

«Cinéphile ohne Filme»

Zur problematischen Rezeption der Nouvelle Vague im franquistischen Spanien

Rückblickend ist die Geschichte der klassischen Cinéphilie der 1950er- und 1960er-Jahre kaum von der Nouvelle Vague zu trennen. Der Erfolg dieser Filme über die Landesgrenzen hinaus gab der französischen Filmkultur ihre klassische Form und hat bis heute ihr Bild geprägt. Dieser Beitrag richtet seinen Blick auf das erste Jahrzehnt nach der Produktion der ersten Welle dieser Werke (1958–1968), die den späteren Ruhm der Nouvelle Vague begründeten. Er verlässt aber die klassischen geografischen Koordinaten und untersucht die zeitgenössische Rezeption dieser Filme durch spanische Filmenthusiasten unter der faschistischen Diktatur von General Franco (1939–1975). Dies bedeutete einen kulturpolitischen Rahmen, in dem aufgrund zahlreicher Zensurbestimmungen und anderer Hindernisse beim Import und der Aufführung fremder Filme die Rezeption dieser Werke nur beschränkt stattfinden konnte. In der spanischen Filmkultur wurde die Bedeutung der jüngsten Werke aus dem Nachbarland schnell erkannt – von Werken, die auch zum Anlass genommen wurden, um über die eigene, nationale Produktion kritisch zu reflektieren.

Trotz der Schwierigkeiten, die mit der Implementierung der diktatorischen Kulturpolitik einhergingen, fielen die Filme der Nouvelle Vague auf fruchtbaren Boden. Die phänomenale Gründungswelle von Filmklubs (von 20 zu Beginn der 1950er-Jahre bis 220 im Jahre 1965)¹ oder Fachzeitschriften – beispielsweise *Film Ideal* (1956–1970), *Nuestro Cine* (1961–1971), *Cinema Universitario* (1955–1963) oder *Documentos Cinematográficos* (1960–1963) – sowie die Genese des Neuen Spanischen Kinos ab 1960 sind Zeichen einer Reaktivierung des filmkulturellen Lebens nach einer ersten goldenen Ära in den 1930er-Jahren, die einige Merkmale mit der klassischen französischen Cinéphilie teilt.²

Im ersten Teil dieses Textes wird die Rezeption der Filme der Nouvelle Vague auf spanischem Boden beschrieben. Dies wird in einem zweiten Teil mit einer Analyse der filmkritischen Linie in den zwei wichtigsten Publikationen der Zeit – *Film Ideal*

1 Instituto de Opinión Pública: *Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España*. Madrid 1964, S. 819–820.

2 Antoine de Baecque: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2003, oder Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg 2007.

und *Nuestro Cine* – und deren Einfluss auf die Entstehung des Neuen Spanischen Kinos ab 1960 ergänzt.

Die Auseinandersetzung mit der Rezeption der Nouvelle Vague in Spanien fußt auf einem filmgeschichtlichen Verständnis, das die Disziplin im Rahmen einer allgemeinen Medien- und Kulturgeschichte erfasst und nach der Produktion, aber auch nach der Zirkulation und Rezeption von Filmen als kulturellen Artefakten fragt. Dieses Verständnis gewinnt in einer Fallstudie wie dieser an besonderer Relevanz, denkt man beispielsweise an die wichtige Rolle, welche filmkulturelle Institutionen wie die Filmklubs in der Genese einer Zivilgesellschaft unter der Diktatur gespielt haben, oder an die kritischen Diskurse, welche die hier untersuchten Publikationen anstießen.

Die Analyse hat somit in diesem Fall einen sehr konkreten nationalen Fokus. Die Erforschung der Rezeption einer ausländischen Bewegung in der immer noch zum großen Teil autarken spanischen Kulturwelt der Zeit wirft allerdings auch Fragen auf, die auf einen europäischen Kulturtransfer verweisen. Dieser Aspekt ist in der bisherigen Erforschung der klassischen Cinéphilie zugunsten einer Hervorhebung transatlantischer Kulturtransfer-Prozesse (so z. B. Hollywood-Produktionen, die in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg als Werke von Filmautoren wieder entdeckt wurden) zum Teil verdrängt worden; der Transfer ist allerdings zentral für das Verständnis der Entwicklung der europäischen Filmkulturen in dieser Zeit. Gleichzeitig richtet dieser Ansatz den Blick auf einen der wichtigsten Aspekte der Kulturtransferforschung, nämlich auf die kreativen, schöpferischen Aneignungs- bzw. Auswahlmechanismen in unterschiedlichen Empfängerkulturen, welche die Partikularitäten der kulturellen Lage reflektierten.

