

Christian Alexius

Sarah Keller: Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16289>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Alexius, Christian: Sarah Keller: Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2021), Nr. 2, S. 185–187. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16289>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sarah Keller: Anxious Cinephilia: Pleasure and Peril at the Movies

New York: Columbia University Press 2020 (Film and Culture Series), 320 S., ISBN 9780231180870, USD 30,-

Cinephilie, das meint eine persönliche Beziehung zum Film, die sich in konkreten Handlungen wie dem Schreiben über den geliebten Gegenstand niederschlägt. Sarah Keller zufolge liegt dieser Verbindung stets auch eine gewisse Furcht zugrunde, da sich das begehrte Objekt als ein flüchtiges darstellt und sich der Kontrolle der Zuschauer_innen immer wieder aufs Neue entzieht: „Cinephiles worry that the eight-hour showing may be the only chance to see the Warhol in the proper format. They may be thrilled by the opportunity and find it fun, but

there is a trace of angst in the action, too“ (S.23).

In ihren Ausführungen greift Keller auf aktuelle Beiträge zur Cinephilie wie Girish Shambus *The New Cinephilia* (Montreal: Caboose Books, 2014) zurück, wenn sie für eine „more democratic and potentially emancipatory version of cinephilia“ plädiert, die „many kinds of love“ (S.22) gegenüber dem Film zulässt. Ihre Auseinandersetzung mit einem solch breiten Verständnis von Cinephilie beginnt sie im ersten Kapitel damit, die immer wieder heraufbeschworene zentrale Rolle der

französischen Cinephilie zu relativieren und in einen größeren historischen Kontext zu setzen. So kommt Keller zu dem Schluss: „When distilled to their foundations, features of postwar French cinephilia may be detected as common activities over the full breadth of cinema’s history and in many places other than France, challenging its dominance“ (S.69). Schade ist, dass die Autorin sich nicht eingehender mit einem konkreten Beispiel dafür auseinandersetzt und die Filmkultur in Frankreich als Referenzpunkt klar ins Zentrum stellt. Nichtsdestoweniger lässt Keller die von ihr proklamierte Vielfältigkeit cinephiler Praktiken immer wieder punktuell in ihre Arbeit einfließen, hier etwa im Verweis auf internationale Filmfestivals und Kinos oder ihrer Kritik an der vornehmlich männlichen und elitären Perspektive der Autoren der *Cahiers du Cinéma* in den 1950er Jahren.

Das zweite Kapitel eröffnet Parallelen zwischen dem von Keller beschriebenen Phänomen und der Beziehung der Zuschauer_innen zu dem Geschehen auf der Kinoleinwand. Aus einer phänomenologischen Perspektive heraus macht sie nämlich auch im Wiedererkennen des eigenen Selbst in den unterschiedlichen Figuren eines Films „conflicting strong sensations“ aus: „wonder, narcissism, horror“ (S.98). Als Fallbeispiele zieht sie dafür Spiegelbilder und Doppelgänger in solch unterschiedlichen Arbeiten wie *Le locataire* (1976) und Andy Warhols *Screen Tests* (1964-66) heran.

Im darauffolgenden Kapitel wird das Unbehagen Cinephiler hinsichtlich

ihrer Reaktion auf technische Innovationen des Films vor Augen geführt, konkret der Einführung des Tonfilms, der nachträglichen Kolorierung von Schwarz-Weiß-Filmen sowie der Digitalisierung von Filmvorführungen. In all diesen Fällen schafft sie es, nachvollziehbar aufzuzeigen, inwiefern Cinephile diesen Errungenschaften sowohl mit einer positiven Erwartungshaltung ob der neuen Möglichkeiten für den Film begegnen, als auch mit einem tiefen Misstrauen, da diese den geliebten Gegenstand in seiner bisherigen Form an ein Ende führen könnten.

Wie ein ausführlicher Exkurs zur zuvor behandelten Digitalisierung mutet das letzte Kapitel an. Im Zentrum stehen hier apokalyptische Katastrophenfilme der letzten Jahrzehnte wie *The Day After Tomorrow* (2004), sodass es, wie schon in Kapitel zwei, eher um Parallelen zur *anxious cinephilia* geht. Diese werden für Keller insbesondere anhand zweier Widersprüchlichkeiten deutlich, die ebenfalls von einer „tension between wonder and anxiety“ zeugen, „that is a characteristic of cinephilia for all times“ (S.168): in der Angst vor dem Weltuntergang, der mittels digitaler Technologien zugleich in wunderschönen Bildern dargestellt wird als auch in der Inszenierung moderner Technik als Heraufbeschwörer der Apokalypse und zugleich einziger Hoffnung der Menschheit auf einen Neuanfang.

Gerade das letzte Kapitel führt noch einmal die thematische Bandbreite des Buches vor Augen, die zugleich jedoch dazu führt, dass die Cinephilie an der ein oder anderen

Stelle etwas in den Hintergrund rückt. Dies ist im Hinblick auf weitere in diesem Zusammenhang noch zu diskutierende Themenfelder wie dem von Keller nur angerissenen Sammeln von DVDs und Blu-rays bedauerlich, schmälert die Bedeutung ihrer Arbeit allerdings in keiner Weise: Die

von Keller diskutierte *anxiety* hilft dabei, (die eigene) Cinephilie besser zu verstehen und eröffnet eine neue Perspektive auf das Phänomen Kino sowie die Erfahrungen, die wir mit ihm machen.

Christian Alexius (Marburg/Frankfurt)