kommentierten *Cinémathèque* urteilte Marcel Ponchon, Professor am Collège Chaptal, Paris, und Präsident der pädagogischen Gruppe des Cinamat-Clubs:

„Es gibt keine für den Unterricht geeigneten Filme. Die Hersteller interessieren sich nicht für dieses Thema. Um den Eindruck zu erwecken, dass sie etwas dafür tun, geben sie auf gut Glück Filme im 35er-, 16er- oder 9,5er-Format heraus, die mit Unterricht nicht mehr zu tun haben, als dass sie die Bezeichnung tragen. Die Produzenten streiten lieber für teures Geld miteinander um Filmstars, deren Wert oft genug rein monetärer Natur ist, als dass sie ein paar Eintrittskarten für die Bildung von Kindern opfern würden.“¹³

Obschon er seine Firma bereits 1929 an Bernard Natan verkauft hatte, antwortete Charles Pathé auf diesen Vorwurf, den er persönlich nahm. Aus seiner Sicht hatten mehrere Initiativen durchaus Erfolge erzielt, und wenn es keine guten Unterrichtsfilm mehr gebe, dann liege das an der fehlenden Eignigkeit unter den Firmen und zwischen den Filmproduzenten und den Praktikern des Schulkinos. „Man sucht immer noch nach dem Idealfilm, der all-

11 Bericht von Herrn Cimiez in Nizza (2 Seiten) vom 28. Dezember 1922 über die Befreiung von der 10%igen Steuer auf Luxusgüter. Fondation Seydoux-Pathé, Paris, HIST-F-444.

Ich danke Stéphanie Salmon für den wertvollen Hinweis.

12 Brief vom 3. Januar 1923 an Herrn Giordani, Filmaufnahme-Inspektor, gezeichnet *Olivier*. Fondation Seydoux-Pathé, Paris, HIST-F-444.

13 Marcel Ponchon: Les membres de l'enseignement font appel aux cinéastes amateurs. In: *Le Cinéma privé. Cinéma d'amateurs. Cinéma scientifique. Cinéma d'enseignement* 8 (1934), S. 5.

gemeine Zustimmung findet. Auch die mangelnde Kontinuität des Lehrstoffs ist ein ernsthaftes Hindernis für die Zusammenstellung von Filmsammlungen.¹⁴ Die nationalen politischen und pädagogischen Herausforderungen wurden angesichts kommerzieller Ziele immer komplizierter, je nach Region und Örtlichkeit unterschieden sich die gegebenen Mittel und Möglichkeiten erheblich.

Als besetzte Gebiete mit „Französisierungsmission“, dem im Widerspruch zur Trennung von Staat und Kirche stehenden Konkordatstatuts von 1801,¹⁵ und der Furcht der Obrigkeit vor einer für deutsche Propaganda empfänglichen regionalen Einwohnerschaft¹⁶, stellen das Elsass und das angrenzende Departement Mosel einen klaren Sonderfall dar. Die Betriebsverordnung für die Nutzung von Kineoeinrichtungen trägt dem am 25. April 1921 Rechnung, indem sie für Libretti und Zwischentitel die französisch-deutsche Zweisprachigkeit zulässt. Indirekt macht das Zugeständnis aber deutlich, dass es immer noch nicht zulässig ist, im Saal in Deutsch zu sprechen, und dass die Filme vor der Vorführung zensiert werden. Vor allem stellt die Verordnung klar, dass Kinder im Alter zwischen 7 und 16 Jahren nur bis 19 Uhr im Kinosaal anwesend sein dürfen und sich in Begleitung „kompetenter“ Erwachsener zu befinden haben. Der Punkt 13 der Betriebsverordnung, unterteilt in fünf Rubriken, und Punkt 14, die zusammen schon die Hälfte der gesamten Verlautbarung ausmachen, betonen die große Bedeutung der jungen Generation, die dazu ausersehen sei, sich gründlicher zu „französisieren“ als die Erwachsenen. Und weil man traditionell die „ungünstigen Einflüsse auf die Vorstellungskraft des Kindes“ fürchtete, wurden die Lehrer damit beauftragt, die Filme, die gezeigt werden sollen, zu bewerten, und man ermächtigte sie, Zensurvorschläge zu machen.¹⁷

Der Präfekt solle dafür sorgen, dass die Regeln für den Zugang von Kindern in die Kinosäle eingehalten werden, aber in Wirklichkeit hing die Kontrolle eher von den Bemühungen der Stadtverwaltung ab. Die geringe Anzahl an Geldbußen, die in Straßburg verhängt wurden, macht deutlich, dass die Kinobetreiber bei Verstößen kein besonderes Risiko eingingen.¹⁸ Ihrer Position sicher, verkniffen sie es sich auch nicht, die Verordnung der Präfektur von 1926 scharf zu kritisieren, das „drakonische Gesetz“, das

14 Charles Pathé: *Reponse à M. Ponchon*. In: *Le Cinéma privé 10* (1934), S. 25.

15 In den Gebieten Elsass-Lothringens galt (und gilt bis heute) nach der Rückkehr zu Frankreich 1919 der Napoleonische Staatskirchenvertrag von 1801 weiter, nach dem die Angestellten der Religionsgemeinschaften Staatsdiener sind, während ansonsten in ganz Frankreich seit 1905 eine strikte Trennung von Staat und Kirche besteht.

16 Odile Gozillon-Fronsacq: *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques*. Paris 2003.

17 Archives Départementales du Bas-Rhin, Straßburg (AD67), D 365, Faszikel 7, Nr. 50

18 Ebd.

„den Besuch unserer Einrichtungen nur Kindern zwischen und 7 und 16 Jahren gestattet, noch dazu unter der Einschränkung, dass man vor ihnen keine als *für Erwachsene* bezeichneten Filme zeigen darf. Das ist ja vielleicht ganz gut und richtig, aber wieso hat man dafür den Beginn der Filmsaison gewählt, wo alle Programme bereits feststehen, und vor allem: warum hat man die Verantwortlichen nicht ein paar Monate zuvor gewarnt, so dass sie sich darauf hätten einstellen können!! Vergessen wir nicht, dass die ‚Gören‘ einen ganz schönen Teil der Kundschaft stellen, besonders bei den kleinen Spielstätten, die sich nun mit einem Federstrich um einen erheblichen Teil ihrer Einnahmen gebracht sehen! Und dann – wer macht denn den Zensor, gerade in den kleineren Lokaltäten? Der Herr Pfarrer, der Meister-Landwirt, der Schulmeister oder ein ‚angelernter‘ Dorfpolizist?“¹⁹

Die Proteste und insbesondere das Einschreiten von Jean Sapène, Direktor der *Société des Cinéromans* und des Pathé-Konsortiums, beendeten diese Episode. „Auf alle Fälle hat das Thema *Kinder im Kino* genau wie unsere besondere Situation im Elsass auf der Tagesordnung sämtlicher Kino-Organisationen gestanden, in Paris ebenso wie in der Provinz, und die gesamte Fach- und sonstige Presse hat darüber berichtet, was zeigt, dass alles, was sich in unserem kleinen Land tut, genauestens beobachtet wird, und zwar mit lebhafter Sympathie“.²⁰ Sieben Jahre nach der Wiedereingliederung der Region trafen patriotische Argumente immer noch ins Schwarze, und sie ermöglichten es privaten Interessenvertretern, die verschärften Maßnahmen des im Departement geltenden Regelwerks von 1921 auf lokaler und nationaler Ebene zu umgehen.

Anfang der 1930er Jahre plante die Polizei des Departements eine Neufassung des Textes von 1921. Sie regte insbesondere die Einrichtung einer ehrenamtlichen lokalen Kommission an, deren Mitglieder von der Stadtverwaltung vorgeschlagen und vom Präfekten ernannt werden sollten. Sie sollte sich aus drei Angestellten des Städtischen Sozial- und Fürsorgeamtes, drei (Grundschul-)Lehrern und drei ausgewählten Mitgliedern privater Organisationen der Jugendfürsorge zusammensetzen. Diese neun Kommissionsmitglieder sollten sich die Kontrolle der neun Kinos der Stadt teilen. Der Text legte fest, dass „Kinder, die nicht in Begleitung von nahe stehenden Erwachsenen, Lehrern oder anderen kompetenten Personen sind, im Kinosaal nach

19 Le cinéma d'Alsace et de Lorraine. Organe mensuel illustré de la Cinématographie des départements du Bas-Rhin, Haut-Rhin et Moselle, dans la Sarre et le Luxembourg 8 (1926).

20 E.: Autour du fameux arrêté préfectoral. In: Le cinéma d'Alsace et de Lorraine 10 (1926), S. 5–6.

Geschlecht getrennt werden“.²¹ Es ging hier um „Kinder“, die die Schule abgeschlossen hatten, wie das Verbot möglicher sexueller Kontakte erkennen lässt. Der Ausdruck „kompetente“ Personen kann dabei auch auf verantwortliche Geistliche hindeuten, aber die vorrangige Rolle blieb den Lehrern öffentlicher Schulen vorbehalten.

Deren privilegierte Rolle erklärt auch, warum die Firma *Landkino Elsass-Lothringens* (*Le Cinéma Rural d'Alsace-Lorraine*) sich nach ihrer Gründung 1928 sowohl um die Unterstützung der konfessionellen Wohlfahrtsverbände als auch auf die der Lehrerschaft bemühte, um ihr Publikum zu erreichen.²² Ihr Gründer Charles Hahn verband damit eine Strategie, die Pathé im Rest von Frankreich anwandte, nämlich die kirchlichen Verbände zu umwerben, mit jener des laizistischen Bildungskinos, die im Elsass und dem Departement Mosel trotz der Macht des Büros in Nancy²³ allerdings nicht von Erfolg gekrönt war. Die beiden gegensätzlichen Lager schlossen sich ab Beginn des Jahrzehnts zusammen, um mithilfe des Kinos eine energische pro-französische (und antideutsche) Propaganda zu betreiben. Es bleibt zu bemerken, dass das elsässische Unternehmen dabei von den gleichen Zugeständnissen profitierte, wie Herr Seiberras, der das nationale französische Anliegen im Maghreb verfolgte.²⁴ Die beiden Unternehmen waren auf dem gesamten französischen Territorium die einzigen, die so günstige Konditionen erhielten. In beiden Grenzgebieten der Nation respektierten die Unternehmer das Pathé-Baby zuerkannte Monopol für Bildungsfilm nicht, obwohl sie in den Verträgen schwarz auf weiß daran erinnert wurden. Um die nationale Mission zu erfüllen, auf die sich die Elsässische Vereinigung für nationalen Zusammenhalt (*Groupement alsacien d'Entente nationale*) eingelassen hatte, nahm Charles Hahn finanzielle Risiken auf sich, konnte aber keinen wirtschaftlichen Gewinn realisieren. Trotzdem ist an seinem Erfolg nicht zu zweifeln: in 460 Gemeinden organisierte er 1931 insgesamt beinahe 15 000 Filmvorführungen.

Das Elsass zeichnete sich durch die starke Verbreitung von Rural-Projektoren aus, die vom *Landkino Elsass-Lothringens* angekauft und zu niedrigen Preisen vermietet wurden. Dennoch zählte es nicht zu den Regionen, die Lehrfilme besonders früh oder intensiv nutzen.

21 AD67, D 365, Paket 7, Nr. 44, Kiste 12, undatiert (wahrscheinlich 1932).

22 Odile Gozillon-Fronsacq: a. a. O., S. 254–256.

23 Pascal Laborderie: Les Offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant: par l'exemple de l'Office des Nancy. In: 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 64 (2011), S. 30–49.

24 Fondation Seydoux-Pathé, Paris, HIST-F-445. Vertrag vom 1. Juni 1928 mit Charles Hahn & Co. mit einer Laufzeit von zehn Jahren; vom 14. Juni 1928 mit Herrn Seiberras. Das Marktziel von Pathé-Rural, in drei Jahren 300 Projektoren zu verkaufen, wurde mit dem Vertrieb von 360 Geräten im Elsass 1931 deutlich überschritten.

Die Ökonomie des Schulkinos

1931/1932 waren in Frankreich 8 411 von 65 622 Grundschulen mit Filmprojektoren ausgestattet, die Anzahl an Geräten insgesamt belief sich auf 16 000–18 000, wenn man die anderen Bildungsstufen (Lehrlingsausbildung, Universität, Hochschule) und die konfessionellen Einrichtungen mitzählt. Das war bemerkenswert, aber nicht außergewöhnlich, und die Zahlen umfassten, jeweils in Abhängigkeit von der gefundenen finanziellen Lösung zur Anschaffung der Geräte und der Ausleihe der Filme, zahllose unterschiedliche Institutionen und Formate. Die Versorgung konzentrierte sich auf die zentralen Teile Frankreichs, ohne den katholischen Westen mit seiner starken Verbreitung katholischer Schulen und die östlichen Regionen, besonders die vormals deutschen, zu beachten. Die Rolle von Paris (Sitz der Filmsammlung des Pädagogischen Museums) sticht hervor, ebenso die stärkere Stellung der Städte (mit besseren finanziellen Mitteln) gegenüber der Provinz und dem ländlichen Raum. Und eine letzte Beobachtung: gleichgültig, wie hoch die Bedeutung der Nutzung von Filmen in der Schule jeweils angesehen war, sie ging immer von einzelnen, eher isolierten, kinobegeisterten Erwachsenen aus, normalerweise von Lehrern oder den Eltern von Schülern.

Die Schule in der Rue Vitruve in Paris hatte seit 1907 eine Projektionsvorrichtung in ihrem Innenhof. 1912 verteidigte Léon Riotor auf dem Kongress *Kunst in der Schule (L'Art à l'École)* das Lehrkino und schlug 1919 ein Gesetz zur Gründung einer städtischen Filmsammlung für Paris vor, das 1921 beschlossen, aber erst 1925 umgesetzt wurde.²⁵ Ein anderer Neuerer, Adrien Collette, gründete 1913 an der Knabenschule in der Rue Étienne Marcel, deren Direktor er war, die Initiative *Freunde der Schule (Amis de l'École)*.²⁶ Solche frühen Initiativen, einerseits weit verstreut, andererseits aber konzentriert an Orten, an denen Entscheidungen getroffen wurden, fanden die Unterstützung der außerparlamentarischen Kommission. Nach dem Ersten Weltkrieg zählten neue Lehrpläne das Kino zu den empfohlenen pädagogischen Unterrichtsmethoden. Eine Metapher, die Adrien Collette verwendete, um sein Handeln zu rechtfertigen, klingt wie ein Echo der Bekenntnisse von Soldaten des Ersten Weltkriegs: „Wir *Veteranen* bereuen unsere Mühen nicht. Wir spüren die berechtigte Zufriedenheit darüber, dass sie keineswegs unnütz waren.“

Man war ihnen dankbar, dass sie Konferenzen und den Austausch unter Kollegen organisierten, aber selbst innerhalb von Paris bemerkte man extreme Unterschiede von Schule zu Schule, etwa bezüglich der Filmthemen, die

²⁵ Christophe Gautier: a. a. O., S. 80f.

²⁶ Naissance et développement du cinéma d'enseignement. In: *Le Cinéma chez soi 4* (1927), S. 3f.

dem Geschmack und den Möglichkeiten vor Ort geschuldet waren, sicher aber auch dem Zufall.

Außerhalb von Paris ist das Engagement der Stadt Sainte-Étienne zu nennen, die von 1922 bis 1925 ihre 54 Grundschulen mit je einem Projektor für 35-mm-Filme zum Preis von 4 200 Francs ausrüstete. Die Stadt baute eine eigene Filmsammlung auf, geleitet von Eugène Reboul, aber eine große Zahl der Schulen bleibt dennoch abhängig von der Filmsammlung des Pädagogischen Museums in Paris. Zudem wurde die *Filmathèque* in Sainte-Étienne ein Opfer des eigenen Erfolgs: mit 29 000 verliehenen Filmen in den Jahren 1926/1927 gab es fortgesetzt Probleme wegen verspäteter Rückgaben, vorzeitiger Abnutzung der Kopien, aber auch durch nicht mehr zeitgemäße Filme – ein Mangel, der später in der Zeit des Tonfilms noch eklatanter auftreten sollte. Die qualitative Bilanz der Einrichtung war also eher bescheiden, wie ein Bibliothekar 1929 bezeugte: „Seit vier Jahren ist man Feuer und Flamme für das Schul kino“, und um Erfahrungen zu gewinnen wurden einigen Schulen Großformat-Projektoren gegeben. Tatsächlich, „die Kinder wurden oft ins Kino gebracht. Aber die Ernüchterung kam bald, denn die Filme bewirkten nicht das Wunder, das man unsinnigerweise von ihnen erwartet hatte. Das schöne Gerät kann den Lehrer nicht ersetzen.“²⁷ Der Besitz eines Projektionsgerätes bedeutete nicht unbedingt auch den regelmäßigen Einsatz von Filmen durch die Pädagogen. Und immer noch wurde darüber diskutiert, ob der Film ein geeignetes pädagogisches Werkzeug sei, um den Verstand anzusprechen und Überlegungen in Gang zu bringen, oder ob er nicht nur der Vergnügen und Zerstreuung diene.

Aufgrund des ersten Scheiterns zogen viele Lehrer einfache Diaprojektoren oder Episkope vor, die weniger kostspielig waren. Manche Pädagogen, wie etwa Henri Arnould, empfahlen stehende Einzelbilder, weil sie den Film für riskant (Brandgefahr) und zu schnell hielten – wie konnte der Lehrer beim laufenden Film das Gesehene kommentieren?²⁸ Für Arnould drohte das bewegte Bild mit der schulmeisterlichen Rede zu konkurrieren, den Ablauf des Lehrstoffes durcheinander zu bringen und das ganze Bildungssystem in Frage zu stellen. Aus diesen Befürchtungen sprach der Wunsch nach Nachvollziehbarkeit und Wissenskontrolle. Als Antwort auf diese Sorgen entwickelte Kodak das System *Kinéclair*, dessen Projektor mit indirekter Beleuchtung arbeitete, was es erlaubte, das Bild anzuhalten.²⁹ Das war im Übrigen – vom

27 Ein Bibliothekar: *Essai d'organisation d'une cinémathèque circulante de circonscription*.

In: *La Collaboration pédagogique. Revue hebdomadaire de l'enseignement français* 32, 5. Mai 1929 (Paris, Straßburg), S. 675.

28 Annie Renonciat: *Vue fixe et/ou cinéma dans l'enseignement*. In: *Cinéma pédagogique et scientifique*, S. 61–71.

29 Thierry Lefebvre: *Film safety, formats réduits, films fixes*. In: Didier Nourrisson, Paul Jeunet (Hg.): *Cinéma-École: aller-retour*. Sainte-Étienne 2001, S. 141–149.

bescheidenen Preis abgesehen – auch eines der Argumente für Pathé-Rural- und Pathé-Baby-Filme, die mit zusätzlichen Perforationen erhältlich waren, was für bessere Schärfe beim stehenden Einzelbild sorgen sollte.

Die Anschaffung des Vorführgerätes allein war also nicht die Lösung. Oft sicherte die Einrichtung einer örtlichen Filmsammlung eine gefahrlose Lagerung (Brandgefahr) und den Schutz vor Feuchtigkeit und führte als neue Struktur ein Leihsystem im Rahmen des schulischen Netzwerks ein. In der Praxis türmten sich dabei jedoch zahlreiche Hindernisse auf. Neben Zugriffsschwierigkeiten konnte es zu Nutzungsproblemen durch ungeeignete, schlecht abgedunkelte Räumlichkeiten, durch technisch ungenügende, veraltete oder überteuerte Filme und schließlich durch für die Methode nicht ausgebildete Lehrer kommen.³⁰ Ein erster Schritt zur Verbesserung bestand darin, eine Filmsammlung für jeden Bezirk einzurichten und eine Liste der Schulen zusammenzustellen, die im Besitz eines Projektors waren, um dann herauszufinden, welche Filme gefragt sein könnten. Wie der bereits oben zitierte anonyme Bibliothekar vortrug, sollte ein gebührenfreier Postversand sichergestellt werden, damit Filme und Glasdias ausgetauscht werden können, und die Gemeinden sollten einen Beitrag zum „Erwerb von Bildaufnahmen, Pathé-Baby Filmen, Postkarten“ zahlen, damit man sich nicht auf den Zufall verlassen müsse. Im Gegensatz zum traditionellen Wanderkino, das zum Teil von Verbänden und Firmen getragen wurde, die Pathé-Rural benutzten, kursierten hier nur die Filme. Die Programmauswahl nahmen die Schulen gemeinsam vor.

Das schulische Netz förderte jedoch den Gebrauch des Kinos weder im Schulalltag noch durch pädagogische Konferenzen energisch genug – es gab eine zu geringe Anzahl an Geräten, die noch dazu nicht genügend eingesetzt wurden –, um nicht den Einfluss der kommerziellen Anbieter dulden zu müssen. Dazu kam die Konkurrenz der Verbände, besonders der laizistischen (*UFOCEL*)³¹ und der religiösen.³² Das Bestehen eines nicht-kommerziellen Kinos (oder eines subventionierten Kinos) war im Elsass starken Wandlungen unterworfen. Sobald man die Recherche über die Grenzen der Regional-

30 Evelyne Hery: *Le cinéma dans l'enseignement de l'histoire au lycée*. In: *Cinéma-École: aller-retour*, a. a. O., S. 231–240.

31 Raymond Borde, Charles Perrin: *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet, 1925–1940*. Lyon 1992. Pascal Laborderie: *Le Cinéma éducateur laïque*, Paris 2015.

32 Michel Lagrée: *Les trois âges du cinéma de patronage*. In: Gérard Cholvy, Yvon Tanouez (Hg.): *Sport, culture et religion: les patronages catholiques, 1898–1998*, Brest 1999, o. S. Dimitri Vézyroglou: *Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920*. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 51/4 (2004), S. 115–134. Corinne Bonnafoux: *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*. In: *Cahiers d'études du religieux. Études interdisciplinaires*, Spezial-Nr. (2012): *Monothéisme et cinéma*, consulté en ligne: <http://cerri.revues.org/1055>

hauptstadt Straßburg hinaus ausdehnt, werden Erwähnungen in der Presse ebenso selten wie Akten in den Archiven.³³ Das laizistische Netzwerk schien durch die Schlüsselrolle der katholischen Schirmherrschaft geschwächt, die hier stärker hervortrat, weil sich im Konkordatsgebiet die Protestanten angesichts der jungen deutschen Vergangenheit eher unauffällig verhielten. Ländliche Regionen waren ohne Zweifel stärker von Traditionen geprägt als andere. Daraus mag sich die geringere Verbreitung des Schulkinos erklären, aber das liegt vielleicht auch daran, dass zu Beginn der 1920er Jahre Filme für die Durchsetzung der „Französisierung“ eingesetzt wurden (Filme der CUC). Die Lehrer wurden zu „Experten“, die die Vorführung von Filmen für Kinder genehmigten, eine Zuständigkeit, die ihnen wegen der perfekten Beherrschung der französischen Sprache und ihres Status als Garanten des Laizismus zufiel. Sie waren sozusagen Missionare der wiedererrichteten Republik.

Aber nicht nur „Geistliche aller Konfessionen“ suchten die Auseinandersetzung mit den Pädagogen, sondern ab Ende Dezember 1920 auch der regionale Zweig des Nationalrates Französischer Frauen (*Conseil national des Femmes françaises*): Die Frauen, so wurde berichtet, seien beunruhigt über ein von einem Kind verübtes Verbrechen, weil das Kind gestanden habe, „die Idee sei ihm im Kino gekommen“. Am 16. Februar 1921 erhielt die Stadtverwaltung in Straßburg eine Zusammenfassung der Antworten, die Lehrer auf fünf ihnen vorgelegte Fragen gegeben hatten. Sie waren sich einig, dass das Kino die Kinder beeinflusse und mahnten zu größter Wachsamkeit bei der Ausarbeitung der Filmprogramme. Gleichzeitig bedauerten sie, dass „die betrübliche Steuerlast die Kinobetreiber niederdrückt und sie dazu verleitet, ihr Heil aus ökonomischen Gründen in den internationalen Beständen schillernder Filmstreifen zu suchen, die von Amateuren, Analphabeten und Geschäftsleuten fabriziert, mit groben Zeichnungen geschmückt und mit Flitter überladen sind.“ Die Initiative, die für Jugendliche reservierte Filmvorführungen – „von ausschließlich moralischem, lehrreichem oder lustigem Inhalt“ – an den freien Donnerstagen und Sonntagen organisierte, übermittelte folgende Antwort:

„Ja zum Lernen durch den Film. *Um auf vernünftige Weise der Passion des Tages zu huldigen*, ohne den Groll derjenigen auf sich zu ziehen, die dafür brennen oder jener, die davon zu leben versuchen, müsste der Film als nützliche Ergänzung des gesprochenen Wortes durchgesetzt werden

33 Ein einziger Artikel gratuliert in gespreizten Worten zu dem, was der Regisseur Feyder „Eine erfreuliche Bewegung der Grundschullehrer für das Schulkino“ nennt. In: *Le Cinéma d'Alsace et de Lorraine* 6 (1926), S. 7–8. Oberlehrer Eldwinger, der sich hier äußert, amtiert jedoch in Bonnevoie-Nord, Luxemburg.

oder der Nachwuchsförderung in der Landwirtschaft und der ländlichen Sozialkultur dienen.“³⁴

Die widerstrebende Anerkennung des Massenphänomens scheint dem späteren Erfolg von Pathé-Rural den Weg gebahnt zu haben, obgleich die Region eigentlich weniger ländlich als vielmehr stark industriell geprägt war.

Im Bezirk Erstein zählte man Anfang der 1930er Jahre neben den kommerziellen Kinos 15 private oder öffentliche Räume, in denen in unregelmäßiger Folge Filmvorführungen stattfanden.³⁵ Darunter waren, in der lokalen Tradition aus den ersten Tagen des Kinos, sieben Speiselokale und ein Landgasthaus, aber auch zwei Säle der städtischen Verwaltung und zwei der kirchlichen Wohlfahrt, ferner der Raum eines lokalen Vereins und ein Schulsaal. Stadtverwaltung und Wohlfahrtsverbände behaupteten „Propaganda-Filme und lehrreiche Filme“ vorzuführen, die Gastwirte boten „Landkino“, das heißt, das durch Pathé-Rural vertretene Programm. Einer von ihnen scheint seinen Saal auch zu reduziertem Preis für jährlich drei Schulkino-Vorführungen zur Verfügung gestellt zu haben. Die Schüler der Schule, die den Saal nutzte, hatten Anspruch auf zwei kostenlose Filmbesuche monatlich – ein Angebot, das großzügiger war, als das der Wohlfahrtsverbände mit maximal acht bezahlten und zehn kostenlosen Filmbesuchen jährlich, und weit über dem der städtischen Spielstätten von höchstens vier bis fünf jährlich lag. Dieser Blick mitten ins ländliche Gebiet macht klar, dass auf regionaler und lokaler Ebene keine Rede von einer planmäßigen Politik in Bezug auf den Kinokonsum durch Kinder sein konnte.

Die Erfahrungen der Schulkooperativen unterstreichen zudem den zutiefst örtlich begrenzten Charakter der audiovisuellen Erfahrungen, die Kindern vermittelt wurden, und sie lassen erkennen, wie zerbrechlich das wirtschaftliche Fundament der Kooperativen war. In Reinhardsmünster (Bezirk Zabern/Lothringen) finanzierte sich die örtliche Kooperative durch die Ernte von Heilkräutern und den Verkauf von Weinbergschnecken.³⁶ Die ersten Gewinne werden verwendet, um im Winter 1927/1928 Filme zu leihen, vom Restbetrag in Höhe von 284 Francs wurde ein Projektor gekauft. In Dettweiler (Lothringen) war schon drei Jahre zuvor von drei Mädchenklassen der katholischen Schule die Kooperative *Die Ameisen* gegründet worden.

³⁴ Archives Municipales de Strasbourg (AMS), 102/528.

³⁵ AD67, D 365, Faszikel 7, Nr. 40.

³⁶ Die laizistische Schule in Gérardmer ging ebenso vor, wie im Film *En se donnant la main ...* von André Dolmaire dokumentiert ist, der 1939 im Auftrag des Büros für das Bildungskino Nancy gedreht wurde. 16-mm-Kopie in der *Cinémathèque centrale de l'enseignement public* (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

„Jedes Kind zahlt einen Beitrag von zwei Sous pro Woche. Mit dem gesparten Geld und dank einem staatlichen Zuschuss haben wir ein Kino kaufen können. Während des Winters haben wir mehrere lehrreiche Vorführungen gehabt. Mit den Einnahmen haben wir die Ausleihe für die Filme zahlen können. Um den Klassenraum für die Vorführungen verdunkeln zu können, haben wir Vorhänge gebraucht, die sehr teuer waren. Die Schließfächer waren auch nicht mehr schön, wir haben Farbe gekauft, um sie zu streichen.“

Wie es im ländlichen Milieu üblich ist, prägte eine starke Saisongebundenheit das Leben. Die Arbeiten auf dem Feld und im Weinberg wurden von Frühjahr bis Herbst erledigt, wenn das Klima günstig dafür war, Unterhaltung konnte man sich fast nur im Winter erlauben. Die Jungen von der Knabenschule kauften ihrerseits einen Pathé-Baby Projektor

„für 856 Francs. Dank dem staatlichen Zuschuss von 400 Francs konnten wir das Kino mit dem Geld anschaffen, das wir seit der Gründung unserer Kooperative eingesammelt haben. Weihnachten konnten wir eine Kinovorführung mit dem hübschen Film *Christus* machen. Mit den Einnahmen haben wir die drei ersten Filme von *Christus* (Geburt und Kindheit) kaufen können. Mithilfe des Verkaufs von Weinbergschnecken haben wir heute 168 Francs in der Kasse. Dieses Geld ist für den Kauf des Filmes *Le Tour de France par deux enfants* (*Die Tour de France von zwei Kindern*) von Bruno³⁷ bestimmt.“³⁸

Diese 1923 von Louis de Carbonnat für Pathé produzierte Komödie hatte nicht den gleichen religiösen Gehalt wie *Christus*, ein italienischer Film von 1916, kam ihm aber hinsichtlich der Moral und der Verherrlichung traditioneller Werte nahe. Die Kooperative, bei der sich die Erwachsenen im Hintergrund hielten, frönte zuweilen einem Wohlfahrtskino, das sich erzieherisch gab, aber nicht bildend. Der Artikel zeugt von der geringen Eigenständigkeit dieser örtlichen Initiativen, die sich damals überall in Frankreich ausbreiten, ohne die Sache des Schulkinos wesentlich voran zu bringen. Um den Lehrfilm zu verstehen, muss man sich in die Filme selbst vertiefen und die Arbeit einiger Pioniere unter den Pädagogen genauer betrachten.

37 G. [Guy] Bruno, Pseudonym der französischen Literatin Augustine Fouillée, geb. Tuillerie, 1833–1923.

38 Échos de coopératives scolaires. In: La Collaboration pédagogique 27, 31. März 1929, S. 549. Der erste Artikel ist unterzeichnet mit „Die Sekretärin Antoinette Stoffel“, der zweite mit „Der Sekretär Joseph Roesch“.

Welche Pädagogik soll auf die Leinwand?

„Ist die Kinoleinwand etwas anderes als eine Perfektionierung der Tafel? Das Wort des Lehrers lebt hier, pulsiert hier, nimmt eine greifbare Form an, die nicht zu bemerken oder wieder zu vergessen fast unmöglich ist.“³⁹ Als André Honnorat, der ehemalige Minister für Unterricht und Kunst, für das Schul kino Partei ergriff, war ihm die ausschlaggebende Frage nach der Art des Gebrauchs von Filmen im Unterricht nicht unbekannt, und es muss ihm klar gewesen sein, dass seine schöne Analogie zu kurz griff. Denn obwohl die Lehrpläne seit Jahren von Staat festgelegt wurden und die Unterrichtsmethoden an den öffentlichen Schulen homogen sein sollten, waren doch die Filme, die den Schülern vorgesetzt wurden, hinsichtlich ihrer Themen, Qualität und Tauglichkeit für den Unterricht sehr uneinheitlich. Andererseits waren Filmvorführungen durch den spektakulären Charakter des Kinos im Allgemeinen immer etwas Ungewöhnliches. Der Lehrer musste die Fähigkeit haben, diesen spektakulären Charakter zu nutzen, um die Aufmerksamkeit seines jugendlichen Publikums zu gewinnen, ohne dadurch das vorrangige pädagogische Ziel aus dem Blick zu verlieren. Allen Überlegungen und Vorschlägen zum Trotz gab es also kein ideales Schulfilmprogramm, weder als Angebot der Produzenten, noch von Seiten der Lehrer. Keine Vorführung glich der anderen und der Krieg der Formate – 35 mm, 17,5 mm oder 9,5 mm – verstärkt noch die grundsätzliche Heterogenität des Schulkinos und macht eine Erhebung über dessen Ergebnisse fast unmöglich.

Einer der Pioniere des Schulfilms, der Grundschullehrer Adrien Collette, veröffentlichte 1922 im Auftrag von Pathé ein Büchlein, in dem er die Kollegen davor warnte, das neue Medium ohne besondere Vorkehrungen zu verwenden.

„Die Vorbereitung dieser Lektionen verlangt mehr Zeit und mehr Sorgfalt als anderen. Der Exaktheit der gezeigten Bilder muss ein ebenso exakter Vortrag und Kommentar gegenübergestellt werden. Alles muss erklärt und bewiesen werden. Daraus folgt, dass der Lehrer den Film vollständig kennen muss und im Voraus entscheidet, welche Schlüsse er aus welchen Bildern ziehen wird. Seine Aufgabe während der Unterrichtseinheit ist es, durch seine Aufgabenstellung die Beobachtungen zu lenken, die Antworten zu korrigieren, Fragen zu stellen, seine Schüler mit Fakten zu konfrontieren und sie aufzufordern, diese zu erklären und zu interpretieren. Ein solcher Unterricht, der Lehrer und Schüler in einen unablässigen Gedankenaustausch bringt, ist außerordentlich aktiv und bildend.“⁴⁰

³⁹ Reboul (1926), S. 10.

⁴⁰ Adrien Collette: Les Projections cinématographiques d'enseignement, Paris 1922, S. 4.

Dieses lange Zitat belegt die veränderte pädagogische Herangehensweise und den quasi embryonalen Status des Unterrichtsfilmes. Der Lehrer hatte nichts als Dokumentarfilme zur Verfügung, aus denen er die zur Lektion passenden Aspekte schöpfen musste. Die Broschüre endete mit seitenlangen Erörterungen zu Material und Technik, wie es für diese Jahre, in denen die Projektoren die Schulen erobern, typisch war.

1926 zitiert Reboul in seinem Standardwerk einen Text des selben Autors, in dem Collette die Vorführung von Filmen vor einem passiven Publikum dramatisierte. Das könne dazu führen, die spektakuläre Note des Schulkinos überzubewerten und den Lehrer als Regisseur einer auf der Leinwand ablaufenden Lektion zu betrachten.⁴¹ Im gleichen Jahr präsentierte Collette in der Zeitschrift von Pathé-Baby modellhaft die Nutzung eines Films über die Stechmücke in 3. bis 6. Klasse. Die Vorführung fand nach einleitenden Worten der Schüler im Freien und im Klassenzimmer statt.⁴² Collette beharrte ein weiteres Mal auf der erforderlichen guten Vorbereitung des Lehrers, der den Film ebenso gut kennen müsste, wie den Gegenstand des Unterrichts. Interaktion – wenn etwa ein Schüler nach vorn gerufen wird, um am Standbild (Still) bestimmte Elemente zu zeigen –, Kopien auf Karton, Zeichnungen einiger der 15 Schautafeln, Fragen des Lehrers und Antworten der Lernenden, sollen einander abwechseln. Der Naturkunde-Unterricht ging in Hygiene-themen über, zählt Krankheiten auf, die von Stechmücken übertragen werden und lehrte praktisch, wie die Larven mit Benzin zu vernichten seien. „Die Erfahrung wird erklärt und erläutert. Sie wird von den Schülern wiederholt, die so einen praktischen Teil des Unterrichts mit nach Hause nehmen.“ Der Produzent des Films wurde nicht erwähnt, ganz so, als sei der Lehrer im pädagogischen Rahmen der eigentlichen Schöpfer.

Allerdings lassen sich nicht alle Filme so auf ihre Nützlichkeit für den Unterricht reduzieren. Besonders beim Autorenfilm gestaltet sich das schwierig. Zwei typische Beispiele sollen hier genannt werden: Jean Benoit-Lévy und Jean Bréault. Benoit-Lévy stammte aus einer Familie, die das Kino in Frankreich „gemacht“ hat. Sein Französischer Kinematografischer Verlag genoss beständigen Zuspruch zahlreicher Kinematheken und war beliebter und erfolgreicher als die Universelle Gesellschaft für Kinematografie (CUC).⁴³ Die bemerkenswerte Typologie seiner Filme, die Valérie Vignaux nachzeichnet, zeigt, dass der Regisseur und Produzent gemäß den Vorgaben so stark wie möglich improvisierte, je nachdem ob es um Technik, Landwirtschaft, Gesundheitserziehung oder Berufs- und Erziehungsberatung ging. Ein Para-

41 Gauthier: a. a. O. S. 94f.

42 Adrien Collette: Une leçon d'histoire naturelle avec projections cinématographiques. Le moustique. In: *Le cinéma chez soi* 5/5–6 (1926), S. 5f.

43 Valérie Vignaux: *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur de l'entre-deux-guerres en France*. Paris 2007.

debeispiel ist *Pasteur*, ein Film, der 1922 zum hundertsten Geburtstag des Wissenschaftlers gedreht wurde, „eine historische und wissenschaftliche Rekonstruktion. Zum dramatischen und moralischen Interesse kommt hier das Streben nach Authentizität, das jeden Geist zum Nachdenken veranlasst.“⁴⁴ Der biografische Film, der im Jahr des Jubiläums erschien, erfuhr eine lange andauernde Rezeption; noch 1927 spricht man über ihn, und noch 1932 wird er Schülern vorgeführt. Aus Anlass des 110. Geburtstages des Wissenschaftlers schauten drei Klassen einer Pariser Mädchenschule des Film in zwei Vorführungen an, von denen sich die eine den frühen Arbeiten Pasteurs widmete und die andere sich mit der Tollwut beschäftigte.⁴⁵ Die kleine Eliane Delhaye berichtet am 10. Mai in einem Schulaufsatz über den Film, dass der zweite Teil am Samstag, dem 7. Mai gezeigt worden sei, und der erste zwei Wochen vorher. Die Filmvorführung am Ende der Woche machte deutlich, dass sie etwas Besonderes war und den Übergang zum freien Sonntag einleitete. *Pasteur* wurde vor Kindern im Alter von sieben, neun und zehn Jahren gezeigt, von denen die älteren sicher schon ein anderes Kino kannten, nämlich das des Tonfilms. Colette Cheverry berichtet, dass „die Frau Direktorin uns ein bisschen über Pasteur erzählt hat, bevor sie uns den Film gezeigt hat“, und sie schließt: „Man muss Pasteur lieben.“ Es ist gerade die moralische Dimension, die im Zentrum dieses Filmangebots steht, wie auch der Aufsatz von Eliane Delhaye belegt: „Pasteur war ein großer Wissenschaftler und er hat sehr viel Gutes getan. Pasteur war sehr sanft und sehr gut. Er war ein großer Mann, der viel mehr Gutes getan hat als Napoleon, der Menschen hat töten lassen, aber Pasteur hat nur Gutes getan.“ Diese Schlussfolgerung, die Benoit-Lévy seinem Publikum vermittelte, wurde von den Lehrerinnen sicherlich besonders hervorgehoben, ebenso wie die Ermahnung, die Pasteur dem gerade vor der Tollwut geretteten Joseph Meister gibt, künftig in der Schule fleißig zu sein.

Auch am 12. April 1932 stand diese eine wissenschaftliche Errungenschaft im Mittelpunkt der Vorführung vor einer 3. und 4. Klasse: „Ich habe die Nacherzählung des Film auf die Heilung von Joseph Meister eingegrenzt. Das scheint mir der Punkt zu sein, der am deutlichsten verstanden wird.“ Dennoch blieb der Film recht beschreibend, linear, und er legte den Schwerpunkt auf die Emotionen, wie die von den Schülern begangenen Irrtümer beweisen. Pompon glaubte, Pasteur habe die Pocken geheilt, und bekam eine Vier (im französischen zehnteiligen Notensystem); andere Schüler verwech-

⁴⁴ Éditorial. In: *Le Courrier du cinéma éducateur. Organe mensuel de l'enseignement par le film et des industries qui s'y rattachent* 3 (1927), S. 3.

⁴⁵ Privatarchiv der Familie Benoit-Lévy. Meinen Dank an Christian Bonah, der mir die Gelegenheit gegeben hat, dieses faszinierende Konvolut zu lesen. Die Rede ist von einer 50 Minuten langen Version, subventioniert von der Stadtverwaltung, nicht von der Langversion, die vor Erwachsenen und im Ausland gezeigt wurde. Vignaux: a. a. O. S. 81–87.

seln ihn mit Émile Roux, der sich um die Heilung der Diphtherie verdient gemacht hatte. Lescot bekam eine Acht (von 10) für „gut verstandene Ideen“, die darin bestanden, die Verpflichtungen der Kinder gegenüber ihren Eltern zu glorifizieren. Nur Jeanine Convert liefert eine fehlerfreie, gut geschriebene Überlegung: „Obwohl der Film in unseren Tagen gedreht ist, werden echte alte Kostüme getragen.“ Dies war der einzige Kommentar zur pädagogischen Machart des Filmes, sie beweist eine gewisse Vertrautheit mit dem Kino, beweist aber auch, wie dürftig die begleitenden Erläuterungen der Lehrer waren.

Der Lehrer sollte sich darum nicht auf das gemeinsame Lesen der Zwischentitel beschränken, sondern vielmehr im Voraus „den Film allein anschauen und aufmerksam studieren, um ihn genau zu kennen und zu wissen, welche Erkenntnisse er seinen Schülern daraus vermitteln kann. Er sollte die Szenen notieren, die für den Unterrichtsaufbau besonders geeignet sind, und sich überlegen, welche Beobachtungsaufgaben er den Schülern stellen, und welche Überlegungen er dazu anbringen wird,“ wie es Reboul schon 1926 vorschreibt.⁴⁶

Erstaunlich ist, dass die elsässische Identität von Joseph Meister – der keineswegs der erste von der Tollwut geheilte Patient war, und den Pasteur für seine Veröffentlichungen zu einer Zeit ausgewählt hatte, als das Elsass um 1870 eine „verlorene Provinz“ war – nicht als Aufhänger für irgendwelche patriotischen Überlegungen benutzt wurde. Aber diese hätten offenbar 13 Jahre nach der Rückkehr der Region in den Schoß Frankreichs nicht mehr viel Sinn gehabt. Was hier im Fall eines immerhin bemerkenswerten Werkes als ungenutzte Gelegenheit erscheint, wirft nochmals ein Schlaglicht auf die recht mittelmäßige Nutzung des Schulkinos. Oft bekamen die Schüler Filme von deutlich schlechterer Machart vorgesetzt.

Anlässlich der 50-Jahr-Feier des Gesetzes über die laizistische Grundschule 1931 verbreitet zum Beispiel das Pädagogische Museum eine Biografie von Jean Macé, der 1866 die Liga für den Unterricht gegründet hatte.⁴⁷ Der Film ähnelt von der Struktur her Benoit-Lévys *Pasteur*, jedoch in einer kompakteren Form von 12:30 Minuten. Die historischen Aufnahmen gerinnen hier zu einer Karikatur, das Ganze schleppt sich von Zwischentitel zu Zwischentitel, mit Landschafts- und Gebäudeaufnahmen, die 1931 in Beblenheim im Elsass aufgenommen wurden, wohin Macé vor der Napoleonischen Verfolgung hatte fliehen müssen. Die zweite Hälfte des Filmes konzentriert sich auf die Jubiläumsfeiern, wiedergegeben als zweifaches Zeremoniell: in der Region als Nahaufnahme, beim nationalen Festakt in Paris aus der Vogelperspektive

⁴⁶ Reboul (1926), S. 22

⁴⁷ Film von Marcel Rebière. 16-mm-Kopie in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne), auf Hinweis von Bruno Veyret, dem ich wärmstens danke.

und von weitem. Im Departement Haut-Rhin folgten Ansprachen und Kranzniederlegungen der Repräsentanten der Nationalen Lehrergewerkschaft und der Liga für den Unterricht, des Straßburger Universitätsrektors Pfister und des Bürgermeisters aufeinander, umgeben von den obligatorischen kleinen Mädchen in elsässischer Tracht. In Paris marschierten mehrere Tausend weiß gekleidete junge Leute in einer beeindruckenden Parade über die Place de la Concorde. Man könnte erwarten, dass, abgesehen von dieser Demonstration laizistischer Macht der Republik, die geehrten Personen – Macé und Ferry – dem Zuschauer ins Gedächtnis gerufen würden. Aber sie sind nur als Randerscheinungen der dargestellten Zeitgeschehnisse zu erkennen.

Im Gegensatz zu solchen Fehlgriffen verstand es Benoit-Lévy nicht nur, Filme zu machen, sondern auch, sich als Pädagoge darzustellen, wenn sich dazu die Gelegenheit bot, wie besonders bei Filmen über Landwirtschaft und solchen zur Berufsorientierung, die etwa zwanzig Minuten dauerten und sich an künftige Auszubildende wandten.⁴⁸ *Des métiers pour les jeunes filles (Berufe für junge Mädchen)* und *Des métiers pour les jeunes gens (Berufe für junge Leute)* (1930) sprachen Heranwachsende an und legten Wert auf die persönlichen Neigungen bei der Wahl der Tätigkeit, aber auch auf die Beschäftigungsmöglichkeiten – die Wirtschaftskrise von 1929 tobte und die Arbeitslosigkeit stieg. Die Argumentation unterschied sich durch die Betonung von „hübsch“ einerseits und *Wissen* andererseits. Beide Filme endeten in erzieherischem Ton und mit der Ermahnung, Sport zu treiben (an beide Geschlechter), einen Haushalt führen zu können, ein guter Ehemann und Heimwerker zu sein usw. 1932 dienten *La Broderie (Die Stickerei)* und *L'Ébénisterie (Die Möbelschreinerei)* der Berufsorientierung und der detaillierten Vorstellung der Lehre in diesen beiden Handwerken. Die jungen Mädchen könnten Techniken studieren und einer fruchtbaren Berufsmöglichkeit entgegensehen, die jungen Männer sollten von einer Führung durch eine Möbelfabrik profitieren und von Zeichnungen, die den Film in die Nähe des Unterrichtsfilmes rückten. Die Gesichter und die Hände des Erwachsenen und des Kindes überlagern sich auf der Leinwand, ebenso Großaufnahmen von detaillierten Bearbeitungsschritten und große Werkstattpläne. Der Heranwachsende sollte sich vor der Möglichkeit sehen, in eine echte Welt einzutreten, mit ihren Codes, den unterschiedlichen Kompetenzen im Team und der immer wieder bekräftigten Notwendigkeit von Bildung. „Welches Handwerk Sie auch wählen mögen – versäumen Sie nicht, es gründlich zu erlernen“, endet *Des métiers pour les jeunes gens*.

⁴⁸ Als eigenständige Kategorie innerhalb der raffinierten Typologie von Valérie Vignaux, würden sie eine Analyse verdienen, die sich auf eine von der Familie Benoit-Lévys aufbewahrte Dokumentation stützen kann – aus Platzmangel können wir im Rahmen dieses Artikels nicht darauf eingehen. Die Filme sind auf der homepage des INA (Institut National de l'Audiovisuel) zu sehen.

Der für das schulische Einsatzfeld von Grund- und Volksschule bestimmte Lehrfilm sollte sich einordnen zwischen eher dem moralischen Diskurs dienenden Filmen und ursprünglich zu anderen Zwecken gedrehten, aus denen er Passagen entlieh.

„Ein Unterrichtsfilm ist kein reiner Dokumentarfilm. Ein Unterrichtsfilm ist nicht die Bebilderung einer Unterrichtseinheit. Ein Unterrichtsfilm ist nicht die chronologische Nachbildung irgendeiner Laborreihe. Genau das sind aber die meisten Filme, die in den Katalogen der Filmsammlungen als Unterrichtsfilme geführt werden. Sie sind distanziert und didaktisch. In ihnen ist nicht mehr Leben als in den Sätzen der Lehrbücher, die sie fortsetzen. Sie sind logisch, vollständig, detailliert, in einem Wort ‚ehrbar‘. Aber sie sind aus Bruchstücken gezimmert, die von hier und von dort genommen sind, miteinander verbunden nur durch die Zwischentitel.“⁴⁹

Während der erste Teil dieser Schmäherei, die sich sowohl an Pathé wie an Gaumont richtete, zu einem Film wie *Les Mouvements vibratoires (Schwingungsbewegungen)*, CUC, 1936) passt, realisiert von Paul Raibaud, dessen Technik der strengen Zeichnung einer schnörkellosen Beweisführung gleichkommt,⁵⁰ so war ihr zweiter Teil gegenüber einer ganzen Reihe von Produktionen – darunter die von Jean Bréault – ungerecht.

Ursprünglich Lehrer in Paris, wurde Bréault an der Universellen Gesellschaft für Kinematografie (CUC) von Pierre Marcel ausgebildet, wo er Léon Poirier kennen lernte und oft mit Jean Epstein und Germaine Dulac zusammentraf. 1927/1928 führte er auf Bitten seines Produzenten eine Umfrage unter den Kollegen durch, um ein Programm für die Produktion von 80 Filmen aufzustellen. Sie führte ihn zu dem Entschluss, Kurzfilme zu realisieren, die gewinnbringender seien und der Pädagogik durch ihren visuellen Rhythmus am besten entsprächen.⁵¹ Bréault realisierte zuerst einen Film für Benoit-Lévy, *Idee einer Karte (Idée d'une carte)*, der bei seiner ersten Präsentation 1933 sehr gut aufgenommen, jedoch nur in zehn Kopien verbreitet wurde. Anschließend trat er bei Pathé ein, um speziell Schulfilme zu drehen.⁵² Neben einer Serie von geografischen Filmen über die großen Flüsse Frankreichs (außer dem Rhein!), die streng deskriptiv vorgingen und Kenntnisse der Hydrologie vermittelten, werden zwei Physiklektionen für fortgeschrit-

49 Jeanne Canudo: Cinéma et enseignement. In: Ciné amateur. Revue mensuelle du cinéma chez soi et sa technique 1 (1930), S. 11f.

50 16-mm-Kopie in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

51 Jean Bréault: Que sera le film d'enseignement? In: Bulletin des Presses Universitaires de France 16 (März 1928), S. 1–24.

52 Ueberschlag (2007) S. 82f.

tene Grundschüler gedreht: *Comment fonctionne une machine à vapeur?* (*Wie funktioniert eine Dampfmaschine?* 1933) und *Les Leviers* (*Die Hebel*, 1936).⁵³ Der leicht belehrende Ton des Kommentars lässt völlig vergessen, dass es keine Zwischentitel mehr gibt. Die Demonstration verläuft Schritt für Schritt vom Einfachen zum Schwierigeren und geht immer von einer konkreten Situation aus, um daraus die Theorie zu entwickeln und dann zur Praxis zurückzukehren.

Les Canaux (*Die Kanäle*, 1937) verbesserte die Nutzung der Animation gegenüber den beiden vorangegangenen Filmen. Dieser Film verstand sich nicht als Reise ins Herz der Landschaften (Elsass, Midi, Burgund), durch die die wichtigen Wasserstraßen kreuzen, sondern als Lektion über die Funktionsweise einer Schleuse.⁵⁴ Er wechselt zwischen Zeichentrickeffekten und realen Ansichten oder überblendet die auf dem Filmstreifen festgehaltene Realität mit Zeichnungen. Der straffe Ablauf des Themas und das Fehlen jeglicher Nebensächlichkeiten (vorbeifahrende Boote, ein grüßender Schleusenwärter usw.) sorgen dafür, dass die Aufmerksamkeit der Schüler sich nicht im Beiwerk verliert, in der Fiktion, sondern auf den gezeigten Mechanismus konzentriert bleibt. Das abstrakte Wissen macht sich so im Konkreten fest. Das Wort, sparsam eingesetzt, nutzte Schülern, die versucht waren ins Detail abzugleiten und sich in der bloßen Betrachtung der Bilder zu verlieren, es war aber auch hilfreich für den Lehrer, der so Ansatzpunkte für die Vervollständigung der Unterrichtseinheit erhielt.

1937 gründete Bréault zusammen mit Marcel Cochin die Nationale Vereinigung der Nutzer des Bildungskinos (*Fédération nationale des usagers du cinéma éducatif*), die mit anderen Netzwerken konkurrierte, nämlich mit dem 1921 ins Leben gerufenen Pädagogischen Museum, dem 1925 gegründeten Katholischen Kino (*Cinéma Catholique*, CCC) und dem laizistischen Bildungskino (*UFOCEL*), das 1927 entstand. Die Vereinigung wendet sich gegen die Aufführung von Fiction-Filmen und gegen die von vielen Unternehmen trotz der Feuergefahr aus wirtschaftlichen Erwägungen weiter verwendeten alten Filme aus Nitrozellulose. Bréault und Cochin kämpften für Unterrichtsfilme, die ausschließlich für Kinder gemacht und an den Lehrplan angepasst sein sollten – im Gegensatz zum allgemeinen Lehrfilm, diesem „Vortrag ohne Redner“ („conférence sans conférencier“), der das moralische Feld dem wissenschaftlichen vorziehe. Und besonders: im Gegensatz zu Benoit-Lévy, der das 35-mm-Format vorzog, und dem laizistischen Film, der zwar 1934 die internationale 16-mm-Norm akzeptiert hatte, aber tatsächlich noch 1939 mit 35-mm-Filmen arbeitete, wie *En se donnant la main...*

53 35-mm-Kopien in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

54 16-mm-Kopie in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

(*Einander die Hand reichen...*) beweist, hielt die *Fédération* an den Pathé-Formaten 17,5 mm (Pathé-Rural) und 9,5 mm (Pathé-Baby) fest.

Wie der 17,5-mm-Film wurde auch das 9,5-mm-Format für nicht-kommerzielle Sondervorführungen vertrieben, besonders für Zeichentrickfilme (*Félix le chat*, *Felix der Kater*), Zeitgeschehnisse (*Pathé Gazette*), und Fiktionen (etwa *Napoléon* von Abel Gance). Das 17,5-mm-Format ermöglichte es, ein Bild in sehr guter Qualität bei geringem Abstand auf eine kleinere Leinwand zu projizieren, etwa für ein Auditorium von 200 Personen. Die entsprechenden Vorzüge bot der 9,5-mm-Film für ein Auditorium von 100 Personen – zum Beispiel für zwei gemeinsam in einem Raum versammelte Klassen. Öffentliche Zuschüsse für Filmen in einem kleineren Format als 35 mm wurden nicht gewährt, was Stadtverwaltungen und Elternverbände jedoch nicht hinderte, dafür zu sammeln, weil Kleinformate zur Ausstattung von Schulen und für die Filmausleihe trotzdem die kostengünstigere Lösung waren.

Pathé-Baby machte sich sehr früh für das Unterrichtskino stark – was ihm (theoretisch) Pathé-Rural nicht streitig machte – und wand sich an Amateurfilmer und an das örtliche Publikum in Klassenräumen und häuslichen Wohnzimmern.

„Pathé-Baby interessiert die Eltern ebenso sehr wie die Kinder. Es ist eine Art stummer Unterricht, der sich weit verbreitet. (...) Das familiäre Kino, ein wunderbares Instrument, ist ein Prüfstein allererster Ordnung, das alle Offenbarungen, alle Erfahrungen zulässt. (...) In der Schule erwirbt sich Pathé-Baby heute seinen Adelstitel. Es ist ein kostbares Hilfsmittel unserer Lehrer geworden. Begrüßen wir seine Herrschaft, seine Diktatur, die sich friedlich und wohltuend weiterentwickelt.“⁵⁵

So präsentierte *Le Cinéma chez soi* mit etwas glattem Enthusiasmus die Produktion für den häuslichen Gebrauch. Das Pathé-Baby-Kino quoll über von Dokumentar- und Lehrfilmen, die allmonatlich in der Revue besprochen wurden, die Nutzer aber nicht ganz zufrieden stellten. Die Firma nahm die Kritik hin, denn sie profitierte auch von den Verkaufsmöglichkeiten für die Geräte, darunter Filmkameras zum Kurbeln oder automatische (*motocaméra*).

1927 war die Geburtsstunde des kooperativen laizistischen Lehrkinos, gegründet von dem Reformpädagogen Célestin Freinet zusammen mit anderen Lehrern, die von dessen neuem pädagogischem Projekt überzeugt waren, das Kino in den Dienst der Schule zu stellen.⁵⁶ Wenn auch die Zeitschrift der Bewegung trotz ihres Titels wenig über das Medium berichtete, ermutigte

55 Dalduran: *Le cinéma populaire*. In: *Le Cinéma chez soi* 3 (1930), S. 3.

56 Henri Portier: *De l'utilisation du film comme outil pédagogique*. In: *Cinéma-école: aller-retour*, S. 113–125.

man Lehrer und Schüler, selbst Filme zu drehen und auszutauschen. „Der filmische Wert der ersten Streifen der Kooperative erreichen zweifellos nicht auf Anhieb die Qualität der von Pathé-Baby herausgebrachten, aber wir sind dessen gewiss, dass ihre pädagogische Bedeutung, ihr Wert für den Unterricht insgesamt höher sein wird.“⁵⁷ Ihre Rolle war nicht marginal: Anfang der 1930er Jahre taten sich noch mehr Kinoliebhaber unter den Lehrern zusammen.

Wenigstens zwei der daraus entstehenden Initiativen verdienen eine Erwähnung. Der Pariser Marcel Ponchon, ebenfalls Lehrer und selbst Hersteller von Lehrfilmen (*Les Mouvements vibratoires*, 1935), bemühte sich 1934, Kollegen für das Thema zu aktivieren:

„Das, was die Professionellen nicht tun wollen, werden Lehrer dann eben von den Amateuren einfordern. Die pädagogische Gruppe des Cinamat-Club ist geschaffen. Sie ist keine Utopie, sie ist eingerichtet, sie funktioniert. Sie wendet sich an alle Leser, die eine Filmkamera besitzen, und ersucht sie, freundlicherweise einige Meter Filmmaterial zu opfern, um Lehrfilme anzufertigen. Die pädagogische Gruppe wird diese Bemühungen koordinieren und ihnen die Themen mitteilen, die sie gerne gefilmt sehen möchte. Sie bittet jeden, sich entsprechend seinen Möglichkeiten so rasch wie möglich ans Werk zu machen, lässt ihm aber alle Freiheit dafür, wie er es tut.“⁵⁸

Er gestand Mängel der privaten Produkte ein, machte aber geltend, dass es möglich sei, diese durch die Mobilisierung von Privatleuten zu überwinden, die keine Verbindung zum Schulwesen haben. Lehrende ihrerseits taten sich in der Vereinigung für „Lehrer-Filmemacher“ (*Association des Instituteurs cinéastes*) zusammen, deren Schriftführer kein anderer als Marcel Cochin war. Seine Empfehlungen waren exakter als Ponchons und mehr auf gleicher Wellenlänge mit den Vorstellungen der Pädagogen.

Nach zwei Jahrzehnten des Experimentierens kam er 1938 zu dem Schluss, dass das am besten geeignete Einsatzgebiet des Schulfilms die Geografie sei, insbesondere regionale Studien, zusammengesetzt aus Filmen verschiedener Amateurfilmer. Er riet, sich keine doppelte Arbeit zu machen, wenn etwas bereits gefilmt sei, und empfahl insbesondere, die Filme dem Lehrplan anzupassen und die Beratung durch Lehrer zu suchen. Der Film müsse kurz sein, da die Aufmerksamkeit des Kindes rasch ermüde, und solle sich an die größte

57 Boyau: Le cinéma scolaire. In: L'imprimerie à l'école. Le Cinéma. La radio et les méthodes nouvelles d'éducation populaire. Bulletin mensuel de la Coopérative Cinémathèque – Imprimerie – Radio créée et contrôlée par la Commission pédagogique de la Fédération de l'enseignement 45 (1931), S. 15.

58 Marcel Ponchon: Les membres de l'enseignement font appel aux cinéastes amateurs. In: Le Cinéma privé 8 (1934), S. 5.

Mehrheit der Nutzer wenden, also den Schwerpunkt auf das Grundschulpublikum mit seinen rund 90 000 Klassen in Frankreich legen. Man solle Zeichentrickeffekte in langsamer Geschwindigkeit vorführen, Landkarten und Pläne ohne Kommentare, kurze Zwischentitel mit einer geläufigen Wortwahl und ohne Rechtschreibfehler sowie Großaufnahmen ohne unnütze Kleinigkeiten, die die Aufmerksamkeit der Kinder ablenken könnten.⁵⁹ Diese Beschreibung gibt tadellos die Merkmale der Filme von Bréault wieder, aber die indirekte Kritik lässt die Anlaufschwierigkeiten des wenige Monate vor der Kriegserklärung begonnenen Unterfangens erahnen.

Ohne Zweifel ist es den beschriebenen Bemühungen zu danken, dass man in allen Schulen den Effekt erzielte, den Collette 1926 für seine eigene Klasse beschrieb: „Die Lernerfolge sind sehr wichtig, wie die von den Schülern abgegebenen Hausaufgaben zeigen: Richtigkeit und Genauigkeit der erworbenen Grundkenntnisse, die Richtigstellung von Irrtümern, das endgültige Verständnis für Fakten, die die genaueste mündliche Beschreibung nicht zu vermitteln in der Lage ist.“⁶⁰ Kann man über diese empirische Feststellung hinausgehend die Bedeutung der Unterrichtsfilm wirklich bewerten? Jules Marc, Schuldirektor in Roubaix, verglich Schulnoten, die Schüler für Unterrichtseinheiten mit und ohne den Einsatz von Filmen bekommen hatten. Vorsichtshalber gestand er zu, dass man nicht auf eine ausreichende Menge an Material zurückgreifen konnte, um allgemeingültige Aussagen treffen zu können, er hielt die Ergebnisse jedoch für aufschlussreich. Innerhalb des zehnstufigen französischen Notensystems ergab sich dabei für eine konventionelle Geographie-Stunde ein Notenschnitt von 6,03 (von 10), bei einer nicht vorbereiteten Filmvorführung sank der Notenschnitt auf 4,64, bei einer vorbereiteten stieg er auf 6,55, mit einer nach der Vorführung zum Thema gehaltenen Unterrichtsstunde sogar auf 6,96 – das Gesehene musste erörtert werden, um das Allgemeingültige herauszuarbeiten – und schließlich, wenn die Unterrichtseinheit die Projektion begleitete, wurde sogar ein Schnitt von 7,35 erreicht (ohne dass angegeben wird, wie diese Begleitung konkret aussah). Die Noten der guten Schüler bleiben unverändert, denn diese Schüler seien immer aufmerksam; es seien die schlechteren und durchschnittlichen Leistungen gewesen, die einen Sprung nach oben gemacht hätten.

Mit anderen Worten, ein gut in die Unterrichtseinheit eingebetteter Lehrfilm bewirkte angeblich einen einheitlicheren Wissenszuwachs bei den Schülern, was nicht wenig ist. Von diesen – noch zu diskutierenden – Erkenntnissen ausgehend, schien sich vor allem das handwerkliche Ausbildungswesen durch die bewegten Bilder zu wandeln.

59 Marcel Cochin: Amateurs, réalisez des films pour l'école. In: *Le Cinéma privé*, Artikel und Serie in Nr. 54–57 (Juni bis Dezember 1938), S. 14.

60 Reboul (1926), S. 15

„Was bemerkenswert ist, ist eine gewisse Einheitlichkeit in der Art der Antworten und eine auffällige Gleichheit im Ausdruck. Das scheint daran zu liegen, dass das Ansehen des Bildes hilft, sich an die Worte zu erinnern. Dies wäre ein großes Plus für das Unterrichtskino, denn dann würden die Gegner der Leinwand sich sicher weniger unnachgiebig zeigen, wenn sie darin ein wertvolles Hilfsmittel für den so schwierigen Französischunterricht erkennen könnten.“⁶¹

Diese Betrachtungen fielen zeitlich mit in der Psychologie durchgeführten Experimenten zum körperlichen und intellektuellen Einfluss des Kinos zusammen. Ohne sich jedoch auf dieses Thema näher einzulassen, schlug Jules Marc vor, den Einsatz von Unterrichtsfilmen in der traditionellen Form fortzusetzen. Die Schüler sollten jeweils eine Zusammenfassung verfassen, die in ein eigens zu diesem Zweck bestimmtes Heft geschrieben werden sollte. Dabei sollten einige Zeilen leer gelassen werden, um das Kind einzuladen, „seine persönlichen Eindrücke hinzuzufügen.“⁶² Mit dem Film veränderte sich also ebenso die Rolle des Lehrenden wie die dem Schüler im Bildungsprozess zugewiesene Stellung. Aber ungeachtet der Bemühungen, denen sich einige Abenteurer hingaben, sah die große Mehrheit von Lehrern und Schülern Kinofilme nach wie vor nur außerhalb der Schule. Die von den schulischen Stellen sorgfältig ausgewählten Unterrichtsfilme blieben einer kleinen Minderheit von Kindern vorbehalten – eine Situation, die sich in den folgenden Jahrzehnten nur sehr langsam verbesserte.

Zusammenfassung

Das Schulkino stellte eine für die Schüler-Generation der 1920er und 1930er Jahre in Frankreich typische Erfahrung dar. Im Kleinformat (in Frankreich 17,5 mm oder 9,5 mm, bevor in den 1930er Jahren das 16-mm-Format durchgesetzt wurde), hauptsächlich stumm – bis ab 1932 der Tonfilm alles hinwegfegte, was ihm im Weg stand – wurden die Filme stets von der Stimme einer Autoritätsperson begleitet, der des Lehrers oder der Eltern, die ihren Platz zwischen mehr oder weniger exakten, wissenschaftlichen Zwischentiteln fand. Das Unterrichtskino blieb, selbst in dem Fall, in dem für Lehrplan und Unterrichtsstoff perfekt angepasste Filme zur Verfügung standen, irgendwie unnatürlich. Bewegte Bilder forderten einen größeren pädagogischen Aufwand und erforderten, damit sie zu überzeugenden Ergebnissen führen konnten, auch eine erhöhte Aufmerksamkeit von den Kindern – ganz im Gegensatz zu dem, was man dem Schulkino gerne vorwarf. Es handelte

61 Jules Marc: La valeur du cinéma d'enseignement. In: Cinéducateur 3 (Januar 1928), S. 5–7.

62 Jules Marc: Cinéducateur 5 (März 1928), S. 5f.

sich um ernsthaftes Kino, wie die Einordnung in die Non-Fiction beweist. Das pädagogische Werkzeug *Film* wurde außerdem frühzeitig auch als Lockmittel für solche Kinder erkannt, die versessen auf Zeichentrickfilme waren, besonders auf amerikanische (Walt Disney, *Felix le chat*).

Das alles bringt uns dazu, der Bezeichnung eines *Kinos für Kinder* zu widersprechen; sie ist nur eine Konvention. Die Filme wandten sich an Erwachsene, Lehrer und Eltern, die die Kinder in ihrem Lernen anleiteten, im schulischen wie im gesellschaftlichen, und die den *guten Einfluss des Mediums* gewährleisteten. Die Bezeichnung der Filme mit der Unterscheidung zwischen Bildungskino und Lehrfilm im schulischen Kontext, spricht eindeutig dafür. Die Kinoerfahrungen von Kindern fanden notwendigerweise mittelbar statt, unter der Obhut von Aufpassern. Zudem könnte man von einer Legitimation des Kinos durch die Schule sprechen, was als ein Türöffner für außerschulischen Vorführungen diene.