1 Die Filme. Rezeption im Schatten

Angesichts des Renommées, das die Nouvelle Vague in filmkulturellen Kreisen ab den späten 1950er-Jahren genoss, mag folgende Feststellung überraschend erscheinen: Offiziell wurden die französischen Filme in Spanien kaum und wenn, dann nur unter zahlreichen Schwierigkeiten rezipiert. Das heißt, dass auch Werke, die zugelassen wurden, sich der vielseitigen Macht der Zensur nie vollkommen entziehen konnten. Zensur wurde von verschiedenen Instanzen ausgeübt: vom Staat (die zentrale Zensurstelle *Junta de Clasificación y de Censura*, aber auch die Provinzzentralen des Ministeriums für Information und Tourismus, die eigenhändig agieren und die Aufführung von Filmen verbieten konnten), von der Kirche oder von den Verleihern selbst, die oft ihre eigenen Produkte der Selbstzensur unterwarfen.

Sie nahm aber auch verschiedene Formen an: Die Aufführung von Filmen konnte im schlimmsten Fall ganz verboten werden. Manche Werke wurden zwar zugelassen; sie wurden aber neu geschnitten. Das galt vor allem für diejenigen, die entweder ästhetisch herausfordernd waren (in diesem Fall waren oft Verleihfirmen für diese Form der Zensur zuständig) oder Probleme auf einer politischen, mora-

lischen oder ästhetischen Ebene darstellten. Außerdem mussten alle ausländischen Produktionen seit 1941 synchronisiert werden, so dass die Zensur zu den strukturellen Merkmalen der Filmkultur unter der Diktatur gehörte; Die Bedeutung von bestimmten Szenen oder Erzählsträngen konnte durch einen Eingriff in das Tonband beliebig verändert werden.

Wie diese Situation konkret aussah, zeigt das Beispiel Jean-Luc Godard als «schwieriger» Regisseur. *À BOUT DE SOUFFLE* kam 1966 in die spanischen Kinos, nachdem er bereits ein erstes Mal von der Zensur abgelehnt worden war; er konnte allerdings schon seit 1960³ in der nationalen Filmhochschule gesehen werden. 1965 wurde er in einem Zyklus in der spanischen Kinemathek (*Filmoteca Nacional*) gezeigt.

LE PETIT SOLDAT (1960) wurde 1960 zuerst verboten und schließlich, extrem zensiert, erst 1963 zugelassen, als der im Film thematisierte Algerienkrieg schon zu Ende war. *ALPHAVILLE* (1965) sowie *PIERROT LE FOU* (1965) wurden ebenfalls zensiert. Fremde Eingriffe bei diesem letzten Werk gingen allerdings nicht nur auf die staatlichen Instanzen zurück; das Verleihhaus *Bengala Films* führte eigenhändig einen Off-Kommentar ein.⁴

Das Gros der Produktionen des französischen *auteurs* konnte bis Francos Tod nicht gezeigt werden, so die zu den Klassikern zählenden *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1961), *VIVRE SA VIE* (1962), *LE MÉPRIS* (1963), *UNE FEMME MARIÉE* (1964), *MASCULIN-FÉMININ* (1966), *MADE IN USA* (1966), *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (1966), *LA CHINOISE* (1967), *WEEKEND* (1968), *ONE PLUS ONE* (1969) oder auch *PRAVDA* (1969).⁵

Dies gilt allerdings nur für die kommerziellen Kinos. Denn gleichzeitig wurden einige dieser Filme hauptsächlich innerhalb der Filmklub-Bewegung zugelassen. In diesem Feld herrschten seit 1957 besondere Regeln, die – mindestens in der Theorie – einen breiteren Spielraum erlaubten. Die Filmklubs bekamen ihre Filme aus der Föderation der Filmklubs, der *Filmoteca nacional* oder, besonders diejenigen in den großen Städten, von ausländischen Kulturinstituten (vor allem den italienischen und französischen) und konnten somit die Zensurbestimmungen teilweise umgehen.

Zudem verfügten die Filmklubs ab 1963 auch über eine Anzahl von Filmen, die exklusiv für ihre eigenen Aktivitäten importiert wurden. Zu diesen gehörte bereits im ersten Jahr *VIVRE SA VIE*. Er wurde nicht nur in den großen Städten, sondern beispielsweise auch im Universitätsfilmklub der Provinzstadt Oviedo vorgeführt. Dagegen konnte der Universitätsfilmklub von Zaragoza während der 1960er-Jahre dank persönlicher Kontakte zum Direktor der *Cinematèque Française*, Henri Langlois, einen *Nouvelle-Vague*-Zyklus veranstalten.⁶

3 Ruth Pombo: Joaquim Jordá. Una mirada diferente entre la razón y la percepción. In: Carlos F. Heredero / José Enrique Monterde (Hg.): *Los «Nuevos Cines» en España*. Valencia 2003, S. 286–301, hier 293.

4 Vgl. Román Gubern und Domènec Font: *Un cine para el cadalso*. Barcelona 1978, S. 118.

5 Vgl. ebd., S. 116.

6 Carlos F. Heredero und Eduardo Rodríguez Merchán (Hg.): *Cineclubes España*. In: *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid 2011, S. 670–681, hier S. 677.

Die Rezeption der Filme eines anderen großen Namens der Nouvelle Vague, François Truffaut, erzählt uns eine ähnliche Geschichte. *LES QUATRE CENTS COUPS* (1959) kam zwar früh in die Kinos (1960) und wurde auch oft in der Filmklubarbeit eingesetzt;⁷ die Kopien waren allerdings neu geschnitten und durch die Synchronisation zensiert worden (in der berühmten Verhörszene fragt die Psychologin den Protagonisten Antoine «Hast du schon eine Freundin gehabt?» statt «Hast du schon mit einem Mädchen geschlafen?»). *LA PEAU DOUCE* (1964), in dem einige Einstellungen erotischer Natur geschnitten wurden, kam relativ früh in die Kinos (1965); andere, wie *JULES ET JIM* (1962), brauchten bis 1968.

Die meisten Filme der jungen französischen Generation blieben also dem breiteren Publikum versperrt oder konnten nur mit großer Verspätung rezipiert werden, als viele dieser Werke einen Teil ihrer filmgeschichtlichen Relevanz eingebüßt hatten. In eher ausgewählten Kreisen fand allerdings ihre Rezeption unter erschwerten Umständen statt. Auf diese Kreise konzentriert sich dieser Beitrag, um die unterschiedlichen vertretenen Positionen kurz darzulegen. Partielle Antworten liefern in diesem Zusammenhang die Diskussionen in den Zeitschriften und Interviews mit einigen der Protagonisten, hauptsächlich aus dem Bereich der Filmklub-Bewegung und Filmkritik. Die Genese eines Modern(istisch)en Kinos kann nicht nur auf die Rezeption von Filmen reduziert werden. Dazu gehört auch seine diskursive Einbettung, die eine adäquate Kontextualisierung dieser Werke sichert. Wenn wir die Zirkulation der Filme über nationale Grenzen hinaus als Beispiel des kulturellen Transfers verstehen, so zeigen die Debatten, wie diese Werke innerhalb eines neuen diskursiven Rahmens neu gedeutet wurden.

2 Diskursive Positionen um die Nouvelle Vague

Der diskursive Aspekt ist im spanischen Kontext von besonderer Bedeutung, denn generell war die filmkritische Beschäftigung mit der Nouvelle Vague intensiver als die eher mangelhafte Rezeption der Filme vermuten lässt. Der spätere Filmkritiker José Luis Guarner, zu der Zeit aktiv im wichtigsten Filmklub Barcelonas, Montrols, reflektierte folgendermaßen die Bedeutung dieser schriftlichen Auseinandersetzung mit den oft nicht gesehenen Filmen:

Wir waren schlecht informiert und hatten kaum eine Möglichkeit, Filme zu sehen. Man sollte untersuchen, ob die filmkritische Verbreitung in den 1960ern nicht die Konsequenz der Tatsache war, dass, weil es keine Filme gab, man sie schriftlich erfinden musste.⁸

Denn in der Tat brachte eine etwas willkürliche «Doppellogik der Zensur» in vielen dieser Publikationen erstaunliche Konstellationen hervor. Zensurinstanzen ließen

7 José María Pérez Lozano: *Formación cinematográfica*. Madrid 1963, S. 241–250.

8 José Luis Guarner in Iván Tubau: *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: La gran controversia de los 60*. Barcelona 1983, S. 153.

sich zuerst von einer *quantitativen* Logik leiten: Je weniger Leute zu den potenziellen Rezipienten eines bestimmten Mediums oder Werks gehörten, desto lockerer waren die Zensurbestimmungen. Dies bedeutete, dass der diskursive Spielraum in den hauptsächlich nur unter Filmenthusiasten zirkulierenden Magazinen viel breiter war als in den Filmen selbst. Diese Publikationen kritisierten somit oft die Zensur oder versuchten beispielsweise durch Besprechungen auf Filme aufmerksam zu machen, die auf den spanischen Leinwänden nicht gesehen werden konnten. Ein oft verwendeter Mechanismus in diesem Kampf um den abwesenden Film war das Abdrucken von Drehbüchern verbotener Filme, die somit nicht gesehen, aber doch gelesen werden konnten.

Zweitens bestimmte eine *qualitative* Logik das Schicksal der zugelassenen Filme stark. «Kultivierte» Kreise, intellektuelle Eliten des Regimes so wie die Studentenschaft durften bestimmte Werke rezipieren, Sachverhältnisse thematisieren und kritisieren, weil sie in den Augen der Zensoren verantwortungsvoller damit umgehen können. Diese Logik war schon seit den frühen 1940er-Jahren in den Universitätsfilmklubs des faschistischen Studentenvereins SEU zu beobachten; ab den 1950er-Jahren sollte sie sich auch in den offiziellen Bestimmungen widerspiegeln, welche die allgemeine Filmklubarbeit steuerten. In der Ministerialverordnung vom 11. März 1957, welche die Arbeit der Filmklubs regulierte, wurde beispielsweise eine Sonderbewertung der Zensur für die Aufführung von Filmen in Filmklubs vorgesehen.

Im publizistischen Bereich zählen *Film Ideal* und *Nuestro Cine* als nationale Pendants zu den führenden Publikationen der klassischen französischen Cinéphilie. In ihrer redaktionellen Linie galt die erste als eine spanische Version der *Cahiers du cinéma* (mit Fokus auf das amerikanische Kino sowie *auteur*-Debatten und politisch eher rechts orientiert), während *Nuestro Cine* im publizistischen Feld eine ähnliche Position wie *Positif* (eher links orientiert und fokussiert auf inhaltliche Aspekte bei der Filmbewertung) besetzte.

Film Ideal war 1956 aus den Kreisen der katholischen Filmarbeit entstanden. Nach dieser ersten katholischen Phase, die bis 1960 anhielt, übernahm sie von ihrem französischen Vorbild hauptsächlich die radikalsten ihrer Ansichten in Bezug auf die *politique des auteurs*, eine leidenschaftliche, ästhetische, cinéphile Verteidigung des amerikanischen Kinos sowie – in einer eher vagen Form – realistische Postulate Bazin'scher Prägung.

Von diesen filmkritischen Positionen ausgehend ist es nicht überraschend, dass die Nouvelle Vague in dieser Publikation besondere Resonanz fand – und das schon sehr früh. Bereits 1959, also noch innerhalb der ersten, «katholischen» Phase der Zeitschrift, wurde die französische Strömung wahrgenommen und besprochen, wenn auch nicht uneingeschränkt gelobt. Positiv wurden solche Aspekte hervorgehoben, die sie mit einem neorealistischen Erbe und einer katholischen Spiritualität verbanden. Es handele sich bei diesen neuen französischen Filmen um einfache Filme, die stilistische Erneuerungen ankündigten und an denen der Einfluss eines neorealistischen Humanismus klar zu erkennen sei; eine Einschätzung, die

die Möglichkeit einer katholischen Deutung dieser Werke einschloss. Nicht selten wurden aber die Werke auch eben aus einer katholischen Perspektive kritisiert, denn klare moralische Einstellungen seien in vielen dieser Geschichten nicht zu erkennen. «[I]n der ‹jungen Welle› gibt's viel Gutes: Ehrlichkeit, Einfachheit, Kameradschaft, Kunst, Mut, Stil. Und auch viel Schlechtes: ihr fehlt es an Erhabenheit, Moral, deutlichen Idealen, Hoffnung» schrieb Enrique M. Martínez aus Paris. Und so werden von ihm die ‹neuen› – ein sehr ausdehnbarer Begriff, wie wir sehen werden – Kritiker-Regisseure aus Frankreich gleich moralisch kategorisiert: ‹sauber› seien François Truffaut, Jacques Rivette und Marcel Camus; ‹zweideutig› Claude Chabrol, Alain Resnais und Alexander Astruc und ‹negativ› Louis Malle, Eduard Molinaro und Roger Vadim.⁹

Die Artikel berichteten in den frühen Nummern oft über LES QUATRE CENTS COUPS. In der Ausgabe 34/35 wurde dieser Film aus inhaltlicher Perspektive verteidigt – hier spielte die Tatsache eine wichtige Rolle, dass der Film bereits den Preis des *Office Catholique International du Cinéma* (OCIC) erhalten hatte und somit als moralisch-religiös einwandfrei galt. Gleichzeitig wurde sein Stil aber auch kritisiert: der Rhythmus sei fehlerhaft, die Einstellungen unpräzise; diese seien unfähig, Bewegungen einzufangen.¹⁰ In diesen ersten Beispielen filmkritischer Bewertung findet sich ein Topos, der sich später, aus anderen Positionen formuliert, noch oft wiederholen wird. Als künftiger Regisseur sah der damals noch als Filmkritiker und Filmaktivist arbeitende Basilio Martín Patino den Umgang der Nouvelle Vague mit der Filmsprache und den Produktionsstrukturen positiv. Gleichzeitig kritisierte er, sie sei sehr opportunistisch und weltfremd.¹¹ Die neuen französischen Filme seien auch zu ‹filmisch› (oder, in anderen Formulierungen, formalistisch oder ästhetisch) und somit untauglich für eine Filmkultur wie die spanische, welche sich aufgrund der schwierigen kulturpolitischen Lage einem realistischen Kurs verschrieben hatte.

Ansonsten war die allgemein eher moralisch argumentierende Einstellung in der Zeitschrift um 1960 omnipräsent: In derselben Nummer griff beispielsweise José María Pérez Lozano die ‹Immoralität des schlechten Geschmacks› der französischen Filme an.¹² Die gleichzeitige Anerkennung ihrer filmästhetischen Verdienste und die Kritik an ihren moralischen Prinzipien prägte die Wahrnehmung der Nouvelle Vague weiterhin. Ein letztes Beispiel, aus einer Festival-Chronik (Mar de la Plata, Argentinien) von José María García Escudero, überspitzt diese Position. JULES ET JIM sei danach ‹nicht einen Groschen wert; seine Bilder sind allerdings ein Genuss.›¹³

9 Enrique M. Martínez: Polémica sobre ‹joven ola›. In: *Film Ideal* 34/35, 1959.

10 Ders.: Antonio, un antihéroe de este tiempo. In: *Film Ideal* 34/35, 1959.

11 Basilio Martín Patino: La ‹Nouvelle Vague›, ahora y desde nosotros. In: *Film Ideal* 60, 1960.

12 José María Pérez Lozano, zit. in Jorge Nieto Ferrando: *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España [1939–1962]*. Valencia 2009, S. 436.

13 ‹no vale dos cuartos, pero cuyas imágenes son un encanto›, José María García Escudero: El carnet de un Jurado. In: *Film Ideal* 95, 1962 (Alle Übersetzungen sind vom Autor).

Die bereits erwähnte filmästhetische Entwicklung hin zu einer spanischen *Cahiers* bedeutete für die Zeitschrift hauptsächlich eine tiefere Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Kino (das trotz Zensur der uneingeschränkte Sieger auf den spanischen Leinwänden war). Das französische Kino wurde dabei nicht völlig vergessen; mit der Zeit verlor es allerdings einen Teil seines kontroversen Charakters. Der Grundton blieb in diesen Jahren erhalten, auch wenn die Betrachtung der Nouvelle Vague differenzierter ausfiel.¹⁴ Einige dieser Texte (hauptsächlich die Interviews) wurden aus anderen ausländischen Zeitschriften übernommen.

Die Zeitschrift *Nuestro Cine* startete ihren Weg im Juli 1961 und sah sich als Teil einer längeren (nationalen und internationalen) Tradition linker Filmkritik. Neben *Positif* war ihr publizistisches Vorbild die italienische *Cinema Nuovo* von Guido Arislarco. In Spanien galt sie als Fortsetzung der ebenfalls politisch links ausgerichteten *Cinema Universitario* (1955–1963), mit der sie in den frühen Jahren mehrere Mitarbeiter teilte. Einer von diesen Autoren war Román Gubern, der in *Cinema Universitario* die Position der spanischen Linken zum neuen französischen Kino gut schilderte, als er 1962 beschrieb, dass nur Alain Resnais, mit Einschränkungen, aus dieser Gruppe zu retten sei, die sonst als hedonistisch, bourgeois und sozial unbrauchbar galt.¹⁵

Angesichts ihrer redaktionellen Linie und persönlichen Besetzung war *Nuestro Cine* (mit zahlreichen *Mitläufern* unter ihren Mitarbeitern) sehr nah an der Kommunistischen Partei Spaniens. Die Zeitschrift machte sich zum Ziel, die Aufmerksamkeit auf die prekäre Situation der spanischen Filmethusiasten zu lenken und gerade solche Filme zu besprechen, die im Land nicht gesehen werden konnten. Drehbuchauszüge wurden publiziert, Filme rezensiert, theoretische Diskurse mit einem deutlich linken Hintergrund entwickelt. Die italienische Orientierung der Zeitschrift, die man an ihrer politischen und ästhetischen Linie erkennt, ist auch anhand der kommentierten Filme zu sehen – gelobt wurden hauptsächlich Filmemacher wie Federico Fellini oder Michelangelo Antonioni.

Trotzdem wurde die Bedeutung der Nouvelle Vague schnell verstanden. Es war José Monleón, Mitbegründer der Zeitschrift, der in der achten Ausgabe einen filmkritischen Ton bezüglich der neuen französischen Filmemacher erkennen ließ.¹⁶ Er fand, *JULES ET JIM*, *UNE FEMME EST UNE FEMME*, *VIE PRIVÉE* (Louis Malle, 1962)

14 Der Text von Juan Cobos «Nouvelle Vague. 4 años de lucha (notas)» präsentiert bereits in der 91. Nummer (1962) eine differenzierte Auseinandersetzung mit der bisherigen Rezeption der Nouvelle Vague. Diese und die nächste Nummer der Zeitschrift enthalten außerdem Interviews mit Filmemachern, die «nah» an der Bewegung waren wie Agnès Varda oder Jacques Demy. Interviewpartner war auch Jean-Luc Godard, der im August 1962 (Nr. 101) von Juan Cobos und Felix Martialay und im Januar 1963 (Nr. 111) von Cobos und Gonzalo Sebastián de Erice befragt wurde. Die 116. Ausgabe (1964) präsentiert ein Interview mit Alain Resnais (übernommen aus *Les Lettres Françaises*) und in demselben Heft findet man einen längeren Artikel von Miguel Rubio über *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD*. Nr. 137 (1964) enthält auch ein Interview mit Jacques Rivette und Roger Leenhardt, das ursprünglich in *Sight and Sound* erschienen war.

15 Román Gubern: Crisis del cine social. In: *Cinema Universitario* 15, 1962.

16 José Monleón: Los últimos films de Truffaut, Godard, Malle y Resnais. In: *Nuestro Cine* 8, 1962.

oder *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (A. Resnais, 1961) seien Filme, die ein fehlendes ideologisches Engagement aufzeigen und konfus wirken (auch wenn er die formalen Aspekte hervorhob). In der nächsten Nummer meldete sich Monleón wieder zu Wort: angesichts der französischen Realität sei Godards *UNE FEMME EST UNE FEMME* ein Film von niedrigem ethischen Wert.¹⁷

Nach dieser ersten Kontaktaufnahme findet man in den nächsten Jahren kontinuierlich neue Texte zur Nouvelle Vague: vor allem Übersetzungen von Artikeln aus dem Ausland und vereinzelte Kritiken. *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (in der dritten, sechsten und siebten Nummer 1961 und 1962 – der Film kam 1962 zensiert in die Kinos) und *CLÉO DE 5 À 7* (A. Varda) wurden oft dabei erwähnt.

Erst 1965 wurde die Nouvelle Vague aufgrund eines Zyklus, den die Nationale Filmothek ihr widmete,¹⁸ in *Nuestro Cine* ausführlicher und von verschiedenen Autoren über mehrere Hefte hinweg besprochen. César Santos Fontela sah diesen Zyklus als den ersten wichtigen Kontakt mit der Nouvelle Vague.¹⁹ In Anbetracht der in der Vergangenheit oft besprochenen und selten gesehenen Werke verwies José Luis Egea auf die Entwicklung eines Diskurses, dem oft ein konkreter Bezug fehlte, indem er feststellte: «[a]uf eine gewisse Art und Weise haben wir alle die Nouvelle Vague selber «erfunden»»²⁰

Victor Erice – der Jahre später, als Filmregisseur, den Autorenfilm-Klassiker *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (1973) drehte – versuchte 1965 die Nouvelle-Vague-Filme mit den eigenen ästhetischen und politischen Positionen der Zeitschrift in Einklang zu bringen. «Die ästhetische Problematik einiger Werke der Nouvelle Vague kann uns helfen, das Realismus-Konzept zu beleuchten und eine kritische Methodologie praktisch umzusetzen»²¹. José Monleón sah die Art und Weise, wie die Nouvelle Vague die Produktion neu konzipierte, ihr filmgeschichtliches Bewusstsein oder ihren Rebellionsgeist positiv. Gleichzeitig warf er ihr aber vor:

[...] ihre fehlende Solidarität. Ihr kleinbürgerliches Denken. Die Idee, dass Kunst und politisches Engagement sich ausschließen. Die N.V. hat in diesem Bereich einen unheimlichen Schaden angerichtet, denn außerhalb ihrer Grenzen diente sie als Motto den «Kinematografisten», denjenigen, die von «nichts anderem als Kino» wissen wollten.²²

17 Ders.: Juicio a la crítica. Diálogo sobre la crítica cinematográfica española. In: *Nuestro Cine* 9, 1962.

18 Siehe *ABC* 16.01.1965, Morgenausgabe: Gezeigt werden *À BOUT DE SOUFFLE* (J.-L. Godard, 1959), *ZAZIE DANS LE METRO* (L. Malle, 1960), *LOLA* (J. Demy, 1961) und *JULES ET JIM* (F. Truffaut, 1961). Dieser Zyklus unterbricht einen anderen in der Filmothek, der Eisenstein gewidmet war. Die wichtigsten Filme des sowjetischen Regisseurs waren bis vor wenigen Jahren verboten gewesen.

19 Vgl. César Santos Fontela: Ante un primer contacto con la Nouvelle Vague. In: *Nuestro Cine* 38, 1965.

20 «en cierta medida todos nos hemos «inventado» un poco la N.V.», José Luis Egea in José Luis Egea, Victor Erice und José Monleón: La «Nouvelle Vague» en la FilMOTECA Nacional. In: *Nuestro Cine* 39, 1965.

21 «la cuestión [...] es que la problemática estética que algunas obras de la «nouvelle vague» nos propone puede ayudarnos [...] a dilucidar el concepto de realismo y a la aplicación práctica de una metodología crítica.», ebd.

22 «Su insolidaridad. Su pensamiento pequeño burgués. La idea de que el arte y el compromiso se excluyen. La N.V. ha hecho en este terreno un daño atroz, porque, fuera de sus fronteras ha servido de bandera a los «cinematografistas», a los que no querían saber nada «que no fuese de cine».», ebd.

Erst ab diesem Zeitpunkt wurden die Filme einer differenzierteren Analyse unterzogen; die Vorbehalte gegen das fehlende politische Engagement wurden aber nie völlig ausgeräumt. José Luis Egea besprach Godards *PIERROT LE FOU* allerdings nicht mehr nach realistischen/ideologischen Kriterien, sondern eher als Teil einer filmischen Avantgarde.²³ José Monleón schrieb in der 71. Nummer (1968) wieder über die französischen Filme. Diesmal ging es um *JULES ET JIM* von François Truffaut, der erst jetzt seine spanische Premiere erleben durfte. Der Film wurde hier zum Anlass genommen, um im Vergleich zu der lokalen Produktion ein «weiteres Beispiel des spanischen kulturellen und filmischen Rückstands»²⁴ zu kritisieren. In seiner allgemeinen Bewertung von Truffaut griff er allerdings auf die klassischen Topoi zurück:

Truffauts ‚Freiheit‘ ist anarchistisch und die Anarchie, die in vielen Fällen gesund ist, muss sich in neue Lösungen verwandeln, um nicht steril zu werden. [...] Das ist nicht nur ein Problem von Truffaut, sondern von der Mehrheit der Nouvelle Vague. Dem unheimlichen aufrührerischen Talent, der Fähigkeit, eine Reihe kinematografischer Strukturen zu hinterfragen, folgte fast nie der Scharfsinn, um eine anregende und richtige Antwort zu liefern.²⁵

Im Grunde genommen argumentierte *Nuestro Cine* ähnlich wie *Film Ideal*, auch wenn beide Publikationen andere Konsequenzen aus diesen Argumenten zogen. Die ästhetischen Vorzüge der Nouvelle Vague wurden anerkannt und teilweise gelobt. Die französische Bewegung wurde hier allerdings nicht aus moralischen, sondern aus politischen Gründen kritisiert. Die Filme waren, hauptsächlich angesichts der politischen Lage Spaniens, nicht politisch engagiert genug.

Die filmkritische Linie von *Nuestro Cine* erlangte besondere Bedeutung für das Neue Spanische Kino ab 1961. Die Zeitschrift war nicht nur inoffizielles Sprachrohr der neuen Bewegung, es gab auch klare persönliche Verbindungen zu den Filmemachern. Alle Mitglieder ihrer Redaktionsleitung waren Studenten an der staatlichen Filmhochschule *Escuela Oficial de Cinematografía* (EOC), die auch institutioneller Kern der neuen Bewegung war. Während die Mitarbeiter des *Film Ideal* hauptsächlich in der Filmkritik tätig blieben, gingen viele der Autoren von *Nuestro Cine* später selbst in die Filmproduktion.

Es überrascht deswegen nicht, wenn man sieht, in welchem geringem Maße die Filmproduktion der Nouvelle Vague ein Vorbild für das *Nuevo Cine Español* darstellte, die spanische Antwort auf die Entstehung der Neuen Kinos in anderen eu-

23 José Luis Egea: Bofetada al gusto común: «Pierrot el loco», de Jean-Luc Godard. In: *Nuestro Cine* 60, 1967.

24 «un enésimo testimonio sobre el desfase cultural y cinematográfico español», José Monleón: Jules et Jim. In: *Nuestro Cine* 71, 1968.

25 «la ‚libertad‘ de Truffaut es anárquica, y la anarquía, tan saludable en muchos casos, necesita resolverse en nuevas opciones para no resultar estéril. [...] Problema éste que no sólo es de Truffaut, sino de la mayor parte de la Nouvelle Vague. Al extraordinario talento desordenador, a la capacidad para poner en cuestión una serie de estructuras cinematográficas, casi nunca ha seguido la lucidez para dar alguna respuesta que resultase igualmente sugestiva y rica.», ebd.

ropäischen Ländern seit Mitte der 1950er-Jahre. Die Filmemacher, die in diesen Jahren ihre ersten Filme produzierten und ebenfalls, wie die französischen *auteurs*, größtenteils aus der Filmkritik kamen, orientierten sich an Bewegungen, Filmen und Regisseuren, die eine klare Alternative nicht nur filmästhetischer sondern auch politischer Natur anbieten konnten. Zentral war nach wie vor die realistische Tradition italienischer Prägung, hauptsächlich die des Neorealismus und dessen Nachfolgern, wobei die sowjetische Avantgarde der 1920er-Jahre immer noch den Reiz der politischen Konfrontation besaß.²⁶ So berichtete beispielsweise der Filmregisseur Carlos Saura über seine Jahre in der Nationalen Filmhochschule (IEEC):

Es mag kurios sein, wie wir mitten im Franquismus die Filme von Pudowkin, Eisenstein und vielen anderen sehen konnten ... Als Jahre später ein französischer Film projiziert wurde, gab es Ausschreitungen, weil er uns kitschig vorkam, denn er stellte kein politisches Problem dar, und das war, was uns zu der Zeit interessiert hat.²⁷

3 Schlussbetrachtungen

Trotz der (film)kulturellen Abgeschiedenheit und eines Zensursystems, das die Rezeption vieler der zentralen Werke der Nouvelle Vague verhinderte oder verzögerte, kann man anhand ihrer wichtigsten Publikationen in der spanischen Filmkultur ein frühes (1959 einsetzendes) Bewusstsein für die Relevanz der filmischen Entwicklungen im Nachbarland feststellen. Im Laufe der kommenden Jahre konnten allerdings weitgehend nur einige kleine, spezialisierte Kreise diese Filme genießen: Studenten an der Filmhochschule in Madrid, Filmklub-Mitglieder (besonders in größeren Städten) oder Festival-Besucher (besonders in San Sebastián) profilierten sich in dieser Zeit als eine erlesene Gruppe von Nouvelle-Vague-Zuschauern.

Die Resonanz der Nouvelle Vague ging aber darüber hinaus. Sie, wie auch andere internationale Bewegungen der Zeit wie das britische *Free Cinema* oder der amerikanische *Underground*, wurde von den meisten Cinéasten in den Fachzeitschriften «gelesen» ohne jeweils gesehen zu werden. Sie waren «Cinéphile ohne Filme», wie der Filmkritiker und Filmaktivist José Luis Guarner Jahre später anmerken sollte.²⁸

In dieser schriftlichen Filmrezeption sind verschiedene Sensibilitäten zu erkennen. Die zwei größten Magazine der Zeit, *Film Ideal* und *Nuestro Cine*, spiegelten

26 Zur schwierigen Beziehung der Nouvelle Vague zum NCE siehe José Enrique Monterde: La recepción del «nuevo cine». El contexto crítico del NCE. In: Carlos F. Heredero und José Enrique Monterde (Hg.), S. 103–120.

27 «Resulta curioso que en pleno franquismo nosotros pudiéramos ver las películas de Pudovkin, Eisenstein y tantos otros ... años después cuando se proyectaba una película francesa había hasta pateos porque la considerábamos una cursilada, dado que no planteaba ningún problema político, que era lo que nos interesaba a nosotros en aquellos momentos», Concha Gómez: Carlos Saura. La pasión de explorar nuevos caminos. In: Carlos F. Heredero und José Enrique Monterde (Hg.), S. 355–368, hier S. 358.

28 José Luis Guarner in Tubau, S. 52.

in Madrid die Rivalitäten zwischen eher rechts-ästhetischen und links-politischen filmkritischen Positionen wider, die in Paris einige Jahre früher *Cahiers du cinéma* und *Positif* vertreten hatten.

Beide Positionen erkannten generell die filmästhetischen Vorzüge der jungen französischen Produktionen. Die Nouvelle Vague fand allerdings keine überzeugten Fürsprecher innerhalb dieser beiden filmkritischen Entwicklungslinien. Die negative Betrachtung stützte sich in beiden Fällen hauptsächlich auf inhaltliche Kriterien, die entweder moralischer oder politischer Natur waren. Das eher rechte Spektrum der Filmkritik attackierte diese Filme als unmoralisch; für linke Filmpublizisten um die Zeitschrift *Nuestro Cine* – und dank dieser auch für viele spanische Nachwuchsfilmemacher an der Nationalen Filmhochschule – galt die Bewegung als nicht engagiert genug.

Die kulturpolitischen Rahmenbedingungen der Diktatur beeinflussten also die Rezeption dieser Filme nicht nur auf eine ‹direkte› Art, indem sie z. B. festlegten, welche Werke unter welchen Umständen gesehen werden konnten. Sie bestimmten auch entscheidend das diskursive Feld, den Deutungsrahmen, in dem sich diese Rezeption abspielte. Und dies bedeutet, dass bei der Betrachtung dieser Filme inhaltliche Kriterien entscheidend waren. Kriterien, die, sieht man die zeitgenössischen Debatten in anderen Ländern, den ‹Sonderweg› der spanischen Filmkultur hervorheben. Im Gegensatz zu ihren französischen Pendants – die sich von den ideologischen und politischen Vorbehalten einer früheren Generation, die der *resistance*, distanzierten und überwiegend einen formalästhetischen Weg einschlugen –, mussten die jungen Cinéasten durch ihre filmkritische Arbeit klaren Bezug auf die politische Realität ihrer Zeit nehmen.

Die Geschichte der Nouvelle Vague unter spanischen Cinéphilen blieb somit die Geschichte einer Faszination auf Distanz, denn letztendlich konnten diese Filme nicht die Antworten liefern, die eine Filmkultur unter der Diktatur suchte.

Die ausweglose Situation Anfang der 1960er-Jahre griffen folgende Worte des Zeitzeugen und späteren Medienwissenschaftlers Román Gubern auf. Gubern, der als Filmkritiker aus dem linken Spektrum galt, schrieb zu der Zeit unter anderem für *Nuestro Cine*, studierte an der Nationalen Filmhochschule und erkannte das Paradoxon der Rezeption einer kinematografischen Modernität in einem Land, dessen Politik die Moderne negierte.

Diese Spannung [zwischen den Inhalten eines modernen Kinos und der politischen Situation im Franquismus] war ein Drama für alle. Das europäische Kino hatte Antonioni oder Bergman und wir waren immer noch bei FAHRRADDIEBE, SCIUSCIA, LA TERRA TREMA und herzerreißenden Ängsten. Unvermeidlich, natürlich.²⁹

29 «Y esa tensión era un drama para todos nosotros: el cine europeo llevaba a Antonioni o Bergman y nosotros estábamos todavía con LADRÓN DE BICICLETAS, EL LIMPIABOTAS, LA TERRA TREMA y con angustias desgarradoras. Inevitables, claro.», Román Gubern in Tubau, S. 199.