

AUGENBLICK

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

64

Cinéphilie

SCHÜREN

AugenBlick

Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Ursula von Keitz, Beate Ochsner,
Isabell Otto, Bernd Stiegler und Alexander Zons
in Zusammenarbeit mit Heinz B. Heller

Eine Veröffentlichung der Arbeitsgruppe Medienwissenschaft
im Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz
Heft 64, November 2015

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe:
Fernando Ramos Arenas in Zusammenarbeit mit Ursula von Keitz

Redaktionsanschrift:
Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft
Universitätsstraße 10, Fach 157, 78457 Konstanz
<http://www.uni-konstanz.de>

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr
Einzelheft € 9,90, Doppelheft € 16,90
Jahresabonnement € 25,–
Jahresabonnement für Studierende € 20,–
Bestellungen an den Verlag
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Druck: Difo-Druck, Bamberg
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-963-9

Inhalt

<i>Fernando Ramos Arenas</i> Vorwort	5
<i>Andreas Kötzing</i> «Wir sehen uns in der Möwe ...» Der Club der Filmschaffenden der DDR und die «Berliner Filmwochenenden» (1963–1965)	8
<i>Fernando Ramos Arenas</i> «Cinéphile ohne Filme» Zur problematischen Rezeption der Nouvelle Vague im franquistischen Spanien	20
<i>Thomas Schärer und Fred Truniger</i> Supervisuell, Cine-Circus und Gottesdienst der Linken Alternative Filmkulturen in Zürich 1966–1974	31
<i>Ivo Ritzer</i> Von den Legionen der Kleopatra zu den Sitzen im Alcazar Die École du MacMahon als Medienkultur einer alternativen Cinéphilie	45
<i>Simon Ryan</i> «Damals im Kino ...» Re-reading Peter Handke's Cinephilia	61
<i>Bettina Henzler</i> Die Schulung des Blicks Cinéphilie und Vermittlung in Frankreich	72
<i>Florian Mundhenke</i> Postmoderne Cinéphilie Die Veränderungen des sozialen Raums Kino als Reflexionen von Filmerfahrung in der digitalen Ära	86
Abbildungsnachweise	100
Die Autorinnen und Autoren	101

Vorwort

Mit diesem AugenBlick-Heft zu Cinéphilie wollen wir ein Untersuchungsfeld beleuchten, das konkreter ist als das allgemeinere Phänomen einer «Liebe zum Kino». Zugleich geben die Beiträge einem Begriff von Cinéphilie Raum, der jenseits der spezifischen Tradition französischer Ausprägung liegt, deren Ursprung in den frühen 1950er-Jahren liegt – die klassische Cinéphilie der Pariser Filmklubs, der *cinémathèque*, der Zeitschriften wie *Cahiers du cinéma* oder *Positif*, der wir die Neuen Wellen verdanken. Diese «klassische» Form der Cinéphilie beschreibt hauptsächlich die Wiederbelebung des Pariser filmkulturellen Lebens nach dem Zweiten Weltkrieg und eine bestimmte Art, Filme zu sehen, über sie zu reden und diesen Diskurs zu verbreiten. Dieser Diskurs wird, wie der französische Filmhistoriker Antoine de Baecque 2003 in seiner Studie *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968* schrieb, zu einer Notwendigkeit und als richtige Form der Betrachtung des Kinos in seinem Kontext proklamiert. Der Cinéphile wird in diesem Konzept zu einem Zuschauer, der eine individuelle Beziehung zum Film aufbaut, aber auch in der Lage ist, seine Filmfaszination zu verbreiten. Er wäre somit, wie de Baecque und Frémaux in Anlehnung an Benjamin formulieren¹, als «connaisseur» zu bezeichnen, der über die nötige Nähe verfügt, um eine Geschichte erzählen zu *wollen*, und zugleich über die Distanz, um die Geschichte erzählen zu *können*. Er vertritt eine Annäherungsform an den filmischen Text, die Faszination und Reflexion gleichzeitig einschließt.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Cinéphilie spiegelt diese *Doppelnatur* wider, wie die Beiträge dieses Heftes zeigen. Sie betreibt einerseits eine Annäherung an dieses Phänomen, indem sie selbst einem leidenschaftlichen, privaten, «phänomenologischen» Pfad folgt – jenem *cinephiliac moment*, von dem Christian Keathley² spricht –, aber gleichzeitig reflektiert sie in der Auseinandersetzung mit den sozialen Komponenten der kinematografischen Erfahrung die kulturhistorischen Bedingungen dieser Erfahrung.

Der Bezug zur klassischen Cinéphilie bleibt in diesem Heft implizit. Wir gehen allerdings über ihre traditionellen Grenzen hinaus und loten neue Ausprägungen in anderen zeitlichen und geografischen Kontexten und unter anderen kulturpolitischen und vor allem auch medialen Umständen aus. Somit stellen die Beiträge auch Fragen nach einem cinéphilen Gedächtnis, dessen Nachleben in der Filmgeschichtsschreibung und der aktuellen Filmvermittlung. Damit verknüpft sich auch

1 Antoine de Baecque und Thierry Frémaux: *La cinéphilie ou l'invention d'une culture*. In: *Vingtième Siècle* 46 (April-Juni 1995), S. 133–142.

2 Christian Keathley: *Cinephilia and History. Or The Wind in the Trees*. Bloomington 2006.

der Bezug auf einen klaren Topos der klassischen Cinéphilie, der aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird, nämlich auf die Modifikationen, die den Status des Filmwerks selbst betreffen. Die Geburt der Cinéphilie der 1950er-Jahre ging mit der künstlerischen Aufwertung des Kinos einher; die ›Neuentdeckung‹ der Hollywood-Regisseure, ihre Krönung als *auteurs*, die Entwicklung des Konzepts der Mise en scène oder das wachsende filmhistorische Bewusstsein unter Cinéasten sind konstitutive Elemente des klassischen cinéphilen Elans, Filmgeschichte als Kunstgeschichte zu betreiben. Auf einer Rezeptionsebene ist die Geschichte der Cinéphilie auch die Geschichte der Schaffung kleiner, identitätsstiftender Unterschiede innerhalb breiterer filmkultureller Kreise; von Differenzen, die den Status einer bestimmten Gruppe sichern und auf Dauer zu einer recht komplexen, gewiss nicht immer reibungslosen Beziehung der Cinéphilie zum Feld der Film Studies/Filmwissenschaft führten. Denn obgleich persönliche und thematische Kontinuitäten festzustellen sind – und man kann durchaus von einer Geburt der Film Studies aus dem Geist der Cinéphilie sprechen –, gibt es ebenso auch klare Brüche zu konstatieren.

Diese Grundannahmen, welche anhand der klassischen Beispiele am besten zu beobachten sind, werden hier auf andere Phänomene – alternative Cinéphilien – ausgeweitet, deren Entfaltungsformen wir entlang historischer und geografischer Linien verstehen.

Konstitutiv für die Geschichte der klassischen Cinéphilie ist die Raumdimension in Form einer geografischen Verschiebung: Wie bereits bekannt, ist sie ohne den transatlantischen Kulturtransfer (i.e. ohne die amerikanischen Filme, die ab 1944–45 die Pariser Leinwände eroberten) nicht zu denken. Sie ist aber auch die Geschichte eines regen innereuropäischen Kulturtransfers, der in den 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahren Filme, Regisseure, Filmkritiker, Magazine, Festivals, Ideen und Diskurse über nationale oder Block-Grenzen hinaus zirkulieren ließ.

Die ersten drei Beiträge des Heftes fokussieren diese Aspekte und verlassen dabei oft die klassischen filmgeschichtlichen Bühnen, auf denen diese Geschichte bereits erzählt wurde – so vor allem Frankreich und Italien – und blicken stattdessen auf cinéphile Phänomene in anderen, bisher eher vernachlässigten Bereichen, thematisieren sowohl das Gewicht nationaler Traditionen als auch die Folgen von Prozessen eines europäischen Kulturtransfers in dieser Periode. Leitend ist dabei die Überzeugung, dass man den Kern eines Phänomens oft besser aus einer peripheren Position betrachtet. Die Texte von Andreas Kötzing, Fernando Ramos Arenas sowie von Thomas Schärer und Fred Truniger zur ostdeutschen, spanischen bzw. schweizer Cinéphilie vertreten diese Perspektive. Diese Variationen stellen unvermeidlich die Frage nach einem (möglichen) cinéphilen Kern: Nach welchen Kriterien sind diese Beispiele als cinéphile Erscheinungen zu betrachten (wenn Filme, Diskurse oder der Habitus ihrer Protagonisten klare Unterschiede aufweisen)? Kurzum: Was macht Cinéphilie (jeweils) aus?

Die räumliche Ausdehnung der ursprünglichen Koordinaten geht auch oft mit einer zeitlichen Verschiebung einher. Filme, Zeitschriften und Ideen wurden in vie-

len dieser peripheren Filmkulturen mit einer Verspätung rezipiert, die sie in einen anderen Interpretationskontext stellte. Dabei wird auch ein weiterer Aspekt deutlich, der als konstitutiv für die klassische Cinéphilie anzusehen ist – denkt man etwa an die «europäische» Entdeckung der amerikanischen Studio-Filme der 1930er oder 1940er-Jahre während der 1950er-Jahre, oder auch, parallel zum Prozess der Gründung von Filmarchiven und Kinematheken, an das wachsende filmhistorische Bewusstsein dieser Epoche in cinéphilen Kreisen. Wie J.-L. Godard es pointiert formuliert hat: Wir waren die erste Generation, die wusste, dass Griffith existiert hatte. Die erste Generation, die sich mit der Filmgeschichte gut auskannte.³

Vier Beiträge beschäftigen sich mit der Zeitdimension, welche gleichzeitig Vergangenheit und Gegenwart verbindet. Ivo Ritzer geht der filmischen, Simon Ryan der literarisch-philosophischen Aufarbeitung der cinéphilen Rituale und des cinéphilen Gedächtnisses nach, während Bettina Henzler das Gewicht einer cinéphilen Tradition in der Filmvermittlung und Florian Mundhenke im aktuellen Fernsehkonsum analysieren.

Die breite Palette an Themen, die anhand dieser Entwicklungslinien kurz angerissen wurden, zeigt, dass eine Debatte über Cinéphilie, die über die klassischen geografischen und zeitlichen Koordinaten sowie thematischen Annahmen hinausgeht, noch viel Potenzial birgt. Letztlich lautet die Frage: Wie schreibt man eine Geschichte der Filmrezeption, die zugleich kulturpolitische und phänomenologische Aspekte vereinbart? Wie schreibt man die Geschichte einer Leidenschaft?

Die Beiträge dieses Heftes von AugenBlick gingen aus einer Tagung hervor, die unter dem Namen *Alternative Cinéphilie(n). Filmkulturen im Umbruch* im Juni 2014 an der Universität Leipzig in Kooperation mit dem Zentrum für Wissenschaft und Forschung (ZWF) stattfand. Ein besonderer Dank gebührt Rüdiger Steinmetz und Judith Kretzschmar.

Leipzig/Potsdam, im Oktober 2015

3 Vgl. Jean-Luc Godard: «From critic to filmmaker»: Godard in Interview (extracts). In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma: The 1960s. New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge 1986, S. 59–67, hier S. 60.

«Wir sehen uns in der Möwe ...»

Der Club der Filmschaffenden der DDR und die «Berliner Filmwochenenden» (1963–1965)

1 Einleitung

Cinéphilie kennt keine politischen Grenzen, sie vereint Filminteressierte in allen Teilen der Welt. Schon als die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Medium Film nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Frankreich wiederbelebt wurde, beschränkte sie sich nicht nur auf die Anhänger der Nouvelle Vague oder andere filmbegeisterte Enthusiasten in den westlichen Staaten.¹ Auch jenseits des «Eisernen Vorhangs» gab es ein großes filminteressiertes Publikum, das Filme nicht mehr allein als Form der (Massen)Unterhaltung ansah, sondern sie als eigenständige Kunstwerke interpretierte und über ihre politisch-gesellschaftliche Bedeutung diskutierte. Vielleicht bedingte der Kalte Krieg sogar ein wachsendes cinéphilic Interesse in beiden Teilen Europas für die jeweils andere Filmkultur? Zumindest ist in der jüngeren filmhistorischen Forschung verstärkt darauf hingewiesen worden, dass gerade der filmische Austausch zwischen Ost- und Westeuropa in der Hochphase des Kalten Krieges eine wichtige Bedeutung für den innereuropäischen Kulturtransfer hatte.²

Die politischen Konflikte zwischen den rivalisierenden Machtblöcken hatten zweifelsohne einen gravierenden Einfluss auf den filmischen Austausch in Europa. Wechselseitige Zensurmaßnahmen schränkten die Wahrnehmungsmöglichkeiten stark ein, auch persönliche Kontakte zwischen ost- und westeuropäischen Filminteressierten waren nur begrenzt möglich. Nichtsdestotrotz gibt es Beispiele dafür, dass es trotz der bestehenden politischen Spaltung bemerkenswerte Freiräume gab, in denen ein Austausch zwischen Ost und West weiterhin möglich war, u. a. im

1 Vgl. Antoine de Baecque: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2003.

2 Vgl. Fernando Ramos Arenas: Writing about a Common Love for Cinema: Discourses of Modern Cinophilia as a trans-European Phenomenon. In: *Trespassing Journal. Online journal of trespassing art, science, and philosophy* 1 (2012), online unter: http://trespassingjournal.com/?page_id=276. Siehe speziell für die ostdeutsche Filmlandschaft die Beiträge in Michael Wedel u. a. (Hg.): *DEFA International. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*. Wiesbaden 2013; Marc Silbermann, Henning Wrage (Eds.): *DEFA at the crossroads of East German and International Film Culture*. Berlin/Boston 2014.

Rahmen von Filmfestivals.³ Speziell im Hinblick auf die Kontaktmöglichkeiten zwischen den beiden deutschen Staaten spielte auch die Entstehung der Filmklub-Bewegung eine zentrale Rolle, da in den Filmklubs mitunter Filme zur Aufführung kamen, die aus politischen Gründen in den Kinospieleplänen keine Berücksichtigung fanden.⁴ Dies soll im Folgenden am Beispiel der Arbeit des Clubs der Filmschaffenden der DDR und seiner Kontakte in den Westen aufgezeigt werden. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den ›Berliner Filmwochenenden‹, die vom Club der Filmschaffenden im Ost-Berliner Künstlerclub *Die Möwe* veranstaltet wurden.

2 Der Club der Filmschaffenden

Der Club der Filmschaffenden wurde am 3. Dezember 1953 in Berlin gegründet. Anders als der bereits 1950 ins Leben gerufene Deutsche Schriftstellerverband hatte der Club der Filmschaffenden zunächst nicht die Funktion eines gewerkschaftlichen Berufsverbandes. Seine Aufgabe bestand darin, den Filmschaffenden der DDR einen Austausch über ihre Arbeit und Kontakte zu Künstlern aus anderen Ländern zu ermöglichen.⁵ Im Gründungsstatut des Clubs der Filmschaffenden standen zwar die Beziehungen zur Sowjetunion und den anderen sozialistischen Ländern im Mittelpunkt, Künstler aus der Bundesrepublik wurden aber ausdrücklich mit in den Blick genommen: «Der Club stellt sich auch die Aufgabe, die bestehenden Kontakte mit Filmschaffenden Westberlins und Westdeutschlands kollegial und freundschaftlich zu pflegen und zu erweitern, um dem gesamtdeutschen fortschrittlichen Filmschaffen und damit den nationalen Interessen zu dienen.»⁶

Um die Kontakte zu den ›fortschrittlichen‹ Filmemachern aus der Bundesrepublik und aus West-Berlin ausbauen zu können, organisierte der Club der Filmschaffenden ab Mitte der 1950er-Jahre eine Vielzahl von deutsch-deutschen Veranstaltungen, darunter auch die ersten beiden Ausgaben der Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, die 1955 und 1956 jeweils mit einem gesamtdeutschen Konzept durchgeführt wurde. Darüber hinaus veranstaltete der Club der Filmschaffenden

3 Vgl. u. a. Andreas Kötzing: *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive*. Göttingen 2013; Caroline Moine: *Cinéma et guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955–1990)*. Paris 2014.

4 Vgl. für die Filmklubbewegung in der DDR Wieland Becker und Volker Petzold: *Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmklubbewegung der DDR*. Berlin 2001.

5 Eine quellengestützte Geschichte des Clubs der Filmschaffenden, der 1966 in den Verband der Film- und Fernseherschaffenden umgewandelt wurde, liegt bislang nicht vor. Eine der umfangreichsten Schilderungen der Gründung des Clubs bietet noch immer Heinz Kersten: *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*. Bonn/Berlin 1963, S. 240 f. Vgl. außerdem Becker, Petzold: *Tarkowski trifft King Kong*, S. 26 f. Ein beträchtlicher Teil der überlieferten Unterlagen des Clubs der Filmschaffenden ist im Archiv des Filmmuseums Potsdam (ArchFMP) archiviert. Weiter Unterlagen befanden sich im Bestand des Bundesfilmarchivs (BArch-Filmarchiv); diese wurden ans Bundesarchiv (Lichterfelde) überführt und werden dort nach einer systematischen Erschließung mit neuen Signaturen zugänglich sein.

6 Statut des Clubs der Filmschaffenden. BArch Berlin, DR 1/4652, n. pag.

regelmäßige Filmabende mit anschließenden Diskussionen, die meist im Ost-Berliner Künstlerclub *Die Möwe* stattfanden. Neben Regisseuren, Drehbuchautoren, Schauspielern und anderen Mitarbeitern der DDR-Filmbranche wurden auch gezielt westdeutsche Teilnehmer zu den Veranstaltungen eingeladen.⁷

Im Verlauf der 1950er-Jahre weitete der Club der Filmschaffenden seine Kontakte systematisch aus. Zusätzlich zu den Veranstaltungen in der *Möwe* wurden Vorführungen von DEFA-Filmen in westdeutschen Filmklubs organisiert. Darüber hinaus trat der Club der Filmschaffenden als Ansprechpartner für die Beteiligung der DDR an internationalen Festivals in Erscheinung.⁸ Auch im Rahmen der Berlinale, an der damals offiziell noch keines der sozialistischen Länder teilnahm, wurde der Club der Filmschaffenden aktiv und ging direkt auf westliche Filmemacher zu. So wurde im Juni 1956 beispielsweise – zeitlich parallel zur Berlinale – die Vorführung von mehreren DEFA-Filmen in Ost-Berlin organisiert.⁹ Generell stießen die Gesprächsangebote bei den westdeutschen Adressaten durchaus auf Resonanz, nicht zuletzt weil es nach wie vor ein großes Interesse an den Filmen der DEFA gab, die zu dieser Zeit aufgrund der Interventionen des Interministeriellen Ausschusses für Ost/West-Filmfragen nicht mehr ungehindert in der Bundesrepublik gezeigt werden konnten.¹⁰

In welchem Umfang der Austausch mit den westlichen Filmschaffenden stattfinden konnte, hing dabei maßgeblich vom persönlichen Engagement der verantwortlichen Mitarbeiter des Clubs der Filmschaffenden ab. Insbesondere Wolfgang Kernicke, 1. Sekretär des Clubs bis 1957, und sein Nachfolger, Werner Rose, ergriffen häufig die Initiative zu gesamtdeutschen Veranstaltungen, die auf einen Austausch von ost- und westdeutschen Filmen abzielten und offene Gespräche über die vorgeführten Filme ermöglichten.¹¹ Die HV Film achtete jedoch penibel darauf, dass sich die Veranstaltungen nicht allzu weit von den Richtlinien der SED-Kulturpolitik entfernten, und intervenierte, wenn die Filmvorführungen politisch umstrittene Themenfelder berührten. So beantragte Kernicke zum Beispiel im Februar 1956, mehrere NS-Propagandafilme, darunter *JUD SÜSS* (1940, Veit Harlan) und *ICH KLASSE AN* (1941, Wolfgang Liebeneiner) in der *Möwe* zeigen zu dürfen. Die ein-

7 Vgl. Thomas Heimann: *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 46). Berlin 1994, S. 190.

8 Vgl. zur Westarbeit des Clubs der Filmschaffenden Becker, Petzold: *Tarkowski trifft King Kong*, S. 83 f. Becker und Petzold gehen dabei insbesondere auf die Mitgliedschaft des Clubs in der *Fédération Internationale des Ciné-Clubs* ein.

9 Vgl. Aktennotiz. Maßnahmen des Clubs der Filmschaffenden anlässlich der Westberliner Filmfestspiele, 23.6.1956. BArch Berlin, DR 1/4652, n. pag.

10 Vgl. Andreas Kötzing: «Der Bundeskanzler wünscht einen harten Kurs ...». Bundesdeutsche Filmzensur durch den Interministeriellen Ausschuss für Ost/West-Filmfragen. In: Johannes Roschlau (Red.): *Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa*. München 2014, S. 148–159.

11 1956 beantragte Kernicke z. B., dass der DEFA-Film *DER TEUFELSKREIS* (1956, C. Ballhaus) im British Centre in West-Berlin gezeigt werden darf, nachdem es ihm zuvor gelungen war, die Unterstützung der britischen Behörden zu gewinnen. Vgl. Wolfgang Kernicke an die HV Film, Anton Ackermann, 27.3.1956. BArch Berlin, DR 1/4652a, n. pag.

zelen Filme sollten von einem Filmhistoriker aus der Bundesrepublik vorgestellt und kommentiert werden. Anton Ackermann, der zuständige Leiter der HV Film, lehnte den Antrag ab und warf Kernicke «eine äußerst gefährliche Form des Objektivismus» vor, zumal sich bereits gezeigt hätte, dass an ähnlichen Filmvorführungen nicht nur Filmschaffende teilgenommen hätten, «sondern ein recht gemischtes und zufälliges Publikum». Ackermann fuhr fort:

Ich kann nicht verstehen, wie eine demokratische Organisation, wie der Filmclub, einen Antrag auf Vorführung solcher Filme überhaupt stellen kann. Die Hauptaufgabe des Clubs besteht darin, in erster Linie das Filmschaffen der DEFA zu behandeln, gründliche Diskussionen mit unseren Filmschaffenden über ihre Werke durchzuführen und die sowjetischen und volksdemokratischen Filme zu würdigen. Gewiss können in Ausnahmefällen im Club auch neuere westliche Filme und Archivfilme vorgeführt werden, die nicht in den Verleih kommen, wenn es sich nicht um offene oder versteckte feindliche Ideologie handelt und diese Filme geeignet sind, eine fruchtbringende Diskussion über künstlerische Probleme unter unseren Filmschaffenden zu führen.¹²

3 Der Künstlerclub *Die Möwe*

Wie erwähnt diente der Künstlerclub *Die Möwe* in der Berliner Luisenstr. 18 häufig als Veranstaltungsort für die vom Club der Filmschaffenden organisierten Filmvorführungen und Diskussionsveranstaltungen. Der Club selbst hatte seit Dezember 1954 seine Diensträume im gleichen Gebäude, so dass sich eine Zusammenarbeit anbot.¹³

Über die Geschichte der *Möwe* ist heute nur noch wenig bekannt, in der Literatur finden sich nur verstreute Hinweise auf den Künstlerclub, der zu DDR-Zeiten zu den wichtigsten künstlerischen Treffpunkten der Stadt zählte.¹⁴ Eröffnet wurde *Die Möwe* bereits am 15. Juni 1946, die Namensgebung erfolgte in Anlehnung an das berühmte Theaterstück von Anton Tschechow. Das Haus entwickelte sich schnell zu einem beliebten Anziehungspunkt für Künstler aus dem In- und Ausland. In den ersten Nachkriegsjahren wurde der Betrieb des Hauses von der sowjetischen Besatzungsmacht unterstützt, um das künstlerische Leben in der Stadt wiederzubeleben. Entscheidend war nicht zuletzt, dass es vor Ort eine gute gastronomische Versorgung und günstige Übernachtungsmöglichkeiten für Künstler gab.

Nach der Gründung der DDR war *Die Möwe* offiziell der Gewerkschaft für Kunst und dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) unterstellt – der FDGB

12 Anton Ackermann an Wolfgang Kernicke, 2.3.1956. BArch Berlin, DR 1/4652a, n. pag.

13 Vgl. den Mietvertrag des Club der Filmschaffenden, Berlin, 16.12.1954. Aktenbestand «Club der Filmschaffenden», BArch-Filmarchiv.

