Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin (Ed.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*

London: BFI Publishing 2003, 196 S., ISBN 0-85170-984-2, £ 12.25

Die Herausgeber von *Movie Mutations* – der amerikanische Filmkritiker und Autor zahlreicher Filmbücher Jonathan Rosenbaum und sein etwas jüngerer australischer Kollege Adrian Martin – nehmen uns mit auf eine Reise durch die Welt der Cinephilie, die mit der Frage danach beginnt, was die professionellen Filmliebhaber heute verbindet (vgl. S.VI). *Movie Mutations* versucht Veränderungen, etwa der erleichterten Internationalisierung von Filrkultur durch das Medium Internet, bereits durch die Form seiner Beiträge gerecht zu werden. So stehen am Anfang und am Ende des Buches jeweils ein 1997 und 2001/2002 geführter E-Mailwechsel, an dem neben den Herausgebern unter anderem Filmkritiker oder Filmkuratoren wie Kent Jones, Alexander Horwarth, Nicole Brenez und Mark Peranson beteiligt waren. Eingerahmt von diesen E-Mails finden sich in diesem Band in so unterschiedlichen Formen wie Essay, Interview und Briefwechsel äußerst anregende und produktive Reflexionen darüber, was es (heute) bedeutet, Filme zu lieben. Was an *Movie Mutations* so beeindruckt, ist seine Darstellung der Interdependenzen zwischen Cinephilie, Filmkritik, Theorie, Filmwissenschaft und (dramatisch) veränderten geopolitischen Bedingungen, die einen der Filmliebhaberei inhärenten, unpolitischen Narzissmus verhindern. So kann es sich im Hier und Jetzt einer sowohl im negativen wie im positiven Sinne globalisierten Filmkultur positionieren.

In der ersten mit „Letters from (and to) some Children of the 1960s“ betitelten E-Mailrunde wird die gemeinsame Grundlage cinephiler Sozialisation und die veränderte Gegenständlichkeit von Film erforscht. Rosenbaum aktualisiert die alte Bazin'sche Frage, was Film – unter der Berücksichtigung der technischen (digitaler Film, DVD etc.) und gesellschaftlichen Veränderungen (Filmökonomie, Globalisierung etc.) – ist und verbindet sie mit der Problematik der ästhetischen ‚Mutationen‘, die das Kino mit der Entdeckung seiner Modernität und Medialität durch die Nouvelle Vague seit den 60er Jahren erfahren hat (vgl. S.2). Es geht in diesem Dialog dementsprechend um das Profil einer Generation von Filmliebhabern, die sich, wie Kent Jones feststellt, um die Frage, ob Film Kunst ist, nicht mehr zu kümmern braucht: „For us, the Children of 1960, the cinema was already the *art* of cinema“ (S.10). So sehen sich Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Horwarth und Nicole Brenez, ähnlich wie Rosenbaum, als Filmkritiker, die versuchen, das Populäre und das Künstlerische des Films zu verbinden. Das impliziert

eine gewisse Distanz zu den theorieverliebten 70er Jahren und damit auch zu einer sinnfeindlichen Institution von Filmwissenschaft, die, wie Adrian Martin es ausdrückt, einem „starstruck, buffish cinephile“ keine Heimat bieten konnte (S.5). Wichtiger Teil ihrer Sozialisation waren stattdessen das Fernsehen (das ähnlich wie die Nouvelle Vague dabei half, Film zu historisieren) und die Popmusik (welche sinnliche Qualitäten von Kunst verstärkt). Beide Einflüsse prägen ein unkanonisiertes Verständnis von einem lebendigen Kino, das sich so unterschiedlichen und inkompatiblen Erscheinungen wie den Filmen Abel Ferraras oder Abbas Kiarostamis, den audiovisuellen Filmexperimenten einer neuen Filmavantgarde, aber auch den Teenagerfilmen von John Hughes oder einem Werk wie *Saturday Night Fever* (1977) widmen kann. Weil Theorie ihre Autorität verloren hat, könne, so Nicole Brenez, Film für sich selbst sprechen: „nothing clarifies an image like another image, nothing analyses a film better than another film“ (S.23). Das bedeutet aber nicht Theorieblindheit und ästhetischen Populismus, sondern eher eine veränderte Perspektive auf Theorie wie auf Filme: Der Kanon dieser neuen Cinephilie kann noch immer von schwer zugänglichen ‚Kunstfilmen‘ geprägt sein, er fokussiert aber in besonderer Weise ein Kino des ‚Körperlichen‘ oder des ‚Konkreten‘, das, so Adrian Martin, eine sinnliche Vorstellung der Singularität von Wirklichkeit gegen den abstrakten theoretischen Blick richtet (vgl. S.6). Einzig Raymond Bellour, der noch eine andere Sozialisation erfahren hat, verweist auf eine Leerstelle dieser Perspektive, die das intellektuelle, denkende Kino eines Alain Resnais oder Manuel de Oliveira vernachlässigt (vgl. S.32).

Im Mittelteil versuchen einige Beteiligte dieses Dialogs, aber auch andere Autoren, in unterschiedlicher Form einem ‚state of the art‘ globaler Cinephilie nachzuspüren: Einige Texte porträtieren die neuen Helden der internationalen Filmkultur wie die Taiwaner Tsai Ming-liang und Hou Hsiao-hsien oder den Iraner Abbas Kiarostami. In Gesprächen, Dialogen und Artikeln wird über die Ähnlichkeiten zwischen südamerikanischer und südafrikanischer Filmkultur, über die alten und neuen Grenzen eines ‚multinationalen Kinos‘ oder über den Status von Filmkunst und Filmwissenschaft in Japan nachgedacht. Ein wichtiger Dialog zwischen Adrian Martin und dem Filmwissenschaftler James Naremore beschäftigt sich mit der Zukunft der Filmwissenschaft: Wie kann sie den Ansprüchen, die nach dem Abschied von den theoretischen Großparadigmen der 70er Jahre an sie gestellt werden, gerecht werden oder wie kann sie den Herausforderungen einer neuen Formation wie den Cultural Studies begegnen? (Vgl. S.125). Alle diese Beiträge zeichnen sich durch eine hohe Aufmerksamkeit für eine veränderte Materialität von Film aus, die auch andere, neue Betrachter konstituiert. Sie sind aber auch offen für den Widerspruch zwischen einer durch das Internet internationalisierten Cinephilie und der faktischen Bedrohung lokaler Filmkultur durch die ökonomische Macht einer Unterhaltungskultur (speziell der amerikanischen), die wie keine andere so wenig Interesse daran hat, sich im Blick anderer, marginaler Filmkulturen widerspiegeln zu lassen (vgl. S.143f.). So haben

wir es hier mit einem globalen, interkulturellen Dialog zu tun, der aber immer wieder auf drastische Weise unterbrochen wird. Dies stellt Jonathan Rosenbaum am Beispiel des iranischen Regisseurs Jafar Panahi dar, der den Festivalerfolg *The Circle* (2000) drehte und der mehrmals auf demütigende Weise an der Einreise in die USA gehindert wurde.

Und so steht auch der das Buch beschließende E-Mailwechsel unter dem Zeichen einer realen Bedrohung: Der argentinische Filmkritiker Quintin stellt die alarmierende Frage nach dem Wert dieser wichtigen Untersuchung filmischer Mutationen nach den Anschlägen des 11. Septembers: „Were we looking all the time in the wrong direction while the world was mutating in its own terms?“ (S.169). Die Antwort darauf lautet letztendlich, der beständig drohenden Gefahr einer weltleugnenden cinephilen Selbstverliebtheit, was Rosenbaum mit Serge Daney als die ‚Krankheit Cinephilie‘ bezeichnet, dadurch zu begegnen, zugleich Kind und Erwachsener zu sein (vgl. S.187). Es geht darum, wie Adrian Martin es beschreibt, das intellektuelle und körperliche Vergnügen von Film dafür zu nutzen, die Auseinandersetzung mit der Welt lebendig zu halten: „Frankly, I have never been able to separate the body content of cinephilia – its raw emotions and phantasmatic undercurrents, its physical reverberations and childlike thrills – from the brain food. I raid films for the concepts, metaphors and diagrams they can give me in periods of crisis and confusion, as well as for release of various kinds; for wisdom as well as sensations“ (S.179).

Movie Mutations zeigt gerade in seiner offenen, anspielungsreichen Form auf eindrucksvolle Weise die Lebendigkeit eines globalen Denkens über Film, von dem wichtige Impulse zumindest für die Filmwissenschaft und -theorie ausgehen, die sich noch von der Liebe und Achtung für ihre Gegenstände her bestimmt. Ihren manchmal orientierungslos gewordenen Anhängern vermag die Lektüre die erbauliche Erkenntnis zu vermitteln: Wir sind nicht allein.

Herbert Schwaab (Bochum)