14 Wesentliche Überlieferungen, Programmhefte und Fotos aus dem Bestand der *Möwe* lagern in einem eigenen Bestand im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Der Aktenbestand ist weitgehend unbearbeitet und wird momentan neu verzeichnet.

nutzte das Haus als zentralen Veranstaltungsort. Daneben fanden in der *Möwe* weiterhin regelmäßig Theateraufführungen, Lesungen, Diskussionsabende und Filmvorführungen statt. Der Zutritt war limitiert – nur mit einem speziellen Mitgliedsausweis konnten die Räumlichkeiten betreten werden. Um die Veranstaltungen in der *Möwe* ranken sich bis heute zahlreiche Legenden: In den 1940er- und 1950er-Jahren waren u. a. Carl Zuckmayer, Gustav Gründgens, Erich Kästner, Hanns Eisler, Yves Montand, Simone de Beauvoir, Gerard Philipe, Simone Signoret, Sophia Loren und Vittorio de Sica zu Gast; bekannt ist auch, dass Bertolt Brecht zusammen mit Helene Weigel für längere Zeit in der *Möwe* gelebt hat.¹⁵

Für den Club der Filmschaffenden war *Die Möwe* ein idealer Veranstaltungsort, um seine Kontakte nach Westen zu intensivieren. Die zentrale Lage in Berlin und die nach wie vor offenen Grenzen innerhalb der Stadt ermöglichten bis zum Mauerbau einen regen Austausch,¹⁶ der allerdings häufig von politischen Komplikationen begleitet war. Im Juni 1961 richtete Werner Rose beispielsweise eine Einladung an Billy Wilder, der in der Stadt gerade mit den Dreharbeiten zu *EINS, ZWEI, DREI* (1961) begonnen hatte. Wilder kam am 10. Juni tatsächlich zusammen mit seinen Darstellern und einzelnen Teammitgliedern zu einem Abendempfang in *Die Möwe* – vorausgegangen war jedoch eine Vielzahl diplomatischer Verwicklungen, da Wilder einige Szenen am Brandenburger Tor drehen wollte. Verschiedene SED-Funktionäre standen dem Vorhaben sehr skeptisch gegenüber, weil sie befürchteten, dass der Film die DDR in ein schlechtes Licht rücken würde. Letztlich war es Roses persönlichem Engagement zu verdanken, dass Wilder die Einladung wahrnahm, obwohl ihm die Dreharbeiten am Brandenburger Tor verwehrt blieben.¹⁷

4 Berliner Filmwochenenden

Nach dem Mauerbau verschlechterten sich die Westkontakte des Clubs der Filmschaffenden erheblich. Ausschlaggebend dafür war die Verhärtung der politischen Beziehungen zwischen beiden deutschen Staaten, die sich auf den Bereich der Kultur auswirkte. Die Arbeit des Clubs der Filmschaffenden war davon unmittelbar betrof-

15 Beliebt war *Die Möwe* auch, weil es dort eine umfangreiche Kunst-Fachbibliothek gab – viele Bücher, die in anderen DDR-Bibliotheken nicht zugänglich waren, konnten hier eingesehen werden. Der Bibliotheksbestand wurde ebenfalls von der Akademie der Künste übernommen.

16 Vgl. Auswertung der Arbeit des Clubs der Filmschaffenden der DDR 1960 und Arbeitsplan 1961. Ohne Ort und Datum. Archiv des Filmmuseums Potsdam (ArchFMP), Bestand des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden (VFF), Nr. 002 (Club der Filmschaffenden 1960–1964), n. pag. Erwähnt werden hier sieben Veranstaltungen in der *Möwe*, zu denen insgesamt ca. 500 Gäste aus West-Berlin anwesend waren. Ähnlich waren die Zahlen auch für das erste Halbjahr 1961; vgl. Überblick über die Tätigkeit des Clubs vom Januar – Juli 1961. Aktenbestand «Club der Filmschaffenden», BArch-Filmarchiv.

17 Vgl. Ralf Schenk: Irgendwelche Schweinereien. Als Billy Wilder am Brandenburger Tor *EINS, ZWEI, DREI* drehen wollte. In: *Berliner Zeitung*, 17.6.2006. Vgl. auch das Interview von Hellmuth Karasek mit Billy Wilder, in: *Der Spiegel*, 21/1986.

fen, vor allem im Rahmen der internationalen Festivals, an denen der Club zuvor teilgenommen hatte. So wurde die DDR im Frühjahr 1962 beispielsweise aus Protest gegen den Mauerbau von den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen wieder ausgeladen. Der Club der Filmschaffenden organisierte daraufhin nach Rücksprache mit der SED einen Festivalboykott, an dem sich alle anderen sozialistischen Staaten – mit Ausnahme Jugoslawiens – beteiligten. Auch im Rahmen des Leipziger Festivals kam es zu größeren Konflikten, nachdem der westdeutsche Verband der Filmproduzenten nach dem Mauerbau eine offizielle Teilnahme am Festival abgesagt hatte.¹⁸

Die Beispiele veranschaulichen, dass die Zäsur des Mauerbaus weitreichende Konsequenzen für den filmischen Austausch zwischen beiden deutschen Staaten hatte. Das Netzwerk, das der Club der Filmschaffenden in den Jahren zuvor aufgebaut hatte, blieb gleichwohl bestehen und konnte ab 1962 zumindest in Teilen «wiederbelebt» werden. Erneut spielte dabei auch *Die Möwe* als Veranstaltungsort eine zentrale Rolle.¹⁹ Ein interessantes Beispiel hierfür sind die sogenannten Berliner Filmwochenenden, die der Club zwischen 1964 und 1965 in Ost-Berlin organisierte.

Bei den Berliner Filmwochenenden handelte es sich um Filmvorführungen und Diskussionsveranstaltungen, zu denen der Club der Filmschaffenden gezielt westdeutsche Journalisten, Regisseure und Produzenten nach Ost-Berlin lud. Ziel war es, an die guten Kontakte aus der Zeit vor dem Mauerbau anzuknüpfen und die Beziehungen in die Bundesrepublik zu erneuern. In einer internen Konzeption des Clubs der Filmschaffenden für seine «Arbeit nach Westdeutschland» hieß es: «Der Club wird, aufbauend auf seine Erfahrungen aus den Jahren 1959–1961, die «Berliner Filmgespräche» wieder aufnehmen. Damit soll ein Forum des Meinungsstreites geschaffen werden, zu dem in regelmäßigen Veranstaltungen Zusammenkünfte von westdeutschen und westberliner Filmschaffenden mit Filmschaffenden der DDR organisiert werden. Im zwanglosen prinzipiellen Meinungsstreit sollen die Filmschaffenden Gelegenheit haben, über ihre Schaffensprobleme, ihre Filme und über die Perspektiven des nationalen deutschen Films ihre Gedanken auszutauschen.»²⁰ Neben den Filmwochenenden plante der Club der Filmschaffenden weitere Filmvorführungen in der *Möwe*, aber auch in westdeutschen Filmklubs, um den Austausch mit den westlichen Kollegen zu forcieren.²¹

18 Vgl. Kötzing: *Kultur- und Filmpolitik*, S. 153–181.

19 Wie viele Filmveranstaltungen der Club der Filmschaffenden in der *Möwe* organisierte, lässt sich heute nur noch schwer ermitteln. Anhand der wenigen Dokumente, die bislang im Archiv der Akademie der Künste zugänglich sind, lässt sich z. B. für 1962 zeigen, dass in diesem Jahr 30 Filmdiskussionen (mit insgesamt 820 Gästen) und 103 Filmvorführungen (mit 4.600 Zuschauern) durchgeführt wurden. Zusammenstellung über die Arbeit des Clubs anhand der Veranstaltungen im Jahre 1962, o.D. Archiv AdK, Aktenbestand Künstlerklub «Die Möwe», Nr. 11, n. pag.

20 Aufgaben des Clubs der Filmschaffenden der DDR im II. Halbjahr 1963 zur Verstärkung der Arbeit nach Westdeutschland. Berlin, 1.8.1963. BArch Berlin, DR 1/8895, n. pag.

21 Vgl. hierzu auch die von Erhard Kranz in der HV Film ausgearbeitete «Konzeption für die Arbeit nach Westdeutschland im Bereich des Film- und Lichtspielwesens», Berlin, 11.6.1963. BArch Berlin, DR 1/8923, n. pag.

Besonderes Augenmerk richtete der Club der Filmschaffenden dabei auf die Vertreter des ›Neuen Deutschen Films‹ aus München, zu denen gezielt Kontakte aufgebaut werden sollten. Dahinter verbarg sich die Hoffnung, dass diese Filmemacher aufgrund ihrer linkspolitischen Überzeugung der DDR grundsätzlich offen gegenüber stünden und prinzipiell bereit wären, sich in der Bundesrepublik für eine politische Anerkennung der DDR einzusetzen. Mehr noch: In einer internen Einschätzung der bisherigen Kontakte vom Januar 1965 hieß es, bei allen Teilnehmern aus der DDR habe Klarheit darüber bestanden, «dass es weder um die Organisation eines belanglosen ›Kulturaustauschs‹ noch um die Führung allgemein-freundschaftlicher Gespräche (›gesamtdeutsches Geklimper‹)» gehen könne. «Das Ziel unserer Beziehungen zur Münchner Gruppe ist eindeutig – nach der Herstellung eines Vertrauens- und Achtungsverhältnisses – die Beeinflussung des Denkens und infolgedessen der Arbeit dieser Filmschaffenden im Sinne unserer nationalen Politik.»²²

Zwischen Januar 1964 und September 1965 fanden insgesamt fünf Berliner Filmwochenenden statt, hinzu kam ein weiteres Treffen in München, zu dem die westdeutschen Vertreter ihrerseits die Kollegen aus der DDR einluden. Die Veranstaltungen dauerten in der Regel von Freitag bis Sonntag und umfassten mehrere Filmvorführungen mit anschließenden Diskussionen. Gezeigt wurden vor allem Produktionen der DEFA, aber auch Filme des Deutschen Fernsehfunks. Sowohl beim II. Berliner Filmwochenende als auch beim Treffen in München wurden außerdem einige westdeutsche Filme gezeigt. Die Vorführungen waren nicht öffentlich zugänglich. Der Club der Filmschaffenden lud westdeutsche Regisseure, Produzenten und Journalisten direkt zu den Veranstaltungen ein. Bemerkenswert ist, dass sich unter den Gästen zahlreiche namhafte Regisseure befanden; zum II. Berliner Wochenende kamen u. a. Christian Rischert und Helmut Herbst sowie mit Haro Senft, Walter Krüttner, Franz-Josef Spieker und Wolfgang Urchs auch mehrere Unterzeichner des Oberhausener Manifestes. Bei den folgenden Veranstaltungen stieg die Zahl der Teilnehmer kontinuierlich an: Während zum I. Berliner Filmwochenende vom 24. bis 26. Januar 1964 ›nur‹ 30 Gäste aus der Bundesrepublik und West-Berlin anreisten, waren es bei den folgenden Zusammenkünften jeweils über 100 Gäste. Von ostdeutscher Seite wurden ebenfalls DEFA-Regisseure, Drehbuchautoren und Funktionäre aus dem staatlichen Filmwesen eingeladen, allerdings deutlich weniger. Besonders stark reglementiert war die Zahl der Gäste, die zum erwähnten ›Gegenbesuch‹ nach München reisen durften: Lediglich 14 Vertreter, die nach Rücksprache mit dem ZK der SED ausgewählt wurden, durften in die Bundesrepublik reisen.²³

22 Unsere Beziehungen zur München-Oberhausener Gruppe der Kurzfilmregisseure und Produzenten, erarbeitet von Jürgen Hartmann, in Zusammenarbeit mit Hans Wrede und Peter Ulbrich. Berlin, 9.1.1965. BArch Berlin, DR 118/3451, n. pag.

23 Vgl. Werner Rose: Konzeption für das Zusammentreffen von Regisseuren des Dokumentarfilmstudios, des populärwissenschaftlichen Studios und des Trickfilmstudios der DDR mit Filmkritikern und Filmjournalisten Münchens. Berlin, 26.10.1964. BArch Berlin, DR 118/3451, n. pag.

5 Beispiel III. Berliner Filmwochenende

Über den inhaltlichen Verlauf der Berliner Filmwochenenden geben nur wenige überlieferte Quellen Auskunft. Neben den internen Berichten des Clubs der Filmschaffenden gibt es einige wenige Zeitungsartikel, u. a. im *Neuen Deutschland* und in der *Berliner Zeitung*, die jedoch überwiegend die politisch-ideologische Erwartungshaltung der SED widerspiegeln.²⁴ Als Kontrastfolie bieten sich Zeitungsberichte an, die von westdeutschen Journalisten im Anschluss an die Berliner Filmwochenenden veröffentlicht wurden. Interessant ist zudem, welche Filme im Rahmen der Veranstaltungen zur Aufführung kamen und welche Diskussionsmöglichkeiten damit verbunden waren.

Während das I. und das II. Filmwochenende in Ost-Berlin und das anschließende Treffen in München eher dem gemeinsamen Kennenlernen dienten, sollte der Filmaustausch mit dem III. Filmwochenende (29.1.–31.1.1965) – zumindest aus Sicht des Clubs der Filmschaffenden – eine neue Stufe erreichen. Ziel war es, mittels der Filme und der Gespräche auf die westdeutschen Gäste einzuwirken, um diese zu öffentlichkeitswirksamen Handlungen zu bewegen. Angedacht waren dabei einerseits politische Aktivitäten im Sinne der DDR, andererseits aber auch mögliche Co-Produktionen, um so Einfluss auf das westdeutsche Filmschaffen zu gewinnen.²⁵ Eine interne «Zielsetzung» umfasste insgesamt acht Punkte, die in den Diskussionen aufgegriffen werden sollten, u. a. sollte es darum gehen, «die Gefährlichkeit und die Hintergründe der Bonner Atomkriegspläne» aufzuzeigen und «die verbrecherischen Absichten der herrschenden Bonner Kreise im Hinblick auf die beabsichtigte Verjährung der Naziverbrechen aufzudecken».²⁶

Diese ideologischen Motive spiegelten sich auch in der Filmauswahl wider, die sich eng an der politischen Zielsetzung orientierte.²⁷ Neben einzelnen unterhaltsamen Fernsehproduktionen wie der Musik-Revue *CHANSONS DIAGONAL* mit Gisela May (Ulrich Ruf) dominierten vor allem politische Themen, insbesondere propagandistische Filme, wie zum Beispiel *DAS RUSSISCHE WUNDER* (1964, 2 Teile) von Annelie und Andrew Thorndike, die in ihrer voluminösen Dokumentation den Aufstieg der Sowjetunion zur Weltmacht nachzeichneten, dabei aber alle Themenbereiche aussparten, die nicht in ihre Argumentation passten, wie z. B. den Hitler-Stalin-Pakt oder die parteiinternen «Säuberungen» unter Stalin in den

24 Vgl. K.L.: Diskussion um neue Filme. III. Filmwochenende mit westdeutschen Gästen. In: *Neues Deutschland*, 3.2.1965, S. 4.

25 Vgl. Unsere Beziehungen zur München-Oberhausener Gruppe der Kurzfilmregisseure und Produzenten, erarbeitet von Jürgen Hartmann, in Zusammenarbeit mit Hans Wrede und Peter Ulbrich, Berlin, 9.1.1965. BArch Berlin, DR 118/3451, n. pag.

26 Werner Rose: Bericht über das III. Berliner Filmwochenende vom 29. bis 31.1.1965. ArchFMP, Bestand VFF, ohne Nr. (Int. Verbindungen, BRD + Westberlin, 1964–1974, Berliner Filmwochenende), n. pag.

27 Vgl. Filmprogramm des III. Berliner Filmwochenendes. ArchFMP, Bestand VFF, ohne Nr. (Int. Verbindungen, BRD + Westberlin, 1964–1974, Berliner Filmwochenende), n. pag.

1930er-Jahren. Andere Filme setzten sich agitatorisch mit der Entwicklung der Bundesrepublik und der westlichen Welt allgemein auseinander. Der Film *MULTILATERAL FORCE – MLF* (Joachim Hadaschik, 1964) beschwor beispielsweise eine unmittelbare Kriegsbedrohung, die vom Aufbau einer multilateralen Atomstreitmacht unter Führung der NATO ausgehe. Der Film suggerierte eine breite politische Unterstützung der CDU-Regierung für das von den US-Amerikanern vorgeschlagene Projekt – faktisch waren die Pläne in der Bundesrepublik jedoch sowohl innerhalb der Bundesregierung als auch in der Öffentlichkeit sehr umstritten.²⁸ Ein weiterer Schwerpunkt des Filmprogramms lag auf historischen Themen, insbesondere der NS-Vergangenheit. Die zweiteilige Dokumentation *REVOLUTION AM TELEFON* (Karl Gass / Karl Eduard von Schnitzler, 1964) über das Hitler-Attentat vom 20. Juli 1944 richtete sich beispielsweise gegen die Verklärung des militärischen Widerstandes in der Bundesrepublik. Ausgehend von einer szenischen Nachstellung des Attentats (R.: Günter Stahnke) versuchte der Film anhand von Dokumenten, Interviews und Originalaufnahmen herauszustellen, dass viele der Verschwörer um Stauffenberg aufgrund ihrer eigenen Verstrickung in die NS-Verbrechen diskreditiert wären und sich erst zum Widerstand durchgerungen hätten, als der Krieg ohnehin verloren war. Als moralisch und politisch überlegen erscheint im Film hingegen der kommunistische Widerstand, der zudem maßgeblichen Einfluss auf Stauffenbergs Entscheidungen gehabt habe – eine Deutung, die auch in der damaligen DDR-Geschichtswissenschaft verbreitet war.²⁹ Gezeigt wurden außerdem verschiedene DEFA-Spielfilme mit Bezug auf die NS-Zeit, darunter *DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT* (1965, Joachim Kunert), *CHRONIK EINES MORDES* (Jo Hasler, 1965) und *DER SCHWUR DES SOLDATEN POOLEY* (Kurt Jung-Alsen, 1963). Die Filme enthielten zum Teil eine deutliche Kritik an der Bundesrepublik, z. B. im Hinblick auf die Re-Integration ehemaliger NS-Straftäter in die westdeutsche Gesellschaft und ihren Aufstieg in verantwortliche politische Positionen, wie in *CHRONIK EINES MORDES*.

Im Programm befanden sich hingegen kaum Filme, die sich mit der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklung in der DDR selbst beschäftigten. Lediglich ein Zusammenschnitt einzelner Beiträge aus der Fernsehreihe *«Prisma»* und der DEFA-Spielfilm *EGON UND DAS ACHTE WELTWUNDER* (Christian Steinke, 1964) hatten einen Gegenwartsbezug, allerdings überwog auch hier die ideologische Komponente. Steinkes Film basierte auf dem gleichnamigen Roman von Joachim Wohlgemuth, der von der sozialen Läuterung eines Jugendlichen erzählt: Zu Beginn ein *«halbstarker»* Randalierer, wandelt sich Egon im Verlauf des Films zu einem aktiven Mitglied der DDR-Gesellschaft.

28 Vgl. als Überblick zur Debatte um die Multilateral Force (MLF) Manfred Görtemaker: *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main 2004, S. 401–404.

29 Vgl. Peter Steinbach: Der 20. Juli 1944 – mehr als ein Tag der Besinnung und Verpflichtung. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 27/2004, S. 5–10.

Warum setzte das Filmprogramm so einseitige Akzente? Und warum wurden gesellschaftskritischere Dokumentar- und Spielfilme der DEFA, die es damals durchaus gab,³⁰ nicht mit ins Programm aufgenommen? Die wenigen überlieferten Dokumente lassen keine konkreten Rückschlüsse auf die Motive der Programmgestaltung zu. Ausschlaggebend dürfte jedoch gewesen, dass – gemäß der politischen Zielsetzung – zumindest im Rahmen des III. Berliner Filmwochenendes vor allem kritisch über die Bundesrepublik diskutiert werden sollte und nicht über die Entwicklung der DDR.³¹ Bereits bei einer der früheren Zusammenkünfte hatte Werner Rose im Hinblick auf die «prinzipielle» Gesprächsführung notiert: «Wir stellen Fragen! MLF, Strauß, ihre Filme gegen Atombomben usw. D.h., ihre Fragen beantworten, aber sofort Gegenfragen stellen!»³² Auffällig ist auch, dass in den Diskussionen anscheinend kaum über filmästhetische Fragen gesprochen wurde. «In der etwa achtstündigen Diskussion im Forum, die von den aufgeführten Filmen ausging, überwogen Probleme um Lebensfragen der Nation», notierte Werner Rose. «Künstlerisch-ästhetische Fragen spielten nur eine untergeordnete Rolle. Die westdeutschen Teilnehmer bestätigten – auch in vielen Einzelgesprächen – die Notwendigkeit des Kampfes gegen die Bonner Politik.»³³

Inwieweit die Strategie des Clubs der Filmschaffenden tatsächlich erfolgreich war, ist fraglich. Anhand der wenigen westdeutschen Presseberichte wird vielmehr deutlich, dass es seitens der westdeutschen Gäste zwar ein großes Interesse an den DEFA-Filmen gab, die politischen Vereinnahmungsversuche aber erfolglos blieben. «Die Berliner Diskussionen gingen vielfach nach einem ebenso trivialen wie beliebten Schema vor», schrieb beispielsweise René Drommert in *Die Zeit*: «Die einen klagten die anderen an und bezichtigten sie der Einseitigkeit, Sachfremdheit oder

30 Vgl. zu den gegenwartsbezogenen Dokumentarfilmen einer jüngeren Generation von Regisseuren im DEFA-Dokumentarfilmstudio und den Anfängen der sogenannten «Babelsberger Schule» Günter Jordan: Zu den Anfängen zurück, um weiterzukommen. Die Geburt des neuen DEFA-Dokumentarfilms. In: Klaus Stanjek (Hg.): *Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms*. Berlin 2012, S. 49–116. Für den Spielfilm Erika Richter: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961–1965. In: Ralf Schenk (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Berlin 1994, S. 159–211, hier: S. 171–178.

31 Für das IV. und V. Berliner Filmwochenende wurde die Konzeption abgewandelt. Zwar dominierten auch hier die politischen Zielstellungen, mit UNSERE BESTEN JAHRE (DDR 1964/65, Regie: Günter Rucker) und LOTS WEIB (DDR 1964/65, Regie: Egon Günther) waren jedoch auch zwei bemerkenswerte Gegenwartsspielfilme der DEFA zur Aufführung vorgesehen. Beide Treffen sollten zudem nicht in der «Möwe», sondern im Kulturhaus «Erich Weinert» in Berlin-Oberschöneweide stattfinden. Vgl. Konzeption für das IV. und V. Berliner Filmwochenende des Clubs der Filmschaffenden der DDR, Berlin, 2.9.1965. BArch Berlin, SAPMO, DY 30/IV A 2/9.06/128, n. pag.

32 Handschriftliche Notiz von Werner Rose, rückseitig auf der Konzeption für das Zusammentreffen von Regisseuren des Dokumentarfilmstudios, des Studios für populärwissenschaftliche Filme und des Trickfilmstudios der DDR mit Filmkritikern und Filmjournalisten Münchens. Berlin, 26.10.1964. BArch Berlin, DR 118/3451, n. pag.

33 Werner Rose: Bericht über das III. Berliner Filmwochenende vom 29. bis 31.1.1965. ArchFMP, Bestand VFF, ohne Nr. (Int. Verbindungen, BRD + Westberlin, 1964–1974, Berliner Filmwochenende), n. pag.

verfälschenden Darstellung.»³⁴ Drommert widmete sich einigen der gezeigten Filme ausführlich, hob jedoch auch hervor, dass es nur selten selbstkritische Stimmen unter den ostdeutschen Teilnehmern gegeben habe. Auch in einzelnen internen Dokumenten des Clubs der Filmschaffenden zu den Filmwochenenden schimmert hindurch, dass die westdeutschen Teilnehmer grundsätzlich bereit waren, sich auf die Kritik an der Bundesrepublik einzulassen. In seinem Bericht über das III. Berliner Filmwochenende notierte Werner Rose allerdings auch, dass manche der Gäste sichtlich irritiert darüber gewesen seien, dass umgekehrt keinerlei Selbstkritik an den politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen in der DDR geäußert worden sei.³⁵

6 Fazit

Die Bemühungen des Club des Filmschaffenden, Kontakte zwischen den Künstlern der DDR und den als «fortschrittlich» oder «progressiv» eingeschätzten Regisseuren, Produzenten und Filmjournalisten aus der Bundesrepublik herzustellen, erscheinen im Rückblick sehr ambivalent. Einerseits gab es in der DDR ein großes Interesse an einem Austausch mit westdeutschen Künstlern, andererseits wurden die Kontakte häufig von politischen Themen dominiert. Die Arbeit des Clubs der Filmschaffenden veranschaulicht ein Dilemma, das charakteristisch war für die Filmpolitik der SED, speziell in den Jahren bis zum Mauerbau: Die Filmschaffenden der DEFA und die verantwortlichen Funktionäre des Clubs der Filmschaffenden wie Wolfgang Kernicke und Werner Rose nahmen die öffentlich propagierte «Zusammenarbeit mit den westdeutschen Kollegen» bisweilen sehr ernst und suchten einen offenen Meinungsaustausch mit den Kollegen aus der Bundesrepublik. Die politischen Zielstellungen, die in der Abteilung «Kultur» im ZK der SED und in der HV Film im Ministerium für Kultur erarbeitet wurden, setzten dem Austausch jedoch von Beginn an enge Grenzen. Wichtiger als ein künstlerischer Dialog war der SED, dass die Kontakte das internationale Ansehen der DDR stärkten und dabei die eigene Politik untermauert wurde.³⁶ Eine ähnliche Entwicklung gab es zeitgleich auch in anderen Bereichen der DDR-Filmkultur, in denen sich Filminteressierte mit großem Idealismus für eine breite Auseinandersetzung mit dem Medium Film einsetzten, dabei jedoch zwangsläufig in Konflikt mit den übergeordneten staatlichen Instanzen gerieten, z. B. im Rahmen der studentischen Filmklubs oder bei der ambitionierten Fachzeitschrift *Deutsche Filmkunst*, die zwischen 1953 und 1962 erscheinen konnte.³⁷ Die SED versuchte auch hier, die cinéophile Bewegung politisch

34 René Drommert: Diskussionen wenige Schritte hinter der Mauer. Der Ostberliner Club der Filmschaffenden zeigte Kino- und Fernsehfilme der DEFA. In: *Die Zeit*, 5.2.1965, S. 16.

35 Vermerk von Werner Rose zum II. Berliner Filmwochenende, Berlin, 27.4.1964. ArchFMP, Bestand VFF, ohne Nr. (Int. Verbindungen, BRD + Westberlin, 1964–1974, Berliner Filmwochenende), n. pag.

36 Vgl. Heimann, S. 190.

37 Vgl. zur Geschichte der Zeitschrift und ihrem Entstehungskontext den Beitrag von Günter Agde: Mehr Laboratorium als Katechismus. Die «Deutsche Filmkunst» (1953 bis 1962). In: Simone

zu vereinnahmen – die interessierten Künstler suchten hingegen eher nach einer Möglichkeit, den Anschluss an eine (gesamt-)europäische Filmkunst zu halten.

Nach dem Mauerbau fiel es dem Club der Filmschaffenden zunächst schwer, seine intensiven Kontakte in die Bundesrepublik aufrecht zu erhalten. Ab 1962/63 – mit Beginn einer vorsichtigen Liberalisierung innerhalb der SED-Kulturpolitik – boten sich jedoch neue Möglichkeiten. Die zwischen Januar 1964 und September 1965 veranstalteten Berliner Filmwochenenden waren ein bemerkenswerter Versuch, direkte Kontakte zu den Vertretern des «Neuen Deutschen Films» herzustellen. Der große Zuspruch auf die Einladungen des Clubs der Filmschaffenden zu den Veranstaltungen in der *Möwe* belegt, dass es unter den westdeutschen Künstlern durchaus ein breites Interesse an einem Austausch gab. Und viele Mitarbeiter der DEFA interessierten sich ihrerseits für den «Neuen Deutschen Film» und den damit verbundenen Anspruch der jungen Regisseure, das Filmwesen in der Bundesrepublik zu erneuern.³⁸ Doch auch hier hemmte der politische Einfluss der SED letztlich die praktischen Austauschmöglichkeiten. Insbesondere der Gedanke, die westdeutschen Regisseure, Produzenten und Journalisten ideologisch beeinflussen zu können, war wenig zielführend: Die Gäste aus der Bundesrepublik waren zwar neugierig auf die DEFA-Filme, dies schloss jedoch keine Solidarität mit der SED-Politik ein. Die ideologischen Vereinnahmungsversuche blieben ohne Resonanz.

Nach dem IV. und V. Berliner Filmwochenende im September 1965 kamen die Kontakte schließlich zum Erliegen. Das «Kahlschlag»-Plenum wenige Monate später und die damit einhergehenden Filmverbote durch die SED machten deutlich, dass es in der DDR vorerst keine großen Möglichkeiten für einen cinéphilen Austausch gab.

Barck u. a. (Hg.): *Zwischen «Mosaik» und «Einheit»*. Zeitschriften in der DDR, Berlin 1999, S. 402–411.

38 Vgl. beispielhaft Wolfgang Kohlhaase: «Auf Wiedersehen» war mehr als eine Redensart. Gespräch über Berlinale-Besuche. Nachgedruckt in: Günter Agde (Hg): *Um die Ecke in die Welt. Über Filme und Freunde*. Berlin 2014, S. 208–215, hier S. 209.

«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 Cinemathèque 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, Montorols, 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 Besatzung 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 Filmenthusiasten 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

Víctor 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, Víctor 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 Cinéphilien 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 FAHRRAADDIEBE, 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.

Supervisuell, Cine-Circus und Gottesdienst der Linken

Alternative Filmkulturen in Zürich 1966–1974

Das Programmieren und gemeinsame Schauen von Filmen ist eine soziale Praxis. Besonders im Rahmen regelmäßiger Vorführungen in Cinematheken oder Filmklubs kann das Reden und das Schreiben über Filme, das gemeinsame Ausleben der Passion für den Film ritualartige Formen annehmen und reichhaltige und wirkmächtige Folgen haben. Erfahrungen und gemeinsame Vorstellungen, etwa darüber, wie der zukünftige Film auszusehen habe, wirkten – wie Simon Frisch im Fall der Nouvelle Vague aufgezeigt hat – auch stark auf die Produktion und sogar auf die Entstehung einer neuen Filmrichtung, der Nouvelle Vague in Frankreich ein.¹

Das gemeinsame Erlebnis vor, im und nach dem Kino ist flüchtig, im Augenblick verhaftet. Zeitungsberichte und Kritiken können Aufschlüsse über die gelebte Filmkultur geben, fokussieren aber meist auf Filme. Seherlebnisse, Argumente, Urteile und Emotionen in Bezug auf gesehene Filme leben in Erinnerungen weiter und verändern sich darin.

Gedruckte Programme von Filmvorführungen werden heute noch meist nur durch Sammler tradiert – Filmarchive sind an diesen Quellen oft nicht interessiert. Doch sie geben aufschlussreiche Anhaltspunkte, ermöglichen es, sich gelebte Cinéphilie zu vergegenwärtigen, vor allem dann, wenn es sich um Vorführungen marginalisierter Filme handelt.

Doch warum wollte oder sollte man dies überhaupt tun? Weil sich Filme meist erst im Kontext von Seherlebnissen historisch-kritisch erschließen und interpretieren lassen. Der subjektive cinéophile Blick wird in geteilten Seherlebnissen zu einer intersubjektiv nachvollziehbaren Suche nach Werturteilen, zur Geschmacks- und/oder Filmkultur. Zweitens, weil das soziale Handeln und Sprechen rund um das Filmesehen die Essenz einer zeitlich und örtlich bestimmbaren Filmkultur ist. Niemand geht, wie Malte Hagener formulierte, «zweimal in denselben Film».² Wahrnehmung ist immer orts- und zeitspezifisch. Und schließlich weil für nicht wenige Cinéphile die mit den Filmen verbundenen Erlebnisse, Absichten, Hoffnungen und Diskussionen mindestens so wichtig waren wie die Filme selbst.³

1 Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg 2007.

2 Malte Hagener: Man geht nie zweimal in denselben Film. Die Cinephilie, das Kino, sein (Nach-)Leben und die Zeit. In: Winfried Pauleit, Christine Rüffert et. al (Hg.): *Filmerfahrung und Zuschauer. Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken*. Berlin 2014. S. 28–37.

3 Das zeigten unsere Gespräche mit Initianten und Mitgliedern von zwei Zürcher Filmklubs. Audioaufgezeichnete und transkribierte Gespräche mit Hans-Jakob Siber, HHK Schönherr, Giorgio

Zentrale Elemente der klassischen Cinéphilie – die Antoine de Baecque in Frankreich, genauer in Paris zwischen 1944 und 1968 verortet – sind auch Teil von späteren, alternativen Cinéphilien: das Erlebnis, gemeinsam Filme zu sehen, zu diskutieren und darüber zu schreiben; die Passion für das Kino im Allgemeinen und bestimmte Richtungen oder Techniken im Speziellen, eine Aneignung des Films und seiner Geschichte, damit oft verbunden Initiationserlebnisse und eine Mission für den ›richtigen‹ oder ›neuen Film‹, kurz das Leben um den Film – «le film et la vie qui s'organise autour de lui.»⁴ Auch die große Erzählung der Cinéphilen, die zu Autorinnen und Autoren wurden (die ›Jungtürken‹, die jungen Kritiker der *Cahiers du cinéma* und anderen Publikationen, die sich zu Regisseuren entwickelten) ist nicht exklusiv, sie lässt sich in den vorzustellenden alternativen Cinéphilien beobachten. Dennoch gibt es gewichtige Unterschiede zwischen klassischer und alternativer Cinéphilie, die uns im Folgenden interessieren.

Wir werden die Ausdifferenzierung der Filmkultur in der Zeit des kulturellen Umbruchs Ende der 1960er-Jahre in Zürich skizzieren. Anhand von zwei Filmklubs und einer Underground-Filmzeitschrift fragen wir uns, welche Praxen, Diskurse und Bezugnahmen diese Lebensbereiche um den Film auszeichnen, wie dabei Lokales und Globales ineinandergreifen und was diese Lebensbereiche als Orte der alternativen Cinéphilie auszeichnet.

1 Orte der alternativen Cinéphilie

Ende der 1960er-Jahre florierte die Filmklub-Szene in Zürich. Zu dem seit Anfang der 1950er-Jahre existierenden *Zürcher Filmclub* und dem 1924 gegründeten, heute noch bestehenden studentischen Filmklub *Filmstelle* (VSU VSETH) – Orte der klassischen Cinéphilie – gesellten sich 1966 bzw. 1968 zwei weitere Clubs: das *Filmforum* und *Der andere Film* (DAF).

Wie der Name des Letztgenannten fast programmatisch klarstellt, unterschieden sich diese Vereinigungen von einer klassischen Cinéphilie, die oft das einzelne Werk und dessen Autorenschaft, die Filmkunst und die Filmgeschichte ins Zentrum setzten. Mit de Baecque können diese beiden Klubs als Ausprägungen einer eher formal orientierten (*Filmforum*) und eines inhaltlich-politisch orientierten (*Der andere Film*), der postklassischen oder alternativen Cinéphilie verstanden werden.

Frapolli, Bernhard Uhlmann, Beat Kuert, Clemens Klopfenstein und Fredi Murer entstanden im Rahmen des Forschungsprojektes ›Schweizer Filmexperimente 1950–1988‹ an der Zürcher Hochschule der Künste. <http://www.zhdk.ch/?projektarchiv&id=1013> (26.01.15). Weitere Gespräche mit Robert Boner, Alexander J. Seiler, Mathias Knauer, Urs Graf und Michele Morach entstanden im Umfeld des Forschungsprojektes Cinémémoire.ch, ebenfalls an der ZHdK. <http://www.zhdk.ch/?cinememoire> (27.01.15).

4 Antoine de Baecque: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2003, S. 16.

1.1 Das Filmforum

Das im Frühjahr 1966 von Hans-Jakob Siber initiierte *Filmforum* war stark vom Modell der 1962 in New York gegründeten Film-Maker's *Cooperative* beeinflusst. Siber verbrachte als Gymnasiast 1963/64 ein Austauschjahr in den USA. Später war er dank einer Mineralienhandlung, die er mit seinem Vater betrieb, immer wieder in New York, sah Filme, lernte Jonas Mekas kennen und brachte Seherlebnisse und Schallplatten nach Hause, die in Zürich noch nicht zu haben waren. Sibers *Filmforum* war eine der frühesten Gründungen in Europa. Die meisten vergleichbaren Kooperativen oder informellen Gruppierungen entstanden nach der vierten Ausgabe des experimentellen Filmfestivals *Expermntl* im belgischen Knokke-le-Zoute über den Jahreswechsel 1967/1968. Werke des *New American Cinema*, aber auch Produktions- und Distributionsstrukturen dieser vielfältigen Avantgardefilmbewegung inspirierten unzählige unabhängige Filmschaffende in Europa.

Das *Filmforum* war einerseits ein Filmklub, der Filme von noch unbekannten jungen Schweizern zeigte, darunter beispielsweise Fredi Murer, andererseits internationale Werke, die oft von Botschaften osteuropäischer Länder kostenlos zur Verfügung gestellt wurden, oder Avantgarde-Filme aus Europa und den USA. Fast immer waren es aktuelle, meist kurze 16mm-Kopien, oft Erstlinge.

Diese Programmierung basierte auf persönlichen Kontakten. Siber hielt sich nach eigenen Angaben fast täglich im Zürcher Café Odeon auf, wo er Gleichgesinnte traf, auch viele «travelling filmmakers», für die er oft spontan Vorführungen organisierte.

1966 war das *Filmforum* im ein Jahr zuvor eröffneten Kulturklub *Platte 27* untergebracht, 1967, als die Zuschauerzahlen die bis dahin üblichen 15 bis 30 Personen überschritten, im Theater an der Winkelwiese. Hier erreichten die Vorführungen, die Siber meist selbst einleitete, in zwei Vorführungen bis zu 300 Personen an einem Abend. Das Bedürfnis, die Filmprogramme auch in der übrigen Schweiz zu zeigen, führte zu einem Wanderprogramm, dem so genannten *Cine-circus*. Von 1967 bis 1970 zeigte das *Filmforum* in Zusammenarbeit mit jeweils lokalen Cinéphilien und Filmemachern Programme in Bern, Luzern, Winterthur und Basel. In Basel war beispielsweise die Filmgruppe AKS um Clemens Klopfenstein um die Organisation besorgt.

Eine ähnliche Form von «touring programs» pflegte der amerikanische Kritiker P. Adams Sitney, der ab 1966 mit seiner *New American Cinema Exposition* ein ganzes Jahr durch Europa tourte. Im Herbst 1967 zeigte er in Zürich in Zusammenarbeit mit dem *Filmforum* und dem *Zürcher Filmclub* ein umfassendes Programm. Die *Neue Zürcher Zeitung* widmete ihm eine ganze Seite, und der Publikumsandrang schlug alle Erwartungen; mehrere Filme mussten mehrmals gezeigt werden, der über vierstündige Filmzyklus *The ART OF VISION* (1965) von Stan Brakhage dreimal, wie Sitney berichtete.⁵ Vielen Avantgarde-interessierten Cinéphilien und «Jungfilmern» verlieh das Programm wesentliche Impulse, so überzeugte es etwa den seit

5 P. Adams Sitney: The New American Cinema Exposition. In: *Film Culture* 46, Herbst 1967.

Montag, den 5. Februar 20.30 Uhr Wir sterben vor von KSG-Film, Basel Aber nicht Kopf-fallen/Schneid Wir sterben vor-haies Kino à la italico. Das ist nicht Film (kunst), sondern Kino (Spektakel). Film-liches Happening (Anstalt), die be-kannte Aufhebung logischer und film-technischer Zu-sammenhänge. Ein schmerziger Film für in Krokke am Exprimt. Festival High von R. R. Giger Die surrealistische Welt des Malers Giger. An der Ka-mers F. M. Muer Montag, den 10. Februar 20.30 Uhr Mona Lisa-Ail Anom von Werner Ott, Luzern Dokument und Vi-sion der Kulturen. Mit Originalmusikaufnah-men während eines wilden Hanselma-derbials. Allah von Renzo Schra-mer Pointierte Monta-gerische, Verbe-spöt um eine Ken-ntnisvermittlung, und der Papst um-reist die Erde in einer Ballon-fahrt	Montag, den 18. März 20.30 Uhr Thaler's Memoir's Sadowsky's life in the evening Das Gesicht der alten Frau, die Suppenter, wie Yvett Keller spricht und der Papa der Madame und andere Filme von Klaus Schöb-ler. Tot dem kom-merziellen Film! Schöblers Anti-film-films sind nach schmerzlichen Ge-sichtspunkten auf-genommen und montiert und ver-mitteln rein visuell Eindrücke. (Jedem in Krokke) Montag, den 1. April 20.30 Uhr Spiegel von Robert Boner Jorges Märchen, eine spielerische Spiegel um ein Spiegel. Oder: Wie es euch gefällt. Paul Droz erzählt von Hansjakob Suter Man setzt sich zu-rück an denektan Tisch im Wirtshaus und lernt sich kennen. Das Fil-mische tritt in den Hintergrund zu Gunsten der Per-sönlichkeit des Er-zählers.	Montag, den 4. März 20.30 Uhr Pic-Nic von Georg Radeno-wicz Frisch oder stirbt. Heutzutage scheint man an beiden Spass zu haben, besonders, wenn Friedrich Kuhn auf der Leinwand en-schaut. (Jed in Krokke) Mottenack von Georg Radeno-wicz Ein Phantasten vor und hinter der Ka-mers. Ein mari-sches Dorf an Meer, ein Planer mit Tumschwen und eine Hochzeit geben den farben-prächtigen Hinter-ground. Besucher des schwarz-weißen Weltkurfestes un-entschieden. Glump von Georg Radeno-wicz Eine grössere, ein-samige Milch-flasche und das EMD ist auch dabei. Kurz, ein eximpor-lierter Antipat. La souris qui sourit von Peter Nebel Ein Haus, eine weisse Maus und andere Dinge bei und auf einer weissen Blöcke	Montag, den 22. April 20.30 Uhr Swiss Happening und Arme-Film Emil Steinberger Bringt eine Kombi-show von Film und Cabaret. Ein ge-rantierter Spass! Das Loch von Edl Winger Das Leben, was ist es, fragt du dich, sind Bilder brechen auf. Montag, den 6. Mai 20.30 Uhr Fort von Robert Schär Er rennt. Rückstand Seine Verfolger sind Verbois, Ge-bote und Aufge-bote. Anamorphosis von Guido Haas Ein abstrakter Film einer anamorpho-tische Bewegungs-abbild. (Jed in Krokke)	Film Forum des jungen Schweizer Films Vorfürhungen an der Winkel-wiese 3, Stock Zürich 1 Telefon Abendkasse 47 07 22 Das Film-Forum bringt in der dritten Spielaison ein wiederum besseres Programm, diesmal gleichmässig besetzt von jungen Schweizer Autoren! Bei grossem An-drang findet eine Späthausstellung statt, ca. um 22.15 im Wochentag des Programms Das Ziel des Film-Forums ist es, den Autoren, den Kuratoren und den Experimentellen zu fördern. Solches, die selbst Filme machen, verlangen spezielle Informa-tion, die für sie bereitliegt. Film-clubs, Vereine, Schulen, Private können beim Film Forum Filme junger Schweizer Autoren zur Vorfürhug be-lassen. Vermittlungsstelle: Beat Kunt, Stollstrasse 60, 8001 Zürich, Tel. 437935.
--	---	--	---	--

Gestaltung: Annette Emil Steinberger, Luzern

1963 in Zürich wohnenden deutschen Maler Hans Helmut Klaus Schönherr, seinen ersten Film *THALER's, MEIER's SADKOWSKY's LIVE IN THE EVENING* (1967), beim Festival *Expermntl* einzureichen, wo er im Dezember 1967 gezeigt wurde.

Hans-Jakob Siber und seine Kollegen Robert Boner und Beat Kuert bauten ab Februar 1968 auch einen Filmverleih, die *Filmforum-Filmvermittlungsstelle Junger Schweizer Filme* auf, der sich jedoch im Gegensatz zu seinen amerikanischen Vorbildern in New York und San Francisco nie selbst trug und 1969 wieder eingestellt wurde.⁶ In diesem ganzheitlichen Ansatz, der mit der Einrichtung einer ›Produktionsstelle‹ und eines Verleihs über die Filmvorführungen und das Sprechen sowie Schreiben über Film über die klassische Cinéphilie hinausging, zeigt sich eine Emanzipation: Herkömmlichen Strukturen setzten sie eigene, alternative Orte sowie Distributions- und Informationskanäle entgegen.

Dem staunenden, huldigend-bewundernden, mitunter auch weltabgewandten Blick auf den Filmkanon stand zielgerichtetes und pragmatisches Handeln, mit eigenen Filmorten und Filmen, kurz die Cinéphilie von (angehenden) Filmemachern gegenüber. Zuweilen missionarische Haltungen, mit denen Autoren und deren Werke verehrt oder und angegriffen wurden, waren ebenfalls zu beobachten, beispielsweise in der später vorzustellenden Filmzeitschrift *Supervisuell*.

In den Erinnerungen von ehemaligen *Filmforums*-Mitgliedern manifestierten sich neben der Lust, gemeinsam neue, andere Filme zu sehen klare Vorstellungen darüber, wie sich das Medium zu entwickeln habe. Hans-Jakob Siber und Robert Boner sahen das auf das Narrative konzentrierte klassische Kino, aber auch das Neue der verschiedenen Neuen Wellen und der vielfältigen europäischen Erneuerungsbewegungen am Ende.

Sie träumten vom rein visuell und emotional wirkenden Film, bei dem Kontemplation, Musik, aber auch Drogenkonsum eine wesentliche Rolle spielten, und von entgrenzten Gemeinschaftserlebnissen, die ein totales Eintauchen in ein *Expanded Cinema* ermöglichen sollten.

Die Energie und die Phantasie, welche die meist sehr jungen Filmbegeisterten rund um das *Filmforum* an den Tag legten, aber auch ihre Lebensentwürfe meist jenseits des Mainstreams, zogen auch viele Leute in Bann, die mit Erstlingswerken und experimentellem Film nicht per se etwas anfangen konnten. In der lokalen Bohème war es vor allem Ende 1967 und Anfang 1968 beliebt, spontane und teilweise in privaten Räumen durchgeführte Filmvorführungen jenseits der traditionellen und alternativen Filmklubs zu besuchen. Die populäre Zeitschrift *Schweizer Illustrierte* brachte im Mai 1968 eine zehnteilige Reportage über die ›Filmrebell‹, ihre Projekte und ihre Lebensumstände.⁷ Diese mediale Aufmerksamkeit des Main-

6 In der Nachfolge dieser Initiative entstand 1970 mit neuem Personal der nationale Autorenfilmverleih *Filmpool*.

7 Die Reportage erschien in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben der Wochenzeitschrift *Schweizer Illustrierte* (SI). Der erste Teil wurde am 6. Mai 1968 veröffentlicht (S. 62–67). Das Titelbild der SI-Ausgabe war der Geschichte vollständig gewidmet. Der zweite Teil erschien am 13. Mai (S. 66–69).

streams für den «Underground» war wesentlich im Interesse daran begründet, wie die jungen Männer über ihre Filme und die Welt sprachen oder wie sie als Filmher (über)lebten; weniger an den Filmen selbst.

1.2 Der andere Film

Inspiziert durch die Unruhen im Frühsommer 1968 entstand im Herbst 1968 in Diskussionen unter politisch Bewegten die Idee zu einem neuen Filmklub: Der Zusammenhalt sei durch gemeinsam erlebte Demonstrationen groß gewesen, erinnert sich der Initiant, der Filmtechniker Michele Morach. *Der andere Film*, kurz DAF hieß der Club, der im Oktober 1968 im Kino Nord Süd den ersten Film zeigte: *Los Olvidados* (1950) von Luis Buñuel. Der international bestens vernetzte Buchhändler Theo Pinkus unterstützte die Initiative und organisierte zuweilen anschließende Lesungen, bei der ersten Vorführung eine von Erich Fried. Der Club wurde zu einem Versammlungs- und Kristallisationspunkt der 68er-Linken, wo neue gesellschaftliche Funktionen und Formen des Films gesucht und diskutiert wurden. Im Vordergrund standen Werke mit agitatorischem Charakter, Dokumentationen über die Kämpfe der Al-Fatah, FPLP und PLO, über die Bürgerrechtsbewegungen in den USA, Kampagnen gegen den Vietnamkrieg, Filme zu Klassenauseinandersetzungen in Europa, Filme aus Afrika, Kuba, China und Argentinien. Sonntag um 11 Uhr morgens im Kino *Etoile* wurde zu einem Stammtermin, zur «Kirche für die Linken» wie sich Toni Stricker, regelmäßiger DAF-Besucher und nachmalig erster Angestellter der *Filmcooperative* erinnert. Wenn es sich herumgesprochen habe, so Morach, und ein großer Andrang zu erwarten war, hätten sie jeweils samstagnachts eine Zusatzvorstellung organisiert. Bis zu 4.000 Mitglieder zählte DAF, der sich meist auf ein Thema pro Monat konzentrierte. Ein Ticket für vier Vorführungen kostete fünf Franken, ein bescheidener Eintritt schon damals. Die Einnahmen ermöglichten Morach auf unzähligen Reisen und Filmfestivals vielfältige Kontakte beispielsweise in die damalige DDR zu knüpfen.⁸

Aus der Praxis der Filmklubarbeit und der Unzufriedenheit mit dem bestehenden gewerkschaftlichen Filmverleih der *Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale*, der als politisch unbewusst und lendenlahm galt, entstand im Herbst 1971 innerhalb des DAF die Idee zur Gründung eines unabhängigen Filmverleihs, welche die ansatzweise bereits bestehende Verleiharbeit übernehmen könnte. Mathias Knauer und andere ließen sich von politischen Filmgruppen wie *Cinétique* und *Iskra* in Paris inspirieren, die einen politischen Erkenntnisprozess beim Publikum anstrebten. So entstand 1972 der heute noch bestehende Filmverleih *Filmcooperative*.

8 Auch Morachs Kollege vom *Zürcher Filmclub*, Giorgio Frapolli war ab Mitte der 1960er-Jahre dank Kontakten des erwähnten Theo Pinkus mehrmals am Dokumentarfilmfestival in Leipzig, dem er aber nach der Absetzung eines Programms von tschechischen Filmen, die vom Prager Frühling geprägt waren, den Rücken kehrte.

1.3 Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Studenten, Künstler, Musiker, Literaten, Arbeiter und politische Aktivisten bildeten einen großen Teil eines nonkonformistischen Publikums sowohl des *DAF* wie des *Filmforums*. Die Regelmäßigkeit des Wiedersehens, die soziale ›Aufgehobenheit‹ in zwei relativ exklusiven Zirkeln und die oft spontane, kurzfristige Programmierung – möglich durch die engen sozialen Kontakte und die Kleinräumigkeit der Stadt mit ein paar wenigen Treffpunkten – ließen sie im Unterschied zu den klassisch cinéphilien Filmklubs fast guerillamäßig funktionieren. Beide Clubs pflegten eine vornehmlich aktuelle Filmauswahl.

Nur wenige besuchten allerdings beide Klubs. Das auf eine formale Avantgarde ausgerichtete *Filmforum* sei ein geschlossener, fast elitärer Klub von Mittelschülern und Studenten gewesen, befand *DAF*-Gründer Morach. Beide Clubs rückten weniger Filme an sich in den Vordergrund, sondern instrumentalisierten die Filme und das Seherlebnis ein Stück weit. Viele im *Filmforum* gezeigte Filme zielten darauf ab, Sehgewohnheiten zu durchbrechen, die Wahrnehmung an sich zum Thema zu machen oder gewisse Stimmungen zu evozieren. Den Gedanken des Absterbens des klassischen narrativen Films weiterführend und in der Hoffnung, ein neues Genre begründen zu können, realisierte Hans-Jakob Siber nach der Auflösung des *Filmforums* 1973 eine psychedelische ›Alpine Rock Opera‹ *DIE SAGE VOM ALTEN HIRTEN XEUDI UND SEINEM FREUND REIMANN* (1973).

Im Filmklub *Der andere Film* ging es mindestens so sehr um die Arbeit am politischen Bewusstsein des Publikums, um Agitation, wie um das Filmerlebnis selbst. Der damals verbreitete Ausdruck ›Kirche der Linken‹ bringt die rituelle und verbindende Dimension des Miteinander-Filme-Sehens auf den Punkt. Urs Graf, der regelmäßig *DAF*-Vorführungen besuchte, spricht von einer starken Verbindung, die das gemeinsame Schauen und Diskutieren von Filmen beispielsweise über Vietnam geschaffen habe.

Die klassische Cinéphilie endete mit dem Einschlafen des *Zürcher Filmclubs* 1968 – in Übereinstimmung mit de Baecques Periodisierung.⁹ *Der andere Film* löste den *Zürcher Filmclub* auch in der Wahrnehmung seines Gründers Michele Morach mit einer politischer orientierten, eben einer alternativen Cinéphilie ab. Das Seherlebnis im abgedunkelten Saal war nicht länger das Maß aller Dinge, es bezog sich nun mehr auf die Welt außerhalb des Kinos. Filme und Filmwahrnehmung wurden in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Verhältnissen gebracht. Dieses Sehen, das sich nicht mehr durch die Diegese – dem selbstvergessenen Eintauchen in den Film (de Baecques ›enchantement‹) – sondern durch Desillusionierung, Aufklärung und Aktivierung des Zuschauers auszeichnete, beeinflusste mit einer gewissen

9 Giorgio Frapolli, eine der treibenden Kräfte, setzte sich nach Indien ab und Bernhard Uhlmann begann ab 1971 für die Präsidialabteilung der Stadt Zürich unter dem Namen ›städtische Podien‹ Jazzkonzerte und Filmreihen zu organisieren und wurde 1983 erster Leiter des städtischen Filmposiums.

Verzögerung auch die Wahrnehmung von experimentellen Filmen: Im Nachgang von 1968 geriet der formale Zugang zum Film zunehmend in die Kritik, und dies fast weltweit. In Erinnerung gerufen sei eine Demonstration von deutschen Studenten des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes SDS in Knokke 1967, darunter die Berliner Filmstudenten Harun Farocki und Holger Meins, nachmaliger RAF-Angehöriger, welche die «inhaltlosen Kameraübungen» des Knokke-Festivals als «amerikanische Cine-Aggression» brandmarkten und «konkrete politische Filme» forderten.¹⁰

In Zürich wurde 1969 ein von den Kinounternehmern Eric und Attila Scotoni gestifteter Preis für experimentelle Filme kritisiert. Die Unterstützung für junge Filmmacher sei von staatlichen und privaten Stellen so gering, dass ein spezifischer Experimentalfilmpreis nicht gerechtfertigt sei, monierte eine Gruppe von vergleichsweise arrivierten Filmschaffenden, darunter Fredi Murer und Alexander J. Seiler in der Presse.¹¹ Und der *Filmforum*-Mitreiter der ersten Stunde Robert Boner wandte sich im Zuge seiner Politisierung gegen Experimentalfilmer und *Supervisuell*-Herausgeber Hans Helmut Klaus (HHK) Schoenherr und kritiklosen Applaus für filmischen Nonkonformismus.¹² Auch an den *Solothurner Filmtagen*, der ab 1966 existierenden Plattform des «Neuen Schweizer Films», kritisierten Publikum und Kritik ab den 1970er-Jahren vermehrt formal ambitionierte Filme als *l'art pour l'art*.

Eher motivisch getriebene Avantgarde-Filme und eher narrativ angelegte militante oder politisch engagierte (Autoren)Filme, die in der Mitte der 1960er-Jahre für kurze Zeit ein gemeinsames Publikum erreichten, zerfielen in zwei Lager: In «zwei Avantgarden» wie sie Peter Wollen beschrieb, die sich durch «ästhetische Voraussetzungen, institutionelle Strukturen, Formen der finanziellen Unterstützung, Art der kritischen Rezeption, historische und kulturelle Ursprünge»¹³ unterschieden.

2 Supervisuell und doch unsichtbar: Schreiben über Film

Ausgeblendet blieb bis jetzt ein wesentlicher Aspekt aller Cinéphilien: Das Verlängern, Bewusstmachen und Auskosten des Seherlebnisses durch das Schreiben über Film. Die klassische Referenz sind die 1951 gegründeten *Cahiers du cinéma*,

10 Die Protestierenden verteilen Flugblätter «FIGHT AGAINST THE OPEN AND THE UNDERGROUND AMERICAN IMPERIALIST AND CINE-IMPERIALIST AGGRESSION ALL OVER THE WORD», Xavier Garcia-Bardon (ed.), Nicole Brenez: EXPRMNTL. Festival hors-normes. Knokke 1963 1967 1974, *Revue Belge du Cinéma* 43, Vol. 1, Brussels 2002, S. 51.

11 Kurt Gloor, Fredi M. Murer, Georg Radanowicz, Renzo Schraner, June Kovach und Alexander J. Seiler: Zürcher Filmpreis 1968 – ein offener Brief an den Stadtpräsidenten Dr. Sigmund Widmer vom 31.10.1968. In: *Die Tat*, 9.11.1968.

12 Robert Boner: Vom Jungfilmerischen Nonkonformismus. In: *Supervisuell* 1. Zürich, 1968, n. pag. (S. 12–13).

13 Peter Wollen: The two Avant-Gardes. In: *Peter Wollen: Readings and Writings*. London 1975. Deutsch: Die zwei Avantgarden. Erstveröffentlichung in *Studio International*, November/Dezember 1975, [HTTP://WWW.MEDIENKUNSTNETZ.DE/QUELLENTXT/100/](http://www.medienskunstnetz.de/QUELLENTXT/100/) (26.01.15)

in denen sich fast alle wichtigen cinéphilen Debatten niederschlugen. De Baecque schreibt:

il ne s'agissait plus de sacraliser seulement des cinéastes mais aussi des critiques, non plus seulement des films mais aussi des textes. [...] Car le cinéma a besoin que l'on parle de lui. Les mots qui le nomment, les récits qui le racontent, les discussions qui le font revivre, modèlent sa véritable existence.¹⁴

Wenn die *Cahiers de cinéma* der Hochaltar der neuen Filmauffassung waren, so besaß auch der Avant-Garde Film eine Reihe von Publikationen, die als Sprachrohr für die emergierende Filmszene funktionierten. Allen voran war das *Film Culture Magazine* – unregelmäßig publiziert von 1955 bis 1985 in New York – neben den Filmen selber ein Bote der sich neu formierenden Gruppen künstlerischer Filmemacher/innen. Wie die bereits wesentlich früher gegründeten Filmklubs und mehr oder weniger institutionalisierte Filmprogramme (wie Frank Stauffachers *Art In Cinema* am San Francisco Museum of Art oder Amos Vogels *Cinema 16 Film Society*) war *Film Culture* ein Resultat des Ringens eines minoritären Kinos um Sichtbarkeit, Öffentlichkeit und Kontakt zu seinem Publikum.

Die erste Filmzeitschrift von Avantgarde-Filmemachern der Schweiz entstand im Umfeld des *Filmforums* in Zürich, das damit die klassische Triade der *Film Coops* von Verleih, Vorführung und Zeitschrift komplettierte. Am 2. April 1968, erfasst vom bereits erwähnten Aufbruch, den *EXPRMNTL 4* in Knokke-le-Zoute zum Jahreswechsel 1967/68 innerhalb der europäischen Experimentalfilmszene ausgelöst hatte, veröffentlicht das *Filmforum* in einem seiner unregelmäßig erscheinenden, undatierten Informationsblätter seine Pläne, eine Zeitschrift zu gründen. Zu deren vorläufigen Sitz wird die Privatwohnung des Redaktionsleiters HHK Schoenherr (der in der ersten Nummer als Dr. Josef Baum zeichnete). Die Ankündigung gibt Auskunft über die geplante Ausrichtung der Zeitschrift:

Schoenherr will eine Zeitung, die in den Artikeln eine sehr persönliche Auffassung des Autors, sehr direkt und gut formuliert, zeigt. Themen: Film und Filmverwandtes, Information, Festivals; Technisches, finanzielle Hinweise, Kritik von Filmen der Filmer, Aussagen von Filmer[n] über ihre Konzepte, Gegenüberstellungen, Interviews, Gruppenblödeleien etc.; nur alles sehr kurz und direkt. Gute Fotos und Zeichnungen sollen überwiegen. Poesie und Musik, wenn wir gute Sachen haben.¹⁵ Noch ist der Name der zu gründenden Zeitschrift in Diskussion, und diese wird über das Flugblatt auch gleich an alle Mitglieder weitergereicht. Nur einen Monat später erscheint – finanziert aus eigenen Mitteln – die erste Ausgabe unter dem Titel *Supervisuell*. Bei deren Auslieferung kam es zu einem heftigen Streit zwischen den beiden Hauptpersonen HHK Schoenherr und Hans-Jakob Siber. Er führte dazu, dass die Zeitschrift fortan von Schoenherr alleine produziert wurde

14 De Baecque, S. 10.

15 Informationsblatt des Zürcher Filmforums. 2. April [1968].

und sich daher auch vom *Filmforum* entfernte. Fortan war die Zeitschrift publizistisch geprägt von Schoenherrs Person und seinen Kontakten ins Ausland.

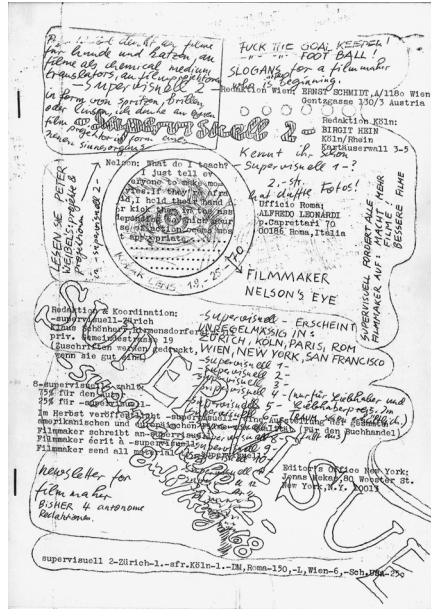
Auch die Erscheinungsweise von *Supervisuell* ist bemerkenswert: Die Nummern 1–4 veröffentlichte Schoenherr von April bis Dezember 1968, Nummer 5 im Frühling 1969, Nummer 6 ein Jahr später erst, im April 1970. Während die ersten Ausgaben durch ein für sogenannte Underground-Zeitschriften typisches Sammelsurium von faktengetriebenen und weltanschaulichen Beiträgen unterschiedlicher Autoren gekennzeichnet sind, stechen Nummer 4 und Nummer 6 heraus: Zwar kündigt das Titelblatt der Nummer 4 den Film *THE ILLIAC PASSION* (1967) des damals in Zürich ansässigen Gregory Markopoulos an und die erste Seite ziert ein Inhaltsverzeichnis, doch von den zehn Seiten der Ausgabe sind die restlichen acht vollständig mit den Worten «Blahblah» bedruckt. Nummer 6 wiederum ist vollständig Otto Mühl gewidmet, dessen Arbeiten wie jene von Markopoulos für Schoenherr persönlich eine wichtige Entdeckung waren. Schoenherr liebte die Provokation. Und er konnte nie genug davon bekommen, sich über die Bedingungen seiner Arbeit zu beschweren.

Ebenso wichtig wie der Inhalt von *Supervisuell* ist in unserem Zusammenhang aber sein Kontext. Der Wunsch nach einer eigenen Zeitschrift erwuchs aus der Erfahrung der Isolation, die der Besuch des Festivals von Knokke durchbrochen hatte.¹⁶ Underground-Filmer aus ganz Europa hatten sich zu gemeinsamen Treffen zusammengefunden, P. Adams Sitney zur Gründung einer europäischen *Film Coop* aufgerufen¹⁷. In Hamburg und Köln waren regionale *Coops* gegründet worden – doch zurück in Zürich wurde es angesichts der Disparität von Telekommunikationskosten und Filmemacherkonten schwierig, Informationen über die Entwicklungen in Europa zu erhalten. Informationsflüsse herzustellen und aufrechtzuerhalten war damit bereits das erste Ziel der Zeitschrift und dies konnte nur über persönliche Kontakte erreicht werden, ein Netzwerk, das sich über den Kontinent – und bis in die USA – ausbreitete.

Bereits die erste Nummer führte Birgit Michaelis (nachmals Birgit Hein) als Korrespondentin, die zweite Ausgabe nannte nur drei Monate später selbstbewusst die Personen Ernst Schmidt Jr. (Wien), Birgit Hein (Köln), Alfredo Leonardi (Rom) und Jonas Mekas (New York) auf der Titelseite als autonome Redaktionen, unter welchen Zürich die Koordination und den Druck übernahm. Das Impressum korrigiert: «Redaktionen in San Francisco (Robert Nelson) und New York (Jonas Mekas) sind im Entstehen.» In ständiger Veränderung, keineswegs je gesichert, aber gleichwohl essenziell sowohl für seinen Redakteur als auch für das *Filmforum* war der über die Zeitschrift hergestellte Kontakt nach Europa und in die USA. Denn das Wissen darum, Teil eines internationalen Kontexts von Filmschaffenden mit korrespondierendem Filmverständnis zu sein, trug wesentlich zur Selbstvergewis-

16 HHK Schoenherr: Filmmaker Schoenherr über sein isoliertes Filmmaker-Dasein. In: *Supervisuell* 1. Zürich 1968, n. pag. (S. 10).

17 Garcia-Bardon, S. 47.



2-5 Titelbilder der Supervisuell-Ausgaben 1, 2, 3 und 6

serung der Szene bei, die auf ebenso viel öffentliches Interesse wie Unverständnis stieß. Schoenherr hielt die Wirkung dieses plötzlichen Auftauchens einer bisher unbekannten Verwandtschaft euphorisiert fest: «Immer wieder stieß ich auf diese merkwürdige Verständnislosigkeit.[...] In Knokke schieden sich die Geister und ich gewann Freunde, Bilder, sah nie gesehene Welten, fand Kritik, die ich so lange suchte. Es gab Leute, die verstanden meine Filme. Liebten meine Bilder. Liebten meine Filmbilder.»¹⁸ Für ihn, der fünf Jahre früher von der dritten Ausgabe des Festivals noch nichts gewusst hatte, verwirklichte sich in Knokke 1967 erstmals das befreiende Gefühl, dass seine künstlerische Auffassung von Film von einer größeren Gruppe geteilt wurde. Wie sich selbst, sah er diese internationalen Filmschaffenden als Initiierte, die eine Art Zwangs-Ritual durchlaufen haben, an dessen Ende für jeden Einzelnen von Ihnen das Filmemachen stand:

Ich erwarte nicht mehr vom Zuschauer irgendwelche Reaktionen. Sie müssen selbst eine Entwicklung durchmachen, Wünsche bekommen, den traditionellen Film über haben, in Gedanken Bilder sehen, Filme sehen, Bilder festhalten, Wünsche bekommen, Verlangen entwickeln, nach Film, nach Bildern, nach der Formulierung ihres irren Verlangens, Filme machen.¹⁹

Als Redakteur der Zeitschrift *Supervisuell* hat Schoenherr einen zusätzlichen Schritt vollzogen, der im Undergroundfilm der Epoche (und bis heute) essenziell ist: Filmemacher zu sein allein reicht nicht aus, um den experimentellen Film am Leben zu erhalten, vielmehr muss die Filmwirtschaft gänzlich selber organisiert werden. Das Schreiben über die junge Szene ist ein essenzieller Faktor, das seine Verbreitung möglich macht.

Das Netzwerk von *Supervisuell* wurde in den zwei Jahren des Bestehens der Zeitschrift nicht stabil und hatte sich beim Erscheinen der (letzten) Nummer 6 bereits wieder verflüchtigt. Eng waren die Kontakte, wie Schoenherr, Siber und andere Filmemacher in Interviews erinnerten, eigentlich nur zu einigen wenigen Personen in München (Karl-Heinz Hein), Köln (Birgit und Wolfgang Hein) und Wien (Ernst Schmidt Jr. und Peter Weibel). Zwischen diesen Städten etablierte sich ein sporadischer Reiseverkehr und entspannen sich weitere Aktivitäten wie die *Underground Explosion*, eine multidisziplinäre Monster-Show, die 1969 durch München, Zürich, Essen und Köln tourte.²⁰ Doch auch die Verbindung mit Mekas in den USA war für kurze Zeit in Europa offenbar exklusiv: In einem Brief an die Zeitschrift, der in Nummer 3 abgedruckt ist, berichtet dieser nicht nur über die neuesten Filme und *Coop*-Gründungen in den USA, sondern erkundigt sich auch rundheraus, ob die

18 HHK Schoenherr.

19 Ebd.

20 Siehe dazu: Thomas Schärer, Fred Truniger: *Underground Explosion: le music-hall de l'avant-garde*. In: *Décadrages. Cinéma, à travers champs* 23, Lausanne 2013. S. 132–145, und: Fred Truniger: *Underground Expanded*. Quellen zum Expanded Cinema der 1960er-Jahre in der Deutschschweiz. In: *Cinema 57: Begrenzungen*. Marburg 2012, S. 128–141.

Herausgeber von *Supervisuell* über die Vertrauenswürdigkeit der Londoner *Film Coop* und des dortigen Arts Lab Bescheid wüssten – man sei derweil gegenüber beiden misstrauisch. Noch einmal wird hier der Wert des schieren Informationsflusses deutlich, wenn Mekas im selben Brief offen zugibt, nicht zu wissen, ob sich in Chicago wirklich eine *Film Coop* gegründet hat: Zugehörigkeit regelt sich über die Beschaffung und Bereitstellung von Information innerhalb des Netzwerks.

2.1 Temporär, prekär, aber radikal cinéphil

Die angestrebte Plattform des Austausches vor allem für das Umfeld des *Filmforums* wurde die Zeitschrift *Supervisuell* nie, da sich Schoenherr wie erwähnt bereits bei Erscheinen der ersten Ausgabe mit dem *Filmforum* zerstritten hatte und die Publikation vollständig auf sein internationales Redaktionsnetz abstellte. Aber Bestand hatte die Zeitschrift auf dieser prekären Basis ebenfalls nur kurzzeitig, und so entging der alternativen Filmkultur rund um das *Filmforum* und *Supervisuell* die Möglichkeit, Deutungshoheit über den Wert von (eigenen) Filmen zu gewinnen, wie dies beispielsweise in den USA und später auch in Deutschland und Österreich gelungen war. Anders die Filmklubbewegung der Schweiz: Sie gab ihre Zeitschrift²¹ über alle Flauten und Krisen hinweg heraus und erreichte mit mehreren Hundert Mitgliedern²² jene kritische Masse, die der Szene des Avant-Garde Films versagt geblieben war. Der *Zürcher Filmclub* wurde 1969 von der Veranstaltungsreihe Städtisches (Film)podium²³ abgelöst, geschaffen durch das Zürcher Präsidialdepartement und damit quasi verstaatlicht – gewiss aber auf eine definitive Art und Weise verstetigt, wie die Existenz des seit 1983 existierenden kommunalen Kinos *Filmpodium* noch heute beweist.

Ein letzter Versuch des experimentellen Films, ins Zentrum eines anerkannten gesellschaftlichen Diskurses und damit in die Stabilität zu springen, misslang – wenig verwunderlich –, als er sich Anfang der 1970er-Jahre innerhalb der Institutionen der bildenden Kunst verankern wollte²⁴. Seitens der politisierten Filminteressierten kam zudem die zweckfreie Liebe zur Filmkunst unter Beschuss.

Die Marginalisierung und das Schicksal eines temporären Prekariats blieb der Makel dieser bald wieder heimatlosen Szene, die sich kurz darauf in Zürich auflöste, um wenige Jahre später in Basel wiederum für ein knappes Jahrzehnt aufzukeimen.

21 Der Dachverband der Filmklubs gab ab 1955 die Zeitschrift *Filmklub–Cinéclub* heraus, ab 1961 unter dem Namen *Cinema*. Die Zeitschrift besteht heute noch, wird aber nicht mehr von Filmklubs, sondern vor allem von jungen Filmwissenschaftler_innen getragen.

22 Eine genaue Zahl lässt sich nicht eruieren. Bekannt ist sie für die Filmgilde Solothurn mit fast Tausend Mitgliedern (Yvonne Heiniger: *Schweizerische Filmklubbewegung in den 1950er- und 1960er-Jahren*, Zeugnisarbeit, Institut für Journalistik und Kommunikationswissenschaft, Universität Freiburg 1989, S. 12).

23 Alex Bänninger: Städtisches Podium. Zürchs Untergrundfilm. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.3.1969.

24 So nahm die Münchner Filmgalerie *Progressive Art Productions* von Karl-Heinz Hein und des Zürchers Dieter Meier beispielsweise 1970 und 1971 an der Art Basel mit einer eigenen Kojе teil.

Die Bedingungen, unter welchen sich eine eigene Form der Cinéphilie im experimentellen Film entwickeln konnte, bestimmten weitgehend ihre Konturen. Nicht nur war es eine im Kern vollkommen dem – zentral auch handwerklich und in großer Nähe zum Amateurkino angesiedelten – Filmemachen verschriebene Form der Hingabe an das Medium, wie im erwähnten Bericht HHK Schoenherr's deutlich wird. Das Fehlen jeglicher Strukturen auf Produktions-, Vertriebs- und Projektionsseite machte gleichzeitig die Netzwerk- und Szenenbildung zu einem vitalen Faktor für das Überleben (oder besser die Existenz) des experimentellen Films und der experimentellen Filmemacher; denn andere Möglichkeiten, unabhängig produzierte Filme vorzuführen, waren in der Kinokultur der 1960er- und 1970er-Jahre weder in Zürich, noch in anderen europäischen Städten gegeben, in welchen zu der Zeit Filmemacher-*Coops* entstanden. In Hamburg, Köln, München, Berlin, Wien und vielen anderen Städten verlief die Geschichte analog zu jener in Zürich – erfreulicherweise aber am Ende mitunter nachhaltiger.

Von den Legionen der Kleopatra zu den Sitzen im *Alcazar*

Die École du MacMahon als Medienkultur einer alternativen Cinéphilie

In Luc Moullets *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR* (1989) kommt es zu einer bemerkenswerten Begegnung. Ein junger Mann, Filmkritiker bei den *Cahiers du cinéma* und Alter Ego von Moullet, trifft eine junge Frau, die für das Konkurrenzblatt *Positif* arbeitet.

Sein Held ist Vittorio Cottafavi, zu dessen Filmen er eine auteuristische Monografie verfasst hat. Sie hingegen favorisiert Michelangelo Antonioni und titulierte ihn als «little fascist»¹, aufgrund seiner Vorliebe für Cottafavi, den Melodramen- und Sandalenfilm-Regisseur. Dennoch verabreden sich die beiden gegnerischen Kritiker schließlich zu einem gemeinsamen Rendezvous. Er aber erscheint dazu dann doch nicht: Obwohl heimlich in seine Kollegin verliebt, kann er es einfach nicht über sich bringen, im Rahmen der hiesigen Cottafavi-Retrospektive die letzte Gelegenheit zu verpassen, zum vierten Mal einen Cottafavi-Film zu sehen, dessen Kopie danach aus Frankreich zu verschwinden droht.

Luc Moullet, einstiger Kritiker der *Cahiers du cinéma* und später selbst ein wichtiger Regisseur der französischen Nouvelle Vague, unternimmt mit *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR* seine autobiografisch geprägte Hommage an eine cinéphile Medienkultur der späten 1950er-Jahre. Der Titel *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR* bezieht sich mithin nur als Wortspiel auf die historische Belagerung im spanischen Bürgerkrieg («Le siège de l'Alcazar»). Im Plural adressiert «les sièges» stattdessen die Sitze im *Alcazar*, einem kleinen Kino im Pariser Vorort Belleville, das in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre zur cinéphilen Begegnungsstätte gerät und den Schauplatz von Moullets Film bildet. Mit dem Konflikt zwischen seinen beiden Protagonisten fo-



1 Begegnung von *Cahiers du cinéma* und *Positif* in Luc Moullets *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR*

1 Ich zitiere hier entsprechend den englischsprachigen Untertiteln des Films. Sofern englische Übersetzungen zur Verfügung stehen, sind im Folgenden alle französischsprachigen Zitate ihrer englischen Quelle nach wiedergegeben.

kussiert Moulet dabei die dort stattfindenden cinéphilen Grabenkämpfe zwischen «Klassizisten» und «Modernisten», den als ästhetizistisch und reaktionär geltenden *Cahiers du cinéma* einerseits, der marxistisch und ideologiekritisch orientierten Zeitschrift *Positif* andererseits.² Trotz ihrer Tragweite ist die Geschichte dieses Konflikts in der internationalen Cinéphilie-Forschung erstaunlicherweise bislang kaum erschlossen.³ Ich will im Folgenden Moullets ebenso ironischen wie nostalgischen Film zum Anlass nehmen, um diese bisher vernachlässigten Brüche wie Kontinuitäten cinéphiler Praxis zu fokussieren. Dabei stellen sich nicht nur Fragen nach dem Ende der (klassischen) Cinéphilie und ihrer retrospektiven Signifikanz, es ergeben sich auch Perspektiven auf alternative cinéphile Geschichten, die wiederum nach theoretisch-methodischen Antworten auf Problemstellungen einer analytischen Einordnung und historischen Periodisierung cinéphiler Kulturen verlangen.

Dem memorierenden Modus von Moulet soll im Rahmen der folgenden Ausführungen daher eine diskursanalytische Herangehensweise gegenüber gestellt werden, die das cinéphile Gedächtnis und dessen retrospektive Zuschreibungen kontextuell lokalisiert. Diese diskursanalytische Perspektive wird fruchtbar gemacht, um den Fokus auf Bedeutung generierende Praktiken cinéphiler Appropriation zu legen und, im Sinne von Michel Foucault, eben jener dort existenten symbolischen Ordnung nachzuspüren, die «allen unter ihrer Geltung sozialisierten Subjekten das Miteinander-Sprechen und Miteinander-Handeln erlaubt»⁴. Der cinéphile Diskurs und seine symbolische Ordnung sind mithin zu begreifen als Fundus einer Menge gestreuter Aussagen und dem sie verknüpfenden Regelwerk, von semantisierbaren Sprechakten, die, gedacht mit Foucault, «einem gleichen Formationssystem zugehören»⁵. Eine so verstandene Diskursanalyse bringt mediale Phänomene mit kontextuellen Faktoren ihrer kulturellen Rezeption in Beziehung, um über diese Verbindung der einzelnen Ebenen medienkulturelle und historische Zusammenhänge aufzeigen zu können. Die vorzunehmende Analyse des diskursiven Feldes orientiert sich dabei nicht an einem hermeneutisch bestimmbareren Wahrheitsgehalt, vielmehr geht es darum, im cinéphilen Schreiben vorgebrachte Aussagen in

2 In seiner Position als Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* (1957–1963) verantwortet der Klassizist Rohmer auch viele frühe Texte von Luc Moulet, bevor ab 1963 der Posten von Jacques Rivette besetzt wird und modernistische Autoren wie Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Jean André Fieschi, Michel Delahaye oder Jacques Aumont den Fokus der Zeitschrift neu justieren. Sie sind es, die der Politisierung der *Cahiers* zur von Althusser und Lacan geprägten Ideologiekritik den Weg ebnen. Zur Geschichte der *Cahiers du cinéma* siehe Antoine de Baecque: *Cahiers du cinéma: Histoire d'une revue*. Band 1 und 2. Paris 1991; ferner auch Emilie Bickerton: *Eine kurze Geschichte der Cahiers du cinéma*. Zürich 2010.

3 Für einen kursorischen Überblick siehe Antoine de Baecque: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944–1968*, Paris 2003 oder auch Fernando Ramos Arenas: *Der Auteur und die Autoren: die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme 95*. Leipzig 2011, S. 202f.

4 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main 1974, S. 32.

5 Ders.: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981, S. 156.

der Enge und Besonderheit ihres Ereignisses zu erfassen; die Bedingungen ihrer Existenz zu bestimmen, auf das Genaueste ihre Grenzen zu fixieren, ihre Korrelationen mit den anderen Aussagen aufzustellen, die mit ihr verbunden sein können, zu zeigen, welche anderen Formen der Äußerung sie ausschließt.⁶

Im Rahmen eines solchen diskursanalytischen Ansatzes kann es freilich nicht darum gehen, einen homogenen cinéphilien Diskurs zu hypostasieren. Nicht die Frage: «Was ist Cinéphilie?» als vielmehr eine Perspektivierung der Entstehungsbedingungen und Funktionsweisen cinéphiler Gratifikationen wird deshalb im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen, gerade in ihren konstitutiven Spannungen und Kontradiktionen. Denn in jeder cinéphilien Rede realisieren sich diskursive Praktiken, die jeweils differente Ansätze und Ziele besitzen können. Auch wenn die Liebe zum Kino einen gemeinsamen Horizont konstituiert, macht der Konflikt zwischen Modernisten – Antonioni – und Klassizisten – Cottafavi – doch evident, wie cinéphile Diskurse sich mitunter in erbitterter Opposition zueinander situieren und völlig konträre Kino-Konzeptionen favorisieren. Er sensibilisiert für eine alternative Tradition der Cinéphilie, die es im Folgenden diskursanalytisch zu erfassen gilt.

1 «Antonioni is the poor man's Cottafavi!»

«Antonioni hides his mediocrity behind a veil of pretension», so sagt Moullets Alter Ego einmal zu seiner Rivalin in *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR*: «In a genre thought of as minor, the historical film, he's useless. Whereas Cottafavi worked wonders. Antonioni is the poor man's Cottafavi!» Moullet kritisiert den Modernismus Antonionis damit als bloße Mode, wohingegen Cottafavi zur Projektionsfläche eines zeitlos Guten erhoben wird, dessen klassizistische Absage an die Progressionslogik der Moderne besonders gewürdigt ist. Moullet greift hier einen historischen Diskurs auf, den er in den 1950er-Jahren selbst entscheidend mitgeprägt hat. Als Teil eines Kollektivs von Cinéphilien um Michel Mourlet, Bertrand Tavernier, Pierre Rissient, Jacques Serguine, Marc Bernard, Jean Curtelin, Jacques Lourcelles, Michel Fabre und Alfred Eibel kann Moullet als zentraler Protagonist der «École du MacMahon» gelten. Benannt nach dem Pariser Kino «MacMahon» am Arc de Triomphe, das sich auf marginalisierte Genrefilme spezialisiert hat, besitzen die «MacMahoniens» kein ausgewiesenes Manifest. Allerdings lassen sich in einzelnen Texten, zunächst allesamt publiziert in den *Cahiers du cinéma*, gewisse diskursive Tendenzen ausmachen, für die Vittorio Cottafavi zur Symbolfigur einer sehr spezifischen Vorstellung von der Welt und vom Kino wird.

Zunächst propagiert die École du MacMahon im Anschluss an André Bazin eine Treue gegenüber dem physischen Raum des Profilmischen⁷. «The artist does not

6 Ebd., S. 43.

7 Zu Bazins filmtheoretischer Bedeutung siehe den Band von Dudley Andrew und Herve Joubert-Laurencin (Hg.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, New York 2011 sowie, als Primärtext, die Sammlung seiner cinéphilien Essays: André Bazin: *Was ist Film?* Berlin 2004.

invent, he discovers; otherwise we detach ourselves from his fantasy creations»⁸, heißt es bei Michel Mourlet, dem «Boileau du Mac-Mahon»⁹. Für Mourlet und die MacMahoniens ist das Kino eine Kunst der «Wahrheit», indem es die Schönheit physischer «Wirklichkeit» durch inszenatorische Praktiken auf einem medialen Träger konserviert. Anders als die traditionellen Künste lässt es im Prozess der Formgebung nicht die «Essenz» physischer Phänomene verschwinden, sondern nimmt deren intrinsische Qualitäten auf und präsentiert sie auf der Leinwand. Um dieses Kunstpotenzial aber zu realisieren, muss der Film zugleich registrieren und gestalten: «Un œil de verre et une mémoire de bromure d'argent donnèrent à l'artiste la possibilité de recréer le monde à partir de ce qu'il est, donc de fournir à la beauté les armes les plus aiguës du vrai»¹⁰. Nur eine Mise en scène, die von der registrierenden Funktion der Kamera ausgeht, kann demnach «wahres» Kino schaffen. Hier wird zum einen die Plausibilität der Inszenierung eingefordert, zum anderen die Geschichte der Kunst einem destruierenden Blick zugeordnet: «The history of art is to a large extent the history of sicknesses of the mind. Very few artists have followed the straight path of the pure vision». Dagegen setzt Mourlet eine idealistische Verbindung von Intellekt und Schönheit, wie sie bis auf Platons Ästhetik zurückgeht: «By pure vision I mean that absolute clarity of consciousness which is the base on which the true forms of the world are constructed, and which is also called intellect, since, as we have just seen, intellect and beauty are not distinct». Der «reine» Blick, das klare Auge der Kamera muss sich für die École du MacMahon auf den Menschen richten und dessen Erscheinung zum zentralen Gegenstand der Mise en scène machen. Die postulierte Inszenierung fokussiert analytisch die profilmischen Gesten, konzentriert sich auf Nuancen des Spiels vor der Kamera: «We witness the birth of [...] gestures, which is utterly spontaneous, the sometimes extraordinary way they move in space, and the always sublime way they reach the heart», meint Mourlet zur geforderten Mise en scène der MacMahoniens. Sie hat als Aufgabe, das Zuschauersubjekt dem dargestellten Menschen nahe zu bringen, will der inszenatorische Signifikant sein mediales Telos realisieren: «In the same moment we feel astonishment, and the living and breathing sensation of truth. Never before have we been so close to human beings, their flesh, their nerves, their pulse beat»¹¹.

8 Michel Mourlet: The Beauty of Knowledge: Joseph Losey. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma: The 1960s. New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge 1986, S. 146–149, hier S. 147.

9 De Baecque 2003, S. 215. In seiner Ablehnung von Montageeffekten, die er als «intervention extérieure et brutale d'une volonté qui se superpose au regard de la caméra» attackiert, knüpft Mourlet (*Sur un art ignore*. Paris 1965, S. 38) durchaus bei Bazins Polemiken gegen Eisenstein an. Mourlets Argumentation aber geht letztlich viel weiter und hat eine andere Stoßrichtung: Er verurteilt nicht nur eine Manipulation «natürlicher» Dauer und eine Fragmentierung des Raums, für ihn reißen Montageeffekte das Zuschauersubjekt aus der gewünschten Absorption in die diegetischen Ereignisse.

10 Mourlet 1965, S. 23. Jacques Aumont nennt das Ideal der Mise en scène nach Mourlet daher «créer sans créer» (*Le cinéma et la mise en scène*. Paris 2006, S. 74). Schlüssel zur angestrebten Ästhetik des Mediums ist ein paradoxer Inszenierungsmodus, der darstellt, ohne zu repräsentieren.

11 Mourlet 1986 (Beauty), S. 147f.

Die Forderung nach ›Wahrheit‹ freilich ist ein essenzialistisches Konzept, das von der École du MacMahon als medienspezifische Grundierung hypostasiert wird. Für sie scheint der Film durch das Medienspezifikum einer ›Wirklichkeitsübertragung‹ von anderen darstellenden Künsten abgehoben und seine anthropozentrische Ästhetik im scheinbar analogen Charakter der kinematografischen Aufzeichnung fundiert. Das Medium symbolisiert nicht physische Wirklichkeit, vielmehr ist es Stifter ihrer immediaten Präsenz in Bild-Ton-Komplexen.

Die filmische *Mise en scène* wird in diesem Konzept das, was «la présence directe du monde»¹² garantiert. So schreibt die École du MacMahon der medialen Darstellung jene besondere ›Natürlichkeit‹ zu, die analog zu Bazin ethisch eingefordert wird:

What one discovers is that cinema is not the art of movement – movement is technique – but rather the art of true movement. He who first has understood the cinema is he who first has rediscovered the gestures of men. Not those arbitrary, overdone, or schematic gestures which are logically made part of those arts usually considered stylized: the theatre, the dance.¹³

Die École du MacMahon unterscheidet hier also zwischen einer sichtbaren Bewegung und einer unsichtbaren Bewegung: einer Bewegung der Materie und einer Bewegung des Geistes. Das filmische Medium kann für ihn, anders als Theater und Tanz, auch die Welt hinter den Dingen einfangen und sie auf die Leinwand bannen. Voraussetzung dafür ist eine *Mise en scène*, die nicht an das geformte Bild glaubt, sondern an die Investigation einer verborgenen Realität. «I say gestures of men», spezifiziert Jacques Serguine,

whose of which they make when they love or suffer, when they eat, when they open a window. Something has moved on the screen, and I have recognized a gesture. A man uses his body to stop up the open hole in the clay of a dam. If I had enough

- 12 Aumont 2006, S. 80. In einer frühen Appropriation der Thesen Bertolt Brechts zum epischen Theater hat Bernard Dort diese extreme cinéphile Haltung der MacMahoniens in den *Cahiers du cinéma* scharf kritisiert und dafür plädiert, die *Mise en scène* nicht als mediale ›Essenz‹, sondern als essentielles Medium zu begreifen, hinsichtlich ihrer vermittelnden Funktion zwischen filmischer und außerfilmischer ›Wirklichkeit‹: «[T]he demand for ›cinematic specificity‹, ›the absolute primacy of *mise en scène*‹ (this latter being considered [von Michel Mourlet in seinem Aufsatz zu Joseph Losey, I.R.] an ›act of knowledge‹), the definition of cinema as a means to describe the immediate beauty of the real, etc., derive from a view of the world and of art which is magical, a view which also holds that the cinema is the only art there is – a privileged art. Such criticism is mesmerized by its object (the cinema) and thus tends to isolate cinema to an increasing degree, to divorce it from its possible meanings, to deny it its mediatory role, and to reduce it to a statement of its own essence. In so doing, criticism of this kind destroys itself as criticism». Towards a Brechtian Criticism of Cinema. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma: The 1960s. New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge 1986, S. 236–247, hier S. 243f.
- 13 Jacques Serguine zitiert nach George Lellis: *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor 1982, S. 27.

enthusiasm, I would be able to invent this gesture; I recognize it, I have come closer to this man.¹⁴

Wichtig ist Serguine wie Michel Mourlet eine Mise en scène der Gesten als inszenatorische Praxis, die abbildet, aber gleichzeitig über das bloße Abbild hinausgeht. «L'essence du cinéma comme art n'est pas plus le documentaire que la féerie», so Mourlet,

si le documentaire se borne à restituer les apparences incontrôlées et si la féerie autorise le mensonge, le truquage et les artifices d'esthètes; mais c'est à la fois le documentaire et la féerie, s'il s'agit de la beauté imposée par l'évidence de l'œil irrécusable.¹⁵

Es ist der Kinematograph selbst, der für die MacMahoniens leistet, was das Kino so außergewöhnlich macht: der afilmischen Welt eine neue Schönheit zu verleihen. Im investigativen Potenzial des Films scheint seine mediale Signifikanz lokalisiert: «Si l'accord d'un geste et d'un espace est la solution et la conquête de tout problème et de tout désir, la mise en scène sera une tension vers cet accord, ou son immédiate expression»¹⁶. In der filmischen Mise en scène findet damit die ontologische Spannung zwischen Mensch und Welt ihren medialen, aber dennoch direkten Ausdruck. Die École du MacMahon spricht deshalb auch von einer «mise en scène fondée sur le déchirement de la révélation intime, sur la recherche à travers les vertiges passionnels d'un équilibre et d'une justification de l'être»¹⁷. Die filmische Mise en scène enthüllt mithin Wirklichkeit, indem sie die Relation von Mensch und Welt im Gleichgewicht zwischen Aktion und Sein hält.

Bereits die Liebe zur scheinbar spontanen, «natürlichen» Beobachtung des Menschen und seines Tuns in der Welt stellt allerdings nur eine oberflächliche Analogie zwischen dem Denken der MacMahoniens und André Bazins Forderung nach einer Bewahrung der «göttlichen» Schöpfung durch den Film dar. So verachtet die École du MacMahon den von Bazin so geliebten Neorealismus, weil Metteurs en scène wie Roberto Rossellini und Vittorio de Sica, aber auch der frühe Michelangelo Antonioni für sie Kunst nicht als aktive Gestaltung, sondern lediglich als passive Widerspiegelung einer putativ integralen «Wirklichkeit» begreifen, die in einem kreativen Prozess als geformtes Bild der physischen Wirklichkeit gerade neu zu schaffen wäre; weil Rossellini, de Sica und Antonioni eben nicht «gestures of men» darstellen, sondern stattdessen aus Sicht der MacMahoniens in einer Inszenierung von Armut und Leid sich ergehen, wo es doch darum ginge, die Körper im Raum als «race élue»¹⁸ in Bewegung zu setzen. Die École du MacMahon hasst «tous les «cinéastes intellectuels»»¹⁹, die radikal negiert werden als «faux

14 Ebd.

15 Mourlet 1965, S. 34.

16 Ebd., S. 185.

17 Ebd., S. 193.

18 Ebd., S. 43.

19 De Baecque 2003, S. 214.

2 Destillierte Ikonografie
von Vittorio Cottafavis *LE*
LEGIONI DI CLEOPATRA auf
dem zeitgenössischen
französischen Kinoplakat



cinéastes»²⁰. Zum ihrem Helden avanciert deshalb ein anderer Italiener, Vittorio Cottafavi, ehemaliger Regieassistent von de Sica, dessen stilisierte Melodramen und Abenteuerfilme als «Heilmittel» gegen die putativ profanisierenden Tendenzen des Neorealismus gefeiert werden. Die École du MacMahon rühmt eine «ceremonial intensity» in Cottafavis Mise en scène, sowohl in «action scenes» als auch «private scenes», sie erscheinen ihr «the result of the filmmaker's search for style» zu sein. Der konsequente Wille zur Formgebung führt für die École du MacMahon zu einer mythischen Qualität der Inszenierung, die alles Irdische transzendiert: «The liturgical quality [...] erases time, it erases History [sic]; it places every tragic action in a religious continuity that is a kind of eternity». Cottafavis Mise en scène ist hier anhand von Arbeiten wie *LE LEGIONI DI CLEOPATRA* (1959), seinem Film über den abtrünnigen Marcus Antonius (Georges Marchal), der in Nordafrika bei Königin Kleopatra (Linda Cristal) lebt und dort die römischen Invasoren zurückschlagen will, zum Inbegriff inszenatorischen «Genies» verklärt. Mit ikonischen Bildern der ägyptischen Pyramiden, epischen Schlachtfeldern und mythischen

Figuren glauben die MacMahoniens in *LE LEGIONI DI CLEOPATRA* einen sakralen Stil zu entdecken, der Cottafavi singularär im italienischen Nachkriegskino macht: «By looking first to eternity Cottafavi's films ignore Neorealism – magnificently»²¹.

Es ist die Präferenz für eine dynamische *Mise en scène* von Figuren im Raum, der Einsatz einer mobilen Kamera mit hoher Tiefenschärfe, die Cottafavi mit den Neorealisten teilt, er aber inszeniert ritualisiertes Affektkino, das auf die physische Konfrontation von Körpern sich fokussiert. Statt der Versöhnungsutopie des Neorealismus gehen die Filme Cottafavis in affektiven und/oder aktionsbetonten Auseinandersetzungen auf: «in the way human relationships are portrayed through savagery, where every element is a provocation»²². Die *École du MacMahon* spricht in diesem Sinne von einer «*mise en scène étonnante*» bei Cottafavi, einer *Mise en scène* «s'y trouvait définie, précieuse et paroxystique, qui ne devait rien à personne, ni surtout au néo-réalisme alors triomphant». So entsteht gerade kein Kino der Realitätseffekte, sondern vielmehr ein «cinéma de passion, de tortures, de terreur et d'amour»: ein Kino «s'inventait devant nos yeux émerveillés, en gestes rares, en regards de pierre, de glace et de métal, en silences assourdissants»²³. Bei Cottafavi artikulieren sich mythische Tragödien, die den Körpern im Raum transhumane Qualität einschreiben. Zeit der Kontemplation findet dort stets nur zwischen Schlachten statt, die über Leben wie Sterben der antiken Helden und damit das Schicksal der gesamten Menschheit entscheiden.

In ihrer Apotheose des Cottafavi'schen Kinos ist die *École du MacMahon* nicht am inszenierten Signifikat interessiert, der inszenatorische Signifikant als eine Praxis des Bedeutens im Werden allein okkupiert ihre Imagination. Sie legt den Akzent der Inszenierung immer stärker auf das *Wie* statt auf das *Was*, feiert die Darstellung vor dem Dargestellten, um eine Transformation des Dargestellten in der übersteigerten Darstellung zu würdigen. Die *École du MacMahon* rühmt «insignificant narratives», denunziert konsequent das Erzählte zugunsten der Erzählung: «insignificant narratives whose significance is contained in the *mise en scène*»²⁴. Mit der Marginalisierung der bedeuteten Geschichte geht eine Monumentalisierung der *Mise en scène* einher, ihres «materiellen» Potenzials, eine eigene Geschichte jenseits der Artikulation von abstrakten Konzepten zu erzählen. Die Inszenierung schafft ein Narrativ der Affekte, der Bild- und Tonereignisse, das den medialen Raum wie eine Melodie in der Zeit entwickelt. Sie ist es, die als Ziel konzeptionalisiert wird und das rezeptionsseitige Bewusstsein – für die *École du MacMahon*: «locus of a liturgy»²⁵ – hineinziehen soll in die dargestellte Welt.

21 Jacques Lourcelles: *Fiamma che non si spegne*. In: Adriano Aprà und Giulio Bursi (Hg.): *Vittorio Cottafavi – Don't Shoot Poets*. Rom 2009, S. 192.

22 Michel Delahaye: *Le legioni di Cleopatra*. In: Aprà und Bursi (Hg.) 2009, S. 199–200, hier S. 199.

23 Mourlet 1965, S. 153.

24 Michel Mourlet: *Fritz Lang's Trajectory*. In: Stephen Jenkins (Hg.): *Fritz Lang: The Image and the Look*. London 1981, S. 12–17, hier S. 14.

25 Ebd., S. 12.

Physische ›Realität‹ sehen die MacMahoniens durch inszenatorische Finesse aus ihrer statischen Fixierung befreit und *gerade* dadurch besonders veranschaulicht in der wesenhaften Eigenart ihrer Formen. Sie sprechen von einer geheimnisvollen Welt, die nur auf diese Weise eingefangen werden kann: «the real world which surrounds the cinema, the world which is beating on its door but can't get in»²⁶. In all ihrem Idealismus implizieren sie damit bereits eine Absage an einen vormodernen Realismus-Begriff, d.h. an die einfache Rekonstruktion eines putativ objektiv beschreibbaren Profilmischen. Entscheidend wird stattdessen ein besonderer Blick, der eine Ordnung bestimmt im Chaos des Möglichen, der sichtbar werden lässt, was ansonsten verdeckt bliebe. Die École du MacMahon will durch die Mise en scène ein Anagramm der Wirklichkeit, eine Permutation der physischen ›Realität‹ produziert sehen. Durch die kinematografische Apparatur glaubt sie den Blick des Menschen auf die Welt alterniert und dem Zuschauersubjekt die Zeichenhaftigkeit der ›Wirklichkeit‹ bewusst gemacht. Das Fotografische wollen die MacMahoniens verbunden wissen mit dem Phantasievollen, das Gewöhnliche mit dem Geheimnisvollen. Dem Schein des Faktischen ist für sie die Fiktion unabdingbar eingeschrieben. Stilisieren durch Inszenieren, das bedeutet bei ihnen weder zwanghafte Verbindung des Heterogenen noch Anamorphose der Natur, sondern, ganz im Gegenteil: die phänomenologische Suche nach den ›Geheimnissen‹ zwischen Ich und Welt, das Hinzufügen von ästhetischer Erfahrung. In letzter Konsequenz sehen die MacMahoniens physische ›Realität‹ nicht inszenatorisch repräsentiert, sondern signifiziert durch Operationen der Mise en scène. Das heißt, der inszenatorische Signifikant markiert das Profilmische, indem er es transformiert. Für die École du MacMahon ist also das ›Reale‹ fiktiv und die Fiktion ›real‹.

2 «Fascism is beautiful»

Anstatt wie André Bazin den Film mit ethischen Imperativen zu adressieren, ist das Medium bei der École du MacMahon von allen humanistischen Idealen befreit. Die MacMahoniens glauben an eine Mise en scène, die das Publikum bis zum Kontrollverlust affiziert, sein Bewusstsein absorbiert und gleichsam in die Fiktion projiziert. Film, das ist für sie, gesprochen mit Roland Barthes und Stephen Heath, vor allem ein imaginäres «Fest der Affekte»²⁷, d.h. ein ästhetisches Moment als referenzloses Ereignis und prädiskursiver Raum der Immersion – im totalen Sinne eines performativen «placing of desire, energy, contradiction, in a perpetual retotalization of the imaginary»²⁸. Das filmische Medium besitzt aus dieser Perspektive keine kommuni-

26 Mourlet 1986 (Beauty), S. 146.

27 Roland Barthes: Beim Verlassen des Kinos. In: *Filmkritik*, 7/1976.

28 Stephn Heath: *Questions of Cinema*. Bloomington 1981, S. 53. «Le point d'accomplissement du cinéma», so Michel Mourlet, «consiste à dépouiller le spectateur de toute distance consciente pour le précipiter dans un état d'hypnose soutenu par une incantation de gestes, de regards, d'infimes mouvements du visage et du corps, d'inflexions vocales, au sein d'un univers d'objets étincelants,

kative Funktion. Es wirkt körperlich statt kognitiv. Der inszenatorische Signifikant signifiziert nicht, er sorgt nur für Kohärenzen. Durch die *Mise en scène* kommt es auf der Leinwand zu einem Pochen und Pulsieren von Farben und Formen, Gesten und Geräuschen; sie reguliert die Energieflüsse des Sichtbaren und des Hörbaren, um rezeptionsseitig Empfindungen freizusetzen. Michel Mourlet beschreibt hier zunächst ungemein abstrakt das Dispositiv Kino, um dann seine mystizistische Definition der medialen Spezifität als Kino total vorzunehmen: «The curtains open. The house goes dark. A rectangle of light presently vibrates before our eyes. Soon it is invaded by gestures and sounds»²⁹. Hier ist das Zuschauersubjekt immersiv in das Geschehen auf der Leinwand versetzt, wird sensoriell apostrophiert. Es taucht ein in eine fiktive Welt, wird von der Inszenierung mitgerissen, durch seine Faszination an der Diegese von der *Mise en scène* absorbiert. In seinem exaltierten Aufsatz über das Filmmedium als «un art ignoré», der unter den nicht selten betont deklamatorischen Schriften der französischen Cinéphilie noch immer als «un texte singulier» und «l'un des plus directs des manifestes artistiques jamais écrits sur le cinéma»³⁰ zu werten ist, bestimmt Mourlet die *Mise en scène* als physische Kraft, die im Innersten zusammenhält, was auf der Leinwand erscheint. In dieser cinéphilen Ordnung des Symbolischen, die eine diskursive Praxis der Liebe zum Bewegtbild konstituiert, wird die *Mise en scène* zum Synonym für das Medium selbst, in dem das cinéphile Subjekt seine Leidenschaft für das bewegte Bild auf einzigartige Weise kondensiert sieht. Die *Mise en scène* ermöglicht, organisiert und dirigiert medienspezifischen Ausdruck:

The mysterious energy which sustains with varying felicities the swirl of shadow and light and their foam of sounds is called *mise en scène*. It is on *mise en scène* that our attention is set, which organizes a universe, which covers the screen – *mise en scène*, and nothing else.³¹

Mise en scène, das ist zugleich Grund und Ziel des Mediums, «an implacable and inevitable flow of images», d.h. ein heraklitischer Fluxus der Signifikanten und Intensitäten, dessen Telos das rezipierende Subjekt ist, es ansaugt und aussaugt durch seine temporäre Materialisation: «into which the fascinated consciousness plunges, forgetting self»³². Die *Mise en scène* intensiviert Spannung innerhalb des Bildes anhand der Inszenierung von Körpern im Raum, so sehr, dass diese «incantation de gestes, de regards [...] où l'on se perd»³³ sich bis in den Kinosaal verlängert. Wie ein

blessants ou bénéfiques, où l'on se perd pour se retrouver élargi, lucide ou apaisé» (1965, S. 35). Das Zuschauersubjekt vollzieht also das figurative Arrangement der *Mise en scène* mimetisch-körperlich nach und öffnet dadurch eine Schleuse zu seinem Unterbewusstsein, die ihm kathartische Effekte offeriert.

29 Mourlet zitiert nach Jim Hillier: *Cahiers du Cinéma: The 1950s. Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge 1985, S. 224.

30 Aumont 2006, S. 73.

31 Mourlet zitiert nach: Hillier 1985, S. 224.

32 Ders. 1981, S. 12.

33 Ders. 1965, S. 35.

Brennglas kanalisiert sie energetisches Potenzial, das vom audiovisuellen Arrangement überschwappt und nicht vom Kader zurückgehalten werden kann. Der filmische Signifikant arrangiert für die École du MacMahon so Sichtbares und Hörbares, um das Zuschauersubjekt durch Lenkung seiner Aufmerksamkeit in die Fiktion zu verstricken, durch Apostrophierung seiner libidinösen Ökonomie einen Hedonismus der Rezeption zu stiften. Da es von der Mise en scène überwältigt wird, kann es sich den freigesetzten Kräften nicht entziehen. Sie sorgt für eine emotive Exaltation. Michel Mourlet zieht hier Analogien zu Musik, Lyrik und Malerei, glaubt an eine Mise en scène, die alles Literarische desavouiert, sich ganz konzentriert auf die Führung der Schauspieler, ihr Arrangement im mediatisierten Raum, der als zweidimensionales Bild entsteht, aber der mehrdimensionalen ›Wirklichkeit‹ dennoch Rechnung trägt durch inszenatorische Leistung:

Like the shimmer of the notes of a piano piece. Like the flow of words of a poem. Like the harmonies and discords of the colours of a painting. From a subject, from a story, from ›themes‹, and even from the final draft of the script, there spurts forth a world of which the least one can ask is that it does not render vain the effort which gave it birth. The placing of the actors and the objects, their displacements within the frame, should express everything³⁴.

Bei den MacMahoniens artikuliert sich Cinéphilie als Liebe zu einem physischen Kino, das die Akteure zum Fokus der Inszenierung macht und in Relation zum profilmischen Environment setzt. Die Kamera soll ihren Bewegungen folgen, den Aktionen wie Reaktionen, und die Découpage soll die Verlagerungen im Raum zur fluiden Einheit amalgamieren.

Dabei geht es allerdings gerade nicht um traditionelles ›Schauspielerkino‹, das gemäß den Maximen des psychologischen Realismus operiert. Vielmehr werden Filme von Vittorio Cottafavi eben wegen ihres Verzichts auf Figurenpsychologie gerühmt. *LE LEGIONI DI CLEOPATRA* kann als paradigmatischer Film dafür gelten: als ein Film, dessen Inszenierung nicht erklärt, sondern präsentiert. Die École du MacMahon liebt solche Konzeptionen der Mise en scène, die ihre Figuren zeigen, statt sie zu explizieren. Inszenieren heißt für sie, ein Kino der Evidenz zu schaffen, den Schauspielern in ihren Rollen zu folgen, ohne sie zu psychologisieren: d.h. sie bei ihrer Bewegung durch den Raum zu beobachten, ihre Interaktion mit der profilmischen Welt zu registrieren. Es geht ihr um unmittelbare Klarheit des Sichtbaren, um die Aufhebung von Motiven in der Aktion, dadurch, dass die Figuren in das Setting integriert werden, dort Zeit bekommen, um ihre physische Peripherie sukzessive zu erkunden. Im Kino von Cottafavi, das die MacMahoniens so sehr schätzen, wird wenig begründet, kaum plausibilisiert. Es zeigt Phänomene, keine Ursachen. Sein Blick fällt auf die Performanz, also das Funktionieren allen Handelns. Die Mise en scène orientiert sich dann auch nicht an den Wahrnehmungsmustern der Figuren.

34 Mourlet zitiert nach: Hillier 1985, S. 224 f.

Die Dimension des Raums gibt vor, wie sich das Sichtbare organisiert, und das figurative Arrangement nutzt den Raum aus. Statt der Psychologie liebt die École du MacMahon das Plastische der Inszenierung, statt dem Drama das Dekorative der Mise en scène. Es geht ihr immer um den dargestellten Körper in der Darstellung, das Schöne physischer ›Schöpfung‹. Sie träumt mithin von einem ›reinen‹ Bewegungskino, das seine Helden und ihre Welt zu einer magischen Einheit verschmelzen lässt. Das Handeln des Helden macht ihm die Welt zu Diensten, und der Raum, den er durchschreitet, scheint sich ihm nachgerade anzuschmiegen.

Nicht die Rede ist es, die den Menschen der École du MacMahon ausmacht, erst die Tat stellt extern klar, was das Individuum intern bestimmt. Hier wird das Bild eines überlebensgroßen Heros konzipiert, der durch seine Gewalt mythische Prüfungen besteht und eine ebenso virile wie vitale Präsenz enthüllt: «A hero both cruel and noble», heißt es bei Mourlet, «elegant and manly, a hero who reconciles strength with beauty (or [...] a splendid animal ugliness) and who represents the perfection of a lordly race, a hero made to conquer, made to portend or to experience the joys of the world»³⁵. Bei Cottafavi glaubt die École du MacMahon so zu sehen, dass der Held einer anderen Ordnung angehört als dem lebensweltlichen Erfahrungsraum des Publikums und damit explizit eine fiktive Qualität besitzt. Weil das Medium aber den Menschen zu verdoppeln und simultan zu idealisieren vermag («a gaze which is substituted for our own in order to give us a world more in harmony with our desires»), kann das Zuschauersubjekt im Helden auf der Leinwand sein elevertes Spiegelbild erkennen: «an elected race that, exhilarated, we recognize as our own, the ultimate progress in life towards the god»³⁶. Wie ein ›Gott‹ bewegt der Held sich als Souverän durch den medialen Raum, der als symbolische Form mit seiner Diegese eine überlebensgroße Welt signifiziert. Die Schönheit des inszenatorischen Signifikanten liegt in der Mise en scène von körperlicher Präsenz, der heroischen Physis des Schauspielers. Eine Grazie der Bewegungen im Raum, deren gewaltige Kollision zur Expression menschlicher Größe stilisiert wird: «Elevating the actor, mise en scène finds in violence a constant source of beauty. The hero breaks the spell, introducing into the malign order of the world his personal disorder, in his search for a harmony which is both more real and more elevated»³⁷. Das Potenzial der inszenierten Gewalt liegt so in ihrer Fähigkeit, die Passage des Helden zu illuminieren: den Kampf zwischen Natur und Mensch, aber auch Mensch und Mensch offen zu legen, indem sie das heroische Individuum vor physische Herausforderungen stellt und dadurch seine Nobilität testet. Das bedeutet, die Mise en scène kann Kraft und Moral des Helden auf den Prüfstand stellen. Sie kann Schönheit und Anmut des gewaltvollen Aktes offenbaren, indem sie eine mythische Virilität verherrlicht.

35 Michel Mourlet: In Defense of Violence. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma: The 1960s. New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge 1986, S. 132–134. 1986a, S. 132f.

36 Mourlet zitiert nach: Jonathan Rosenbaum: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*. Baltimore 2004, S. 184.

37 Mourlet 1986 (Defense), S. 132.



3 Emphase von Virilität in Cottafavis *LE LEGIONI DI CLEOPATRA*

Für die École du MacMahon ist die Mise en scène bei Cottafavi eine Inszenierung von Gewalt, die sowohl Subjekt als auch Objekt der Violenz feiert: das Subjekt als Heros der Ermächtigung, das Objekt als Heros physischer wie mentaler Leidensfähigkeit. Über allem schwebt die Verherrlichung einer Todessehnsucht, wie sie – wenn auch unter Verzicht auf rassistisches und/oder völkisches Gedankengut – durchaus anschlussfähig ist für faschistische Ideologie. «[F]ascism is beautiful»³⁸, so Luc Moullet selbst ganz ohne Umschweife. Er gibt den Diskurs der École du MacMahon mithin offen als amoralisch zu erkennen: Das filmische Medium wird in einen rein ästhetischen Kontext gestellt. Moullet weist die École du MacMahon dadurch als Paradigma einer cinéphilen Sensibilität aus, die unter dandyistischer Prämisse einem Ideal von Maskulinität huldigt, das sich in einem immer währenden Kampf realisiert³⁹. Dieser Kampf wird nicht auf eine Causa zu-

38 Luc Moullet: Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma: The 1950s. Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge 1985, S. 145–155, hier S. 146.

39 Auf die Präsupposition, dass hinter cinéphilen Praktiken ein deutlicher Dandyismus steckt, antwortet André S. Labarthe: «Dandyism? Perhaps, but dandyism without a mirror» (Labarthe zitiert nach Adrian Martin: Mise en scene [sic!] is Dead, or The Expressive, The Excessive, The Technical and The Stylish. In: *Continuum* 2/1992, S. 87–140. Online: <http://www.mcc.murdoch.edu.au/Reading-Room/5.2/Martin2.html>). In der Tat zeigen sich hier deutliche Parallelen auf, speziell mit der École du MacMahon. So wie der Dandy auf der Straße nur für Eingeweihte erkennbar sein will, mischen sich die MacMahoniens unter das ‚gewöhnliche‘ Kinopublikum und feiern Filme, die großen populären Zuspruch erfahren. Der Punkt dabei ist, dass sie entsprechende Filme mit ungemein elitärem

rückgeführt, sondern als Ereignis rezipiert, das in seiner phänomenalen Qualität von der filmischen *Mise en scène* entfaltet wird. Diese Inszenierung ist hier zum selbstständig schönen, autonom ästhetischen Kunstakt erhoben, dessen Funktion in interesselosem und irrationalen, dezidiert nicht-pragmatischem, nicht-kognitivem, nicht-diskursivem Wohlgefallen liegt, der eine Differenzierung zwischen ästhetischer und extraästhetischer Intensität negiert. Bilder und Töne werden von den MacMahoniens radikal dekontextualisiert. Allein die subjektive Empfindung des Cinéphilen stiftet den linearen Konnex von *Mise en scène* und Erkenntnis. Es gilt für sie Nietzsches berühmtes Credo, dass «nur als *ästhetisches Phänomen* [...] das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*»⁴⁰ sind – und mit dem Dasein und der Welt das Kino. Film als Kunst, die Kunst des Mediums allein bildet für die MacMahoniens das Fundament ästhetischer Erfahrung, ohne dabei jedoch im Sinne eines kantianischen Wohlgefallens zur friedvoll-versöhnlichen Anschauung zu werden. Vielmehr geht es um eine Souveränität der *Mise en scène*, die als Negation sozialer Relationen außerfilmischen Charakters einen völlig selbstreferenziellen Genuss medialer Signifikanten ermöglicht. Dem Medium kommt allein als Funktion zu, emotive Konstellationen zu evozieren, die in ihrer Schönheit den inszenatorischen Akt reflektieren. «Sinneswahrnehmungen, Gefühle, die abstrakten Formen und Stile der Erlebnisweise sind es, die zählen»⁴¹, so könnte man die sensiblistische Haltung der *École du MacMahon* in den bekannten Worten von Susan Sontag paraphrasieren. Kunst ist hier aber, in Differenz zu Sontags Postulat einer neuen Erlebnisweise, gerade nicht mehr nach Vorbild der historischen Avantgarde ins Leben zu überführen. Stattdessen bleibt die Dimension des Ästhetischen und ihr Bewusstsein vielmehr autonom, wenn den MacMahoniens das antike Spektakel von Cottafavis *LE LEGIONI DI CLEOPATRA* als schönstes aller schönen Dinge erscheint, in dessen ästhetischer Scheinhaftigkeit es sich kontemplativ zu versenken gilt.

3 Conclusio

Das Telos der alternativen Cinéphilie im Rahmen der *École du MacMahon* lässt sich als Opposition gegen hegemoniale Praktiken kultureller Legitimation fassen. Die MacMahoniens appropriieren positiv, sie feiern den cinéphilen Gegenstand. Ästhetischer Wert als symbolisches Kapital erfährt im dominanten Diskurs dagegen Geltung primär durch Strategien der Negation. Denn Geschmack, so definiert ihn Pierre Bourdieu, ist «zunächst einmal Ekel, Widerwille – Abscheu oder tiefes Widerstreben

Bewusstsein sich aneignen und hinter der vermeintlichen Konventionalität inszenatorischer Praktiken hochgradig distinktive Signifikationssysteme entdecken. Der Cinéphile als Dandy beschäftigt sich mit dem identischen Objekt wie «ordinäre» Kinobesucher, glaubt aber genau das sehen zu können, was jenen aufgrund mangelnder Kultivierung entgeht.

40 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse: Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Band 5. München 1999, S. 47.

41 Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 exemplarische Analysen*. Frankfurt am Main 1995, S. 350.

(«das ist zum Erbrechen») – gegenüber dem anderen Geschmack, dem Geschmack der anderen»⁴². Ästhetische Intoleranz, also: Aversion gegen das Andere des hegemonialen Geschmacks erzeugt eine der stärksten Schranken für Distribution und Präsentation von Filmen. Als «Autor» marginalisierter Arbeiten sieht sich das «Werk» Cottafavis aus dieser Perspektive bis heute einer ästhetischen Diskriminierung ausgesetzt, die es durch ihre antipsychologische Affektästhetik evoziert. Die École du MacMahon, so könnte man sie im Anschluss an Susan Sontag definieren, ist noch vor Camp und New Sensibility die «Entdeckung, daß es einen guten Geschmack des schlechten Geschmacks gibt»⁴³. Ihre cinéophile Verehrung von Cottafavis nachgerade proletarischem «Kino der Attraktionen»⁴⁴ ließe sich somit auch als Infragestellung von hegemonialen bürgerlichen Normen paraphrasieren. Die cinéophile Appropriation der Filme von Cottafavi könnte daher als Praxis kulturellen Widerstands gedeutet werden, der sich in Differenz zu dominanten ästhetischen Kategorien situiert.

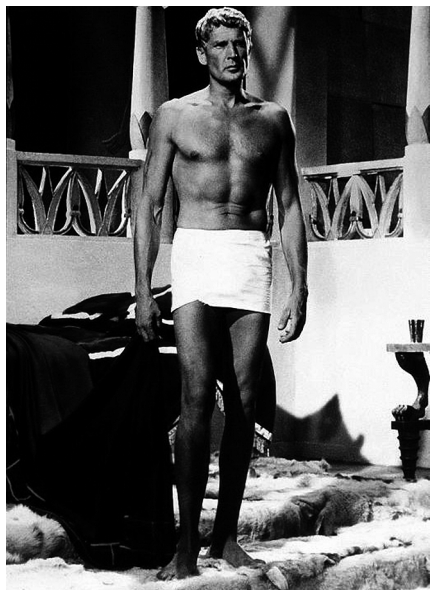
Dem gegenüber wäre auf eine Strategie des Distinktionsgewinns zu verweisen, die es der École du MacMahon ermöglicht, sich gegenüber dem Diskurs der bürgerlichen Kultur zu positionieren. Indem sie sich selbst romantisch zu Außenseitern unter Außenseitern, den «mauvais garçons» der Cinéphilie stilisieren, grenzen die MacMahoniens sich von allen anderen Kinobesuchern ab und arbeiten damit an einer Identitätsbildung als besonders privilegierte Connaisseurs. Wo das klassische Genrekino ein Phänomen der Massen ist, trachten die MacMahoniens sich von dieser Masse abzuheben, müssen ihr aber dennoch unweigerlich verbunden bleiben. Ihr Fokus auf inszenatorische Strategien schafft Differenzen zwischen einer Perspektivierung der Masse als Kollektiv und als Produkt von Individuen. Zugleich situiert sich dieses neue Kollektiv der Cinéphilin in Distanz zur sozialen Elite, der es über ihren Bildungsstand aber ebenfalls verbunden bleibt. Die École du MacMahon exemplifiziert damit geradezu, was Malte Hagener und Marijke de Valck als Doppelnatur cinéphiler Appropriation kennzeichnen. Sie diskutiert populäres Kino mit elitärem Duktus: «it dotes on the most popular genre film(maker)s of the most popular national film industry, yet it does so in a highly idiosyncratic, elitist, and often counterintuitive fashion»⁴⁵. Der individuelle Distinktionsgewinn steigt freilich proportional zur dissidenten Evaluation kultureller Praktiken. Wenn Cottafavi nun im Diskurs der MacMahoniens gleichsam gerühmt wie kunst- und geistesgeschichtlich eingeordnet wird, ist durchaus aber eine avancierte Kultur

42 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1987, S. 105.

43 Sontag 1995, S. 340.

44 Tom Gunning: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: *METEOR* 4/1996, S. 25–34. Zur Verbindung zwischen dem frühen Kino der Attraktionen und italienischen Sandalenfilmen siehe Michèle Lagny: Popular Taste: The Peplum. In: Richard Dyer und Ginette Vincendeau (Hg.): *Popular European Cinema*. London/New York 1992, S. 163–180.

45 Malte Hagener und Marijke de Valck: Down With Cinephilia? Long Live Cinephilia: And Other Videosyncratic Pleasures. In: Dies. (Hg.): *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam 2005, S. 11–24, hier S. 11.



4–5 Differenz der Helden von *LE LEGIONI DI CLEOPATRA* und *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR*

des Schreibens praktiziert, die in Präfiguration spätmoderner Positionen obsole- te Grenzziehungen zwischen Hochkultur und Populärkultur desavouiert. Sie lässt kulturelle Hierarchien kollabieren, wenn Filme wie *LE LEGIONI DI CLEOPATRA* trotz der ihnen im dominanten Diskurs zugeschriebenen Relevanzlosigkeit als Resultate künstlerischer Produktivität ernst genommen werden.

Das cinéphile Konzept der *École du MacMahon* lässt sich damit einerseits als Versuch einer Nobilitierung favorisierter Filmemacher wie Cottafavi zu Autor-Subjekten verstehen, andererseits besitzt es aber auch zentrale Bedeutung für die Diskurstifter selbst. Kulturelle Distinktion durch «erlesene» Kennerschaft von marginalisierten Werken ist es demnach, die soziale Gruppen entstehen lässt, die, im Sinne von Pierre Bourdieu, «durch Systeme von Unterschieden voneinander getrennt sind»⁴⁶. Unterschiede, und damit möchte ich nun schließen, sind es ebenfalls, die Luc Moullet memorativ mit *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR* produziert. Jene Retrovision, die der Film vornimmt, verweist gerade auf die Differenz zwischen Leben und Kino: auf die Differenz zwischen den mythischen Helden von Cottafavi und den verschrobenen Cinéphilen der *Cahiers du cinéma* – zwischen den Legionen der Kleopatra und den Sitzen im *Alcazar*.

Das cinéphile Gedächtnis bei Moullet wäre damit ein gleichsam musealisieren- des wie ironisierendes, im Hinweis auf die Inkompatibilität vom Geschehen auf und vor der Leinwand.

«Damals im Kino...»

Re-reading Peter Handke's Cinephilia

Dem war einmal vor allen Dingen dem Herzen am nächsten ein Ding, das «Kino» hieß.
– Peter Handke, Rede, Viennale, 1992

From his earliest literary and critical responses to cinema in the early 1960s to the publication of his novel *Der Bildverlust* oder *Durch die Sierra de Gredos* in 2002, Peter Handke's career traces the origins and intensification of what, in the face of the *Bilderflut* of the digital era, has become a radical break in the intergenerational transmission of cinephilia. Handke's reflections on his experience of cinematic images unfold in the field of tension that exists between the redemptive and self-transformative power of moving images experienced as singularities on the one hand, and on the other, the progressive, industrially organised destruction of the potential for such experiences through the mass dissemination of analogue and digital televisual images. In addition to Handke's own expressive writings and discursive statements concerning the value and necessity of cinemas and cinematic images as sites of potentially transformative events, among other sources, this essay draws on Christian Keathley's extensive study of the history and practices of cinephilia,¹ on Francesco Casetti's essay «Back to the Motherland: the film theatre in the postmodern age»,² and Bernard Stiegler's recent philosophical reflections on memory and cultural transmission in analogue and digital technoculture in the third volume of *Technics and Time* and in the first two volumes of *Disbelief and Discredit*.³

In the discussion of Handke's approach to cinematic images which follows, I define cinephilia as a manifestation of the subjective and collective desire for sensuous experience and knowledge of the self, including, as Keathley expresses it, the «sensuous experience of materiality in time».⁴ *Cinephiliac moments*⁵ experienced

1 Christian Keathley: *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington and Indianapolis, 2006.

2 Francesco Casetti: Back to the Motherland: the film theatre in the postmodern age. In: *Screen*, 2011, Vol. 52(1), pp. 1–12.

3 Bernard Stiegler: *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stanford 2011.
– *The Decadence of Industrial Democracies: Disbelief and Discredit, Volume 1*. Cambridge, UK/Malden, MA, 2011.
– *Uncontrollable Societies of Disaffected Individuals: Disbelief and Discredit, Volume 2*. Cambridge, UK/Malden, MA, 2013.

4 Keathley, p. 53.

5 Keathley's analysis of the cinephiliac moment in terms of an eruptive figurative moment of subjective revelation draws on the thinking of Noel King, Paul Willemen, Roger Cardinal and Roland

by the spectator share some of the characteristic features of connoisseurship and fetishism but are also intimately connected to the quest for understanding of the self and others. Although they are inward and private, cinephiliac moments arise as responses to films screened as public events within a social order. As experiences of perception and affect while attending the cinema, such moments are inward and private but their conceptual framing and their later recollection in verbal or written narrative accounts are both grounded in public discourse about cinema. Over the approximate half-century of cinephilia's history, we can observe the fluctuations of what Vilém Flusser terms the *text-image-dialectic* (Text-Bild-Dialektik),⁶ such that in any one period there may be a greater or lesser emphasis on the discursive analysis of images, but cinephiliac moments in subjective experience are never entirely free of one or more forms of discourse about cinema.

Handke's early published registrations of cinephilia occur in the final decade of classical cinephilia in the immediate context of his engagement with the critical practices of the French *nouveau roman* and the French cinematic *nouvelle vague* as he follows and comments on the work of Robbe-Grillet, Godard, Straub and Huillet, and responds to the promotion of American auteurs by contributors to the *Cahiers du cinéma*. He is particularly struck by the films of John Ford. In the mid-1970s, he supports Godard in his break with Truffaut after the latter released what Handke regarded as a merely commercial product, *L'HISTOIRE DE ADELE H.* (1975). As a participant in Graz's avant-garde circle, the so-called 'Grazer Gruppe', the young Handke embodied a new sensibility: his concern was predominantly with the detection, analysis and exposure of the habitual gestures and conventions of established literary and film genres in the context of the explosion of televisual images into the living room. This critique of filmic and literary forms and techniques is accompanied by his own creation of new approaches to the language of narrative, drama and practical experiments in cinematic style.

Handke addresses the desire for what is lost, buried or subjugated by state and commercial apparatuses, as longing (*Sehnsucht*). The longing for cinematic images that through momentary forgetting release the subject from the banality of the commodified world, or that cut through the suffering of alienation to open the world again to the subject, is a constant theme in his work. In his early years as a student and emerging author, Handke became a passionate *Kinogeher*, much more so in fact than Binx Bolling, the protagonist of the *The Moviegoer* (1961) by the southern American novelist Walker Percy, which Handke early on discovered for himself and later translated into German for Suhrkamp (1980). Like his protagonist Bloch in his own early novel (and soon also Wenders' film), *Die Angst des Tormanns*

Barthes, among others, on the cinephile spectator's tendency to dwell recurrently on particular elements of moving or static images. See Keathley pp. 30–36.

6 Vilém Flusser: *Kommunikologie weiter denken: Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt am Main, pp. 106–107.

beim Elfmeter (1970), Handke found both refuge and release in his regular afternoon visits to the cinema. In 1976, Handke observed of himself: «Er geht ins Kino, um sich den Stumpfsinn aus dem Gesicht zu treiben».⁷

As Keathley has noted, in the 1960s being for film and against television was the distinguishing mark of the cinephile.⁸ Later, in the context of the Balkan wars of the 1990s, Handke would apply similar techniques of unmasking to the habitual gestures in the construction of language and images in his savage critique of French and German newspaper and television journalistic commentaries on the course of the war and its politics. The storm of controversy unleashed by his statements and publications during and after the Balkan conflict was such that his earlier and later contributions to the debate about the role of images in the new visual regime and on their construction have since unfortunately tended to be marginalised or simply overlooked in much journalistic and academic discussion of his more recent work.

Handke's most explicit early critique of televisual images may also be read as a carefully orchestrated defence of the need for cinephile *jouissance* which he was convinced was now threatened with extinction. Early in 1970, he wrote the script for a television film *DIE CHRONIK DER LAUFENDEN EREIGNISSE*, a title he borrowed from a Soviet underground newspaper.⁹ By October of that year, he found himself under contract with WDR as the film's director. *DIE CHRONIK DER LAUFENDEN EREIGNISSE* was broadcast on 10 May 1971.¹⁰ For its full appreciation the film depended on an audience of cinephile and politically astute viewers. Handke based *DIE CHRONIK* on an ironic deconstruction of the TV detective film, loosely drawing on some of the plot and character details of Dashiell Hammett's novel *The Glass Key* (1930). His intention to construct the film as political allegory of life in 1969 in the increasingly technocratic society of the Federal Republic is relevant here in as far as the onset of the *Bilderflut* and the decline of small film theatres occurred in the context of generational disappointment, namely, the political and economic retreat from the hoped for social reforms of the late 1960s. The film's narrative and images refuse to cater for habitual television viewing expectations. Handke's sequencing of text and images disrupts the logical causality of the TV detective genre through a deliberate displacement, exaggeration and mismatching of dialogue and image. By breaking text and dialogue out of their usual context, he prompts his viewers to become aware of their own conventional viewing habits instead of lapsing into their accustomed passivity. Fans of film noir and detective fiction could readily enjoy

7 Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal* (November 1975 – März 1977). Frankfurt am Main 1977, p. 192 (Taschenbuchausgabe).

8 Keathley, pp. 19 f.

9 Lothar Struck provides a concise account of the aims and the production history of Handke's first film project. See: Lothar Struck: *Der Geruch der Filme: Peter Handke und das Kino*. Meißen 2013, p. 34–40.

10 Handke's filmscript was published by Suhrkamp in the same year. Peter Handke: *Die Chronik der laufenden Ereignisse*. Frankfurt am Main 1971.

the director's playful re-assemblage of narrative elements, gestures, film music and key figures while appreciating the allegorical commentary on the depressed state of the nation and Handke's foregrounding of the role of television in supporting the conservative turn in West Germany's political economy. Handke's key point is that televisual images in general fail to deliver and indeed undermine what cinema had, and perhaps still could, deliver: the pleasure and experiential richness of film images viewed in the darkness of film theatres. Instead, by 1969, for Handke televisual images were becoming a form of ideological and ontological oppression:

viel zu viele Bilder und Bilderfolgen, die mich ängstigten und erschreckten-, und weil sie sonst niemandem aufzufallen schienen, war es selbstverständlich, daß ich sie aus dem wie unendlichen Lauf der Bilder, die jedes Gefühl außer einer masochistischen Bilderlust einzuüben drohten, herausnehmen und durch Neubeschreibung gegenläufig machen wollte.¹¹

[...]

Die *Chronik der laufenden Ereignisse* wurde ... auch eine Allegorie von dem mythischen Kampf zwischen Kino- und Fernsehbildern, in dem am Schluß die Kinobilder von den Fernsehbildern verdrängt worden sind.¹²

Lothar Struck has noted that in the course of the following decade up to the early 1980s, 43,000 copies of Handke's filmscript of *DIE CHRONIK DER LAUFENDEN ER-EIGNISSE* were published by Suhrkamp, indicating the strong interest which the film and Handke's critique of commodified images generated.¹³ It was during this period that the dominance of television and the eclipse of cinephile culture were most acutely felt by his generation.

For Handke, moments of truth in the cinema and elsewhere, emerge from the perception of the subtlest of details of the cinematic image and the setting of the cinema itself. In the words of an early literary associate of Handke, the Graz author Gerhard Roth, for Handke «das Wahre ist das Feine».¹⁴ His accounts of cinephiliac moments are the result of acute observation. They encompass both the registration of on-screen events and the social setting of the cinema, its personnel and its milieux. To cite only a few brief examples from his early novels: In *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972), Handke records the protagonist's experience of emotional release on viewing an embrace in John Ford's *THE IRON HORSE* (1934). As the final golden spike is driven into the track of the Pacific Railroad, a couple separated since childhood is reunited: «als [...] die beiden einander in die Arme fielen, fühlte ich diese Umarmung auch an mir und streckte mich unendlich beruhigt in mir selber aus: so sehr hatte der Körper danach verlangt, dass die beiden wieder

11 Handke 1971, p. 128.

12 Ibid, p. 137.

13 Struck, p. 35.

14 Notes to Interview by S. Ryan with Gerhard Roth. October 1980, Obergreith, Austria. Unpublished.

zusammenkämen.»¹⁵ Later, viewing Ford's *YOUNG MR LINCOLN* (1939) in St. Louis, he gains temporary release from an exaggerated self-consciousness which usually oppresses him: «In diesen Bildern aus der Vergangenheit, aus den Jugendjahren Abraham Lincolns, träumte ich von meiner Zukunft und träumte in den Gestalten des Films vorweg, denen ich noch begegnen würde».¹⁶ In the opening pages of *Die Angst des Tormanns vorm Elfmeter* (1970), Handke turns to incidental details in the setting of a cinema. His protagonist Bloch's attention is riveted by the perfect naturalness of the Kinokassiererin's response to the wordless gesture with which he placed his money on the box-office turntable. Later, she will become Bloch's unwitting victim. In his Paris journal, Handke notes on leaving a cinema: «Als wir aus dem Kino hinausgingen, saß da in der hintersten Ecke weggelehnt die Platzanweiserin und schlief mit offenem Mund, ein junges, blasses, sehr mageres Mädchen in einem Kostüm, von dem vor Beginn des Films noch eine Annonce bekanntgegeben hatte, aus welcher Boutique es stammte [...]».¹⁷

In a speech made at the opening of the Viennale in 1992, in which he reflects on his cinephile experiences of the 1960s, Handke asks: «Was für ein Ding war mir das Kino einmal?» The answers to this rhetorical question reveal the depths of his cinephilia:

das Kino eröffnete sich dem Zuschauer immer wieder als Ding der Wirklichkeit, der allerweitesten der Wirklichkeiten, und als einziges derartiges Ding, damals, in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

[...]

Jedes Kino verkörperte einen Ort, und einen wie herzhaften!, inmitten der Ortlosigkeit, oder der Verslossenheit, oder Unzugänglichkeit, die einem, jedenfalls seinerzeit, aus den Straßen, Passagen und Kirchen ins Gesicht sprangen.

[...]

In einem stinknormalen, noch nicht spezialisierten Kino sah ich 1962 oder 1963 Michelangelo Antonionis *La Notte*, *Die Nacht*. Nach dem Film stand ich im Zentrum von Graz an einer nächtlichen Straßenbahnhaltstelle und erlebte die steirische Stadt in eine Weltstadt verwandelt, monumental und zugleich duftig. [...] Damals mit *La Notte* erfuhr ich zum ersten Mal, weit über alle die Selbstgefühle hinaus, so etwas wie ein Weltgefühl.¹⁸

A further characteristic of cinephilia evinced by Keathley is its flourishing under conditions which rendered its object, film, scarce or even rare. Handke affirms this rarity when he recalls in this opening address the small film theatres which enabled

15 Handke 1971, p. 100.

16 Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main 1972, p. 135.

17 Handke 1977, p. 58.

18 Peter Handke: *Mündliches und Schriftliches, Zu Büchern, Bildern und Filmen*. Frankfurt am Main 2002, p. 12–14.

cinema to be experienced as «eine Einzigartigkeit, eine einzigartige Herrlichkeit. Ja, das Kino, der Film war, zumindest für mich, indem er mir einen anderen, einen zweiten, einen dritten, einen zusätzlichen Atem einhauchte, eine Seelenspeise.»¹⁹

By 1992, for Handke *Kino*, the originary cinema of European cinephiles, is already a thing of the past. He looks back on it as a culture that blossomed for four or perhaps five decades from the 1920s to the early 1970s, a culture that found its remaining supporters largely in his generation.²⁰ After the era of *Kino* comes the technological and inter-generational divide: it is in examining the nature of this divide and the associated rupture with cinephile culture that the work of Bernard Stiegler on the libidinal economy of human attention within contemporary technoculture becomes relevant to the discussion of cinephilia.

Stiegler contends that since the 1970s cinema has been in the process of «becoming television»: as a system for the global production and diffusion of images, television also risks exhausting humanity's desire for stories.²¹ The formerly distinctive characteristics and techniques that were specific to the development of cinema have become key elements in the production practices of what he has identified as the programming industries. As a consequence of the evolution out of last century's culture industry of the digital programming industries, individual and collective memory, and together with them significant areas of our imagination, are becoming externalized on a hyper-industrial scale. How does Stiegler then connect digital technologies and the mass diffusion of images with our personal and social existence? What might his thinking on this topic add to the discussion of cinephilia?

In order to demonstrate the relation between technics, human individuals and the social order, Stiegler has adopted and modified from the work of the French philosopher of technology Gilbert Simondon, the key concept of *individuation*. Individuation is the process whereby both technical and human beings evolve and emerge from their conditions of possibility through what Simondon characterized in the 1950s as their *associated milieux*. Stiegler then introduces his own concept of *transindividuation* to describe the psychic emergence of individual human beings as singularities into a state of mature social being in which the «I» is balanced by a «we», in the process becoming a responsible member of human society, who is able to take care of the self and of others. The associated milieux operative in the formation of social being in contemporary digital societies are clearly such that the multiple types of external retention of consciousness, the digital aids to

19 Ibid., p. 13.

20 Ibid.

21 Stiegler 2011(*Technics*), p. 9. Stiegler justifies his concern over this process: «If cinematic narratives' influence on the public results at its most fundamental level from a desire for the most ancient stories [...] it is all the more necessary that we analyze-and in detail- the *uniqueness* of the techniques that appeared specifically with cinema, techniques that more than any others in history have organized the programming industries' production practices, and we must do this in order to account for the incomparable efficacy of the «animated sound image», to understand the extraordinary belief-effect it produces in the spectator.»

memory or *hypomnemata* made available to us by the Internet and associated technologies, play a significant but not unproblematic role in the psycho-social process of transindividuation.²² The developmental passage of transindividuation is a human potential that in the decaying or dissociated milieux, which are emerging in many societies under the conditions of the pervasive globalization of capital, is not fully realized and in some severely damaged social environments not even possible. Viewed broadly, Stiegler has produced a necessary revision of Kant's concept of the emergence of the individual into a state of maturity by taking into account the co-evolution of technical objects. In the course of his analysis, Stiegler points to evidence that supports the view that for many born after the arrival of video, the passage through transindividuation to maturity is obstructed.

Under the conditions provided by digital and even analogue *hypomnemata*, individual memory can now be seen to be both inside and outside the subject. As a «me» I am constituted in considerable measure outside myself through my exposure to and engagement with such digital technical objects as net communities or social media. The empirical evidence of this externalization over the last three decades is now abundant and has led Stiegler to argue against Kant that the schemas of imagination are not transcendental but are instead externally and historically conditioned.²³ The growing dependence of contemporary psychic individuation on externalized digital and highly programmable types of associated milieux is therefore a matter of real concern. This concern centers on the radical alteration in these digital milieux of long established behavioral patterns operative in the formation of individual and social being and on shifts like those that we are now registering with some alarm in the relation between technical rationality, on the one hand, and on the other, that form of social rationality we know and value as justice and human rights.²⁴

To better understand the function of digital technical objects in the process of individuation, Stiegler returns to Husserl's phenomenological studies of primary and secondary retentions and their function in perception and memory. He finds that something significant has been overlooked. Husserl did not explore tertiary or externalized forms of memory beyond early gramophone recordings and tended to downplay their role in the formation of consciousness and therefore in cultural reproduction. Stiegler argues that these tertiary retentions have since become the vital supplement of our consciousness in the way that they are fed back to us from the cultural environment to reshape the perceptual set of the brain's secondary retentions. In a sense, Handke was already aware of this feedback loop, when in 1972 he concluded: «Ein Filmbild ist kein unschuldiges *Bild* mehr, es ist, durch die

22 Following Plato in *Phaedrus*, Stiegler identifies these prostheses as *hypomnemata*, (alphabetical) techniques of memory that form the essential elements of contemporary *mnemotechnics*, i.e., technical objects, which function as external aids to memory and cultural transmission.

23 See Patrick Crogan: Bernard Stiegler: Philosophy, Technics, and Activism. In: *Cultural Politics*, 6(2) 2010, pp. 133–156.

24 Stiegler 2013, p. 20.

Geschichte aller Filmbilder vor diesem Bild, eine *Einstellung* geworden».²⁵ Digital devices are now highly active in the shaping of perception, in education, in the formation of social being and, as we can readily observe, in the experience of cinema.

Stiegler argues that the digital economy services the global promotion of a global economy through an aesthetics of consumption. The corresponding loss of knowledge as *savoir-faire* (knowing how to do) and *savoir-vivre* (knowing how to live) is the key driver of what in practice amounts to the proletarianization of the consumer, including consumers of mass-produced televisual images. The digital programme industries work to turn consciousness itself into a marketable commodity through the control and harnessing of attention. An associated milieu like that of digital technoculture rapidly becomes a dissociated milieu and loses its capacity to foster the transindividuation of the «I» to a state of mature and responsible social being. Instead, through their advocacy of narcissistic care-less-ness, the programme industries succeed in substituting addictive forms of consumer behaviour for mature, considered, and care-full decision making. The process of branding actively seeks to promote and intensify these toxic behaviours. Crucially for the possibility or otherwise of a cinephile culture, according to Stiegler drives (*Triebe*) take the place of desire (*Wünsche, Sehnsucht*). Some human wishes or desires may be attained, while drives are defined as compulsive and can never be satisfied. The subject and consciousness itself are degraded and nullified through submission to the objects of addiction. As the consumer is sold progressively to the product, his or her existence is absorbed into a state of subsistence. The disruption of the libidinal economy represented by the reduction of the life-world to an endless virtual shopping mall, marketing goods and services produced by a global labour-force of low-wage workers, operates principally through the daily promotion of consumer anxiety which seeks vainly in the objects of addiction but can never find compensation for genuine human desires. The result, conclude Stiegler and his co-researchers in *Ars Industrialis*, a public sphere association for the critical investigation of digital technoculture founded by Stiegler in Paris in 2005, is the creation of the *addictogenic* society.

Where Handke and Stiegler would agree is that the awareness that allowed the spectator in the age of classical cinephilia to distinguish between perception and imagination, in the way that Handke exemplifies cinephiliac moments in his early writings, has since been subjected to an image bombardment that for the vast majority of spectators has resulted in a form of perceptual and emotional paralysis. What we might call cinephiliac knowledge has become a subjugated knowledge. The programming industries work ceaselessly in our hyperindustrial societies to capture attention through the promulgation of commodified audiovisual images – digital temporal objects. What Stiegler, after Freud, Herbert Marcuse and Lyotard, calls the libidinal economy, is being destabilized as a direct consequence of the radical desublimation of desire. Here we need only think of the emptying out of desire that occurs

when attention is subjected to the endless hyper-solicitation of the digital entertainment and leisure industries. The individual's libidinal economy consists of competing behavioural tendencies. Under the current dominance of the North American programme industries, which seek to invent and programme the future, the libidinal economy is subjected to both «a politics of adoption and a technical politics».²⁶

There is a parallel between the phenomenon of the cinephiliac moment and Stiegler's extension of Husserl's work on retention through the process of tertiary retention as a cumulative feed-back loop that runs from the previous to the next experience of viewing, listening, reading. The cinephiliac moment as defined by Keathley both acknowledges the presence of a conventional and even normative film syntax, and simultaneously registers a gap or back-door in the code that opens a channel to an unexpected fusion of perception and imagination. Cinephilia is predicated on acts of perception and memory that become available to spectators engaged in the psychosocial process of individuation. Cinephilia is not only a form of aesthetic play occurring in the cinema at the intersection of the present and the past of the spectator, it is also open to the future of the viewing subject as a social being, who can share with others the experience of cinephiliac moments directly after the film, or days, weeks, even years after the event.

But where does the cinephiliac moment reside in consciousness? Again, Stiegler is helpful: «A film, like a melody, is essentially a flux: it consists of its unity in and as flow. The temporal object, as flux coincides with the stream of consciousness of which it is the object: the spectator's.»²⁷ In the absence of sustained attention and access to memory (nurtured in the case of film by the intimate darkness of the film theatre), the experience of this flow is broken, fragmented. Like Handke, Stiegler posits the need to develop a politics of memory that will counter the industrial destruction by the programming industries of memory and along with it, the destruction of each person's unique relationship to past experience on which cinephilia and individuation depend.

At the level of praxis, how might such a politics of memory come about? Among Handke's most cherished recollections of his cinephile experiences are the *Heimwege*, the homeward journeys after a visit to the cinema, which he is convinced films of the era of classical cinephilia made possible: «Was für große Heimwege habe ich nach diesem und jenem Film erlebt, was für wunderbare Heimwege».²⁸ It is also in the context of a homeward trajectory that Francesco Casetti has recently examined the possibility of a return in social practice to the Motherland of the film theatre. Casetti builds his idea of the possibility of a return to something resembling cinephilia in a post-media age on an analysis of Atom Egoyan's three-minute film *ARTAUD DOUBLE BILL* (2007). Egoyan's film contrasts and compares the contempo-

26 Stiegler 2011 (*Decadence*), p. 9.

27 Stiegler 2011(*Technics*), p. 12.

28 Handke 2002, p. 17.

rary experience of film spectatorship by two young women, Anna and Nicole, with that Nana, the protagonist of Godard's film *VIVRE SA VIE* (1962), who in that film finds herself in a cinema which is screening Carl Dreyer's *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (1928). Without going in detail here into the complexities of Casetti's analysis of the contrasting viewing situations, it is essential to note that Egoyan's Anna and Nicole initially intended to meet up to view the same film together but end up by mistake in different cinemas. During the screening, Anna communicates her viewing of Nana in Godard's film to Nicole by videoing it on her smart phone and sending it as the film unfolds. Casetti contrasts the on-screen catharsis experienced by Nana watching Artaud in *VIVRE SA VIE* with the much more detached, digitally mediated experience of Anna and Nicole. In relation to Handke's cinephilia, we may read Godard's Nana as a figure embodying the cinephile of the 1960s. As Casetti observes: «For Nana it is a single and well-defined work: it is this film, and not another, to be enjoyed directly and on its own».²⁹ For Egoyan's Anna and Nicole, spectators in the age of portable digital devices and social media, when screen ratios can be manipulated at will and a film can literally be viewed anywhere at all, «the word <film> does not mean the same thing», the film has become a «hypertext» – «a discourse that hosts other discourses, that collaborates with other discourses, and that generates other discourses».³⁰ Caught in this network of social discourses, the singular on-screen images are decentralised and subjected to further dissemination. The film is no longer wholly attended to but is instead drawn into channels of distraction in a state of what Stiegler after Katherine Hayles calls *hyperattention*. Godard's Nana experiences a cathartic moment in the film theatre. Egoyan's Anna and Nicole experience curiosity but at a distance. A cinematic moment is isolated and linked to a social network. In this mode of viewing, Casetti reasons, cinema loses its heterotopic quality and becomes just another instance of the everyday world of mass commodities devoid of the earlier key element of cinema – self-discovery.

Is there a way back to the Motherland of the film theatre that Handke among others so keenly desires? Casetti suggests that there may be:

and yet ... if it is true that we now become film spectators by searching for the cinema in places where it has never before been, it is also true that spectators find themselves on the deepest level exactly where cinema has longest dwelled. [...] Back to the Motherland: partially on a wave of nostalgia, but more importantly in order to offer a lesson learned in the meantime.³¹

As Handke has always maintained, the film theatre provided a physical and psychological site of refuge, «a more solid territory, better defined and protected».³²

29 Casetti 2011, S. 3.

30 Ibid.

31 Ibid, p. 8–9.

32 Ibid, p. 10.

The cinema as film theatre allows the screen to return to its proper ratio and to exercise the perceptual dominance that fosters sustained attention and emotional engagement. In particular, the spectator is protected from the unfocused hyperattention of the digital regime that consumes images in a state of «narcissism and indifference»³³ and corrodes both perception and the power of imagination. Implicit in Casetti's analysis is the suggestion that the revival of the small public film theatre and the proliferation of intimate home cinema installations may reopen the possibility of cinephilia and provide a bridge across the intergenerational divide which separates cinephile and post-cinephile experiences of moving images. In *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*, Handke speaks through the figure of the reporter in Spain to provide an account of what the image as the historical centre of visual pleasure, aesthetic judgement and experience has lost through exposure to the flood of commodified media images. *Bildverlust* is equated with *Weltverlust*: «Es bedeutet der Weltverlust. Es bedeutet, es gibt keine Anschauung mehr».³⁴ The world of experience, once supported by the image as the «Vokabel der Weltsprache»³⁵ and available to cinephiles through the imaginative engagement of the cinephiliac moment, in Handke's reading becomes lost in the flood of images. If we read Handke's use of the term *Anschauung* in its Kantian sense, the loss of the image amounts to the loss of intuition, which renders the subject – here the spectator – blind to the possibility of the cinephile experiences that can open the way to understanding of the self and others. Hence the litany of the reporter in the novel: «Bild gib mir Welt und Weltvergessenheit. Bild, Erkenntlichkeit für das Gelebte und Schubkraft für das zu Lebende».³⁶ Whether the unspoken psalm of Handke's spectators to the gods of cinema – «Weitere Filme für weitere Heimwege!»³⁷ – along with Stiegler's advocacy for a politics of memory and Casetti's case for a return to the Motherland of the film theatre will be realized, remains an open question.

33 Ibid, p. 12.

34 Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt am Main 2002, p. 356.

35 Ibid, p. 747.

36 Ibid.

37 Handke 2002, p. 17.

Die Schulung des Blicks

Cinéphilie und Vermittlung in Frankreich

Die französische Cinéphilie wird meist gleichgesetzt mit den Meilensteinen ihres internationalen Erfolgs. Sie steht für die Legitimierung des Films als Kunstform, die Etablierung von Regisseuren als Autoren sowie die Entwicklung einer Zuschauerkultur der Spezialisten und Filmkenner, die der internationalen Filmwissenschaft den Weg bereitete. Ihre bekanntesten «Institutionen» sind die *Cinémathèque française* als Ort der Entdeckung der Filmgeschichte, die Zeitschrift *Cahiers du cinéma* als federführendes Organ filmtheoretischer Debatten und die Nouvelle Vague als ästhetische Neuerfindung des Kinos. Wenig Beachtung in den deutsch- und englischsprachigen Debatten findet dagegen ein anderer Aspekt der Cinéphilie, der für die Entwicklung der Filmkultur in Frankreich wegweisend war: die Bildung und Vermittlung.¹ Denn die Filmklubbewegung der 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahre als Kristallisationspunkt der französischen Cinéphilie war Teil einer allgemeinen Volksbildungsbewegung, die sich in der Nachkriegszeit für die Demokratisierung durch kulturelle Bildung einsetzte. Sogar eine spezialisierte Einrichtung wie die *Cinémathèque française* war berühmt und berüchtigt für ihre Strategie, der Präsentation von Filmen und der Vermittlung des Filmerbes einen Vorrang vor der Archivierung und Bewahrung einzuräumen – nicht umsonst ist mit Blick auf die Regisseure der Nouvelle Vague auch die Rede von den «Kindern der Cinémathèque».² Besonders deutlich wird diese enge Verbindung von Cinéphilie und Vermittlung in dem in cinéphilen Diskursen in Frankreich verbreiteten Motiv der cinéphilen «Autobiografie», der Thematisierung der eigenen Bildungserfahrung mit Filmen.³

Diesen Zusammenhang von Cinéphilie und Vermittlung⁴ werde ich im Folgenden in zweierlei Hinsicht skizzieren: Einerseits geht es um Bildung und Vermittlung als ein Paradigma der französischen Cinéphilie, andererseits um den Einfluss der

- 1 Ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf französischsprachige Forschungen, die den Zusammenhang aufarbeiten. Siehe Francis Desbarats: *Origines, conditions et perspectives idéologiques de l'enseignement du cinéma*. Toulouse 2002 (unveröffentlichte Dissertation); Antoine de Baecque: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2003; Laurent Jullier, Jean-Marc, Leveratto: *Cinéphiles et Cinéphilies*. Paris 2010.
- 2 Siehe Jean-Luc Godard und Freddy Buache: Préface – Entretien entre Jean-Luc Godard et Freddy Buache. In: Huguette Marquand Ferreux (Hg.): *Musée du cinéma. Henri Langlois. Tome 2*. Paris 1991. François Truffaut: Foreword. In: Richard Roud: *A passion for films*. New York 1983, S. v–xv, hier S. viii.
- 3 Alain Bergala spricht auch von der «Biografie ihres Kinolebens». Alain Bergala: *Kino als Kunst. Filmvermittlung in der Schule und anderswo*. Hg. von Bettina Henzler und Winfried Pauleit. Marburg 2006, S. 16.
- 4 Zum Begriff der Filmvermittlung siehe Bettina Henzler und Winfried Pauleit: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Filme sehen, Kino verstehen*. Marburg 2009, S. 7.

Cinéphilie auf die schulische Filmbildung in Frankreich. Diese Erweiterung des Blicks auf die französische Cinéphilie kann dazu beitragen, den durchschlagenden kulturellen Einfluss der französischen Cinéphilie zu verstehen und umgekehrt über die gesellschaftliche Dimension filmästhetischer Bildung nachzudenken.

1 Definitionen und historische Einordnung der Cinéphilie

Der französische Begriff der Cinéphilie – dt. ‹Liebe zum Kino› – zielt auf die Beziehung zwischen Zuschauer und Film. Er betont die individuelle, affektive Dimension der Kinoerfahrung und bezeichnet Zuschauerkulturen, die sich in spezifischen sozialen, kulturellen und historischen Rahmenbedingungen entwickelt haben. Seine Herkunft aus Frankreich legt eine präzise historische und kulturelle Verortung nahe, wie sie der Filmhistoriker Antoine de Baecque in *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968* vornimmt. Darin wird die Cinéphilie als eine Zuschauerkultur bestimmt, die sich in der französischen Filmklubbewegung nach dem Zweiten Weltkrieg verbreitet hat. Diese Zuschauerkultur basierte auf Ritualen des Kinobesuchs, der sich in intensiven Debatten nach der Vorführung, in Cafés und in Filmzeitschriften fortsetzte. Sie führte zur Etablierung des Films als kulturelles Erbe, als Gegenstand des Wissens, der theoretischen und politischen Auseinandersetzung und fand ihr Ende mit der Politisierung ab Mai 1968 und der zunehmenden Konkurrenz anderer Massenmedien und Rezeptionsformen.

Diese historische Definition kann aus verschiedenen Perspektiven erweitert werden. Zum einen kann Cinéphilie im Hinblick auf die von der französischen Cinéphilie kultivierten *filmkulturellen Praktiken* und etablierten *filmtheoretischen Positionen* definiert werden: Diese finden ihre Vorläufer bereits in der ersten Filmklubbewegung der 1920er-Jahre.⁵ Sie bestimmten in den 1940er- bis 1960er-Jahren auch die Filmkultur anderer Länder – der Begriff *Cinephilia* wurde ins Englische importiert.⁶ Und sie wirken in der französischen Filmkultur bis heute nach, u. a. in der Entwicklung ästhetischer Ansätze der Filmvermittlung in Schulen.⁷ Zum anderen kann Cinéphilie im Hinblick auf die *affektive Haltung zum Medium Film* als Motor kommunikativen und kulturellen Handelns definiert werden: In diesem Sinne gibt es eine Vielzahl – je nach kulturellem, sozialem und historischem Kontext – verschiedener Formen der Cinéphilie. Die von de Baecque beschriebene historische Cinéphilie wäre dann – wie Laurent Jullier und Jean-Marc Leveratto postulieren – nur eine soziokulturelle Ausprägung verschiedener Fankulturen, die sich seit der Entstehung des Kinos entwickelt haben.⁸ Malte Hagener und Marijke de Valck

5 Siehe Malte Hagener: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919–1939*. Amsterdam 2007.

6 Thomas Elsaesser: *Cinephilia and the Uses of Disenchantment*. In: Marijke de Valck, Malte Hagener (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam 2005, S. 27–43.

7 Desbarats, S. 561–604.

8 Jullier und Leveratto, S. 9–33.

versammeln in dem Band *Cinephilia. Movies, Love and Memory* dementsprechend Beiträge zu zeitgenössischen Formen der Cinéphilie, die sich im Umgang mit neuen Technologien und angesichts geänderter Vertriebsstrukturen entwickelt haben.⁹

Die cinéphile Haltung wird dabei theoretisch unterschiedlich begründet: Aus *psychoanalytischer Perspektive* wurde die Cinéphilie vor allem von Vertretern semiologischer Ansätze als eine Form des (männlichen) Fetischismus gedeutet, der das Objekt Film als imaginären Ersatz der Wirklichkeit idealisiert.¹⁰ Aus *soziologischer Perspektive* handelt es sich um Praktiken der sozialen Zuordnung und Distinktion über geteilte Vorlieben und Geschmacksäußerungen.¹¹ Aus *phänomenologischer Perspektive* zeugt die Cinéphilie von einer spezifischen Form der Filmwahrnehmung, die für die ästhetische Form und die medialen Eigenheiten des Films empfänglich ist.¹² Diese verschiedenen Definitionen verorten die Cinéphilie in einem Spannungsfeld von individueller Zuschauererfahrung und sozialem Phänomen.

Im Folgenden gehe ich von dem kulturhistorischen Begriff der französischen Cinéphilie aus und erweitere ihn im Hinblick auf sein Fortleben in der französischen Filmkultur nach 1968 – über Personen, Institutionen, kulturelle Praktiken und theoretische Positionen. Daran anschließend schlage ich eine weitere systematische Definition der Cinéphilie als Bildungserfahrung und Vermittlungspraxis vor.

2 Das Kino als Ort der Bildung

Die französische Cinéphilie entstand zu einer Zeit als das Kino der privilegierte Ort einer massenmedialen Unterhaltung war. Sie wurde geprägt von Generationen, die ihre Kindheit und Jugend in den Kinos verbracht und die Aufbruchszeit nach dem Krieg auch als eine Entdeckung der Welt über Filme erfahren hatten. Die Filmklubs, die von unterschiedlichen zivilgesellschaftlichen Gruppen unterhalten wurden und eine bis dahin unbekannte Vielfalt von zeitgenössischen und historischen Filmen zeigten, waren Orte der Entdeckung der Filmgeschichte ebenso wie der gesellschaftspolitischen Debatte. Die Cinéphilie war das Ergebnis einer Bildungserfahrung in zweierlei Hinsicht: einer Ausbildung zum Filmspezialisten (Kritiker, Filmhistoriker, Filmschaffenden, Filmwissenschaftler usw.) und einer Identitätsbildung am Medium Film.

9 Malte Hagener und Marijke de Valck: Down with Cinephilia? Long live Cinephilia? And other Videosyncratic Pleasures. In: dies. (Hg.) 2005, S. 11–26.

10 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant*. München 2000 (Orig. 1977), S. 9–25. Zur Cinéphilie als männliches Phänomen siehe Louis Shorecki: Contre la nouvelle Cinéphilie. Extraits. In: Antoine de Baecque (Hg.): *Critique et Cinéphilie*. Paris 2001, S. 142 f. Thomas Elsaesser schlägt eine Neubestimmung der Cinéphilie und der Semiologie mit dem Begriffspaar des *enchantment-disenchantment* vor. Elsaesser, a.a.O.

11 Jullier und Leveratto, S. 9 f., S. 124 f. und S. 136 f.

12 Christian Keathley: *Cinephilia and History. Or The Wind in the Trees*. Bloomington 2006.

2.1 Die Schulung des Blicks: Sehen, Vermitteln, Produzieren

Antoine de Baecque definiert in *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture* die Cinéphilie als das «Erlernen eines Blicks» (frz. «apprentissage d'un regard»). Dabei handelt es sich um einen Blick, der die ästhetische Form von Filmen als Ausdruck eines Denkens, des Denkens des Autors erfasst. In Bezug auf den cinéphilen Wunsch über Filme zu schreiben, Filmkritiker zu werden, notiert er:

Tatsächlich basiert dieser Wunsch gänzlich auf dem Glauben an die initiatorische Kraft der Cinéphilie, die sich als eine Form der Filmbildung nach dem Vorbild der ‚jungen Türken‘ der Nouvelle Vague definiert. Denn sehen zu lernen, das heißt schon Filme machen, sehen zu lernen, das heißt sich eine Vorstellung der Welt zu konstruieren, wo der Wille und die Praxis des Regisseurs im Keim angelegt sind.¹³

Die von de Baecque evozierten Regisseure der Nouvelle Vague sind das berühmteste Beispiel für diese Formung des Blicks im Kino. Aber auch andere, unter anderem eine Reihe einflussreicher deutscher Cinéphilen, Filmhistoriker, Filmkritiker, Regisseure, wie Enno Patalas, Ulrich Gregor, Wim Wenders oder Volker Schlöndorff – gingen in den 1950er- und 1960er-Jahren nach Paris, um in der *Cinémathèque française* und den Pariser Filmklubs «zu studieren»¹⁴. Hier bot sich die Möglichkeit, eine Vielfalt von Filmen verschiedener Länder und Zeiten, berühmte, ebenso wie vergessene oder verrufene Werke, neben aktuellen Produktionen kennenzulernen, kurz Filmgeschichte in der Gleichzeitigkeit zu erfahren. Die Filmbildung beruhte auf dem Sehen (und wiederholtem Sehen) von Filmen. Das «Filme sehen» wurde flankiert von vielfältigen Praktiken, mit denen die jungen Cinéphilen spätere Professionen vorwegnahmen: das Erstellen von Filmlisten, das Sammeln von Devotionalien (Filmstandbildern, Kritiken, Stücken von Filmstreifen usw.) und Informationen zu den gesehenen Filmen (u. a. filmografischen Angaben) als archivarischen Tätigkeiten; das Debattieren und Reflektieren der Filmerfahrung in der Filmkritik; das Zeigen und Programmieren von Filmen in selbst gegründeten Filmklubs und nicht zuletzt die Filmproduktion. Das Sehen, Sich-Bilden, Vermitteln und Produzieren von und mit Filmen ging Hand in Hand.

Eine Schlüsselrolle in der cinéphilen Kultur der Pariser Nachkriegszeit spielte die *Cinémathèque française*, die die Regisseure der Nouvelle Vague programmatisch als ihre Filmhochschule bezeichneten.¹⁵ Sie grenzten sich damit von der

13 «En effet, ce désir tient entier dans la croyance en la vertu initiatique de la cinéphilie se définissant comme un moment d'apprentissage du cinéma, sur le modèle fondé par les «jeunes-turcs» de la Nouvelle Vague. Car apprendre à voir, c'est déjà faire des films, apprendre à voir, c'est construire une représentation du monde où la volonté et la pratique du cinéaste sont en germe.» De Baecque 2003, S. 24.

14 Siehe beispielsweise Ulrich Gregors Bericht über seine Zeit in Paris. Bettina Henzler, Manuel Zahn: «Wir setzen einfach darauf, dass die Begeisterung für Film und Kino immer weitergeht». Notizen zu einem Gespräch mit Erika und Ulrich Gregor. *Nachdemfilm*, 13 (Filmvermittlung). www.nachdemfilm.de (17.01.2015).

15 Siehe Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg 2007, S. 118–127.

filmtechnischen und handwerklichen Ausbildung der IDHEC (später Fémis) ab, und erklärten die filmästhetische und filmhistorische Bildung als Grundlage ihres Filmschaffens. Die Vermittlungspraxis der Cinémathèque lag vor allem in der Programmgestaltung ihres Mitbegründers und Leiters Henri Langlois, der von Godard auch als «metteur en scène des projections de film» (dt. Regisseur bzw. «In-Szene-Setzer» von Filmvorführungen) bezeichnet wurde.¹⁶ Die Cinémathèque zeigte nicht nur die kanonisierten Klassiker der Filmgeschichte, sondern eine Vielfalt von Werken unterschiedlicher Stile und kultureller Kontexte, deren Bewertung einer Revision unterzogen wurde. Die drei Filme eines Abendprogramms wurden scheinbar willkürlich miteinander kombiniert, sodass für die Cinéphilen, die nicht selten mehrere Filme pro Abend konsumierten, sich überraschende, unvorhergesehene Verbindungen ergaben. Das vergleichende Sehen verschob die Aufmerksamkeit auf formale Korrespondenzen, Details und besondere Momente, die auch in der Filmkritik Niederschlag fanden.¹⁷ Die Projektion von fremdsprachigen Filmen ohne Untertitel trug ebenfalls zur Verschiebung der Aufmerksamkeit von Dialog und Handlung auf die visuelle Gestaltung bei. Henri Langlois kommentierte diese aus der Not geborene Praxis dementsprechend pointiert: «Indem ich Filme ohne Untertitel laufen ließ, habe ich die Leute gezwungen hinzusehen!»¹⁸ Auch wenn Langlois selbst gegen die Pädagogik polemisierte, wurde er von Cinéphilen wie Godard und Freddy Buache in seiner Rolle als Vermittler beschrieben, als jemand, der «alle Arten Publikum» mit der Filmgeschichte in Beziehung brachte und der die Lust zu lernen weckte.¹⁹ Langlois Vermittlungspraxis, die neben dem Programmieren und Präsentieren von Filmen auch das Gestalten von Ausstellungen, das Schreiben und die Lehre an Universitäten umfasste, war auf die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft gerichtet: «Für mich besteht die Verbreitung der Kultur durch die Kinematheken darin, die Zukunft vorzubereiten, denn eine Kinemathek ist das Museum einer lebenden Kunst, nicht nur ein Museum der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft.»²⁰

Die Cinéphilie hat somit eine Reihe Praktiken und Institutionen der Filmvermittlung, Filmkultur und Filmforschung hervorgebracht, bevor der Film zum Gegenstand der Bildungsinstitutionen Schule und Universität wurde. Im Unterschied zu institutionell sanktionierten Lernprozessen war indes die individuelle Neigung zu einem illegitimen Medium, die «Liebe zum Film», Motor dieses ästhetischen Bildungsprozesses.

16 Buache, Godard, a.a.O.

17 Siehe u. a. Buache, Godard a.a.O., Fritsch, S. 123–125 und Keathley, S. 82–111.

18 Zitiert nach Frisch, S. 126.

19 Siehe Patrick Olmeta: *La cinémathèque française de 1936 à nos jours*. Paris 2000, S. 155.

20 «Pour moi, la diffusion de la culture par les cinémathèques consiste à créer le futur, car une cinémathèque est le musée d'un art vivant, un musée qui n'est pas seulement celui du passé, mais de l'avenir.» Henri Langlois, zitiert nach Olmeta, S. 96.

2.2 Das Kino in der Kindheit: Identitätsbildung

Neben der skizzierten Aneignung und Vermittlung von Fachwissen und Filmkultur zeugt die französische Cinéphilie auch in einem grundsätzlicheren Sinne von der bildenden Funktion des Films. Denn die filmische Bildung des Blicks ändert auch die Wahrnehmung der Welt. «Das Kino bot Jugendlichen die Möglichkeit, eine Beziehung zur Welt zu leben und ein Denken zu konstituieren, was dem Gymnasium in vielen Fällen nicht gelang.»²¹ Cinéphile haben in ihren Texten diese Identitätsbildung mit Filmen selbst reflektiert – wie Francis Desbarats in einer detaillierten Analyse von cinephilen Selbstzeugnissen zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren aufzeigt.²² Dies äußert sich auch im Topos der «Kinokindheit», der in Diskursen der französischen Cinéphilie bis heute vergleichsweise häufig anzutreffen ist. In Filmen – wie *LES QUATRE CENTS COUPS* (François Truffaut, 1959), *MES PETITES AMOUREUSES* (Jean Eustache, 1975), *JACQUOT DE NANTES* (Agnès Varda, 1991) – wird am Motiv des Kindes als Zuschauer die prägende Rolle der Kinoerfahrung thematisiert. In Interviews, Essays, Büchern, Umfragen – beispielsweise *Cet enfant de cinéma* oder *Trafic No. 50* – berichten Cinéphile von den Filmerlebnissen ihrer Kindheit, die sie und ihr Verhältnis zum Kino konstituiert haben.²³

Ein herausragendes Beispiel sind die autobiografischen Notizen und Äußerungen des Filmkritikers Serge Daney, der die Reflexion über die biografische Funktion des Kinos mit grundsätzlichen Überlegungen zum Medium und Dispositiv verbindet. In dem Aufsatz «Das Travelling von Kapo», einer cinéphilen Autobiografie über seine Jugend in den 1950er-Jahren, schildert er die Cinéphilie als ein Bildungsprogramm:

Die Cinephilie bestand ganz einfach darin, parallel zum Stundenplan am Gymnasium einen *anderen* Stoff runterzuschlingen. Der war nach dem Leisten des ersten gestrickt, mit den gelben *Cahiers* als Leitfaden und einigen «erwachsenen» Vermittlern, die uns mit verschwörerischer Miene bedeuteten, was da zu entdecken sei, sei eine Welt, und diese Welt sei vielleicht die Welt überhaupt.²⁴

Die hier evozierten Formen der cinéphilen Vermittlung verbindet er mit dem Begriff des Zeigens, als «eine[r] Geste, die zum Sehen, zum Zuschauen verpflichtet»: dem Vermittlungsmedium Film, als «Kunst des Zeigens», dem Vermittler (frz. «passeur»), der Filme vorführt, und dem Filmkritiker, der Filme mit Worten zeigt.²⁵ Die bildende Dimension dieses «anderen Stoffs» beschreibt er anhand dreier prägender

21 «Le cinéma a pu représenter pour des jeunes un moyen de vivre un rapport au monde et de construire une pensée, ce que, dans bien des cas, le lycée ne parvenait pas à faire.» Desbarats, S. 194.

22 Desbarats, S. 194–222.

23 Alain Bergala und Nathalie Bourgeois (Hg.): *Cet enfant de cinéma*. Aix en Provence 1993. Siehe auch Bettina Henzler: Cinephile Kindheitserinnerungen. In: Dies.: *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*. Marburg 2013, S. 156–190.

24 Serge Daney: Das Travelling von Kapo. In: Ders.: *Im Verborgenen. Kino Reisen Kritik*, Wien 2000 (Orig. 1992), S. 17–37, hier S. 18.

25 Daney, S. 70f.

Filmerlebnisse – mit Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* (1955) und *HIROSHIMA, MON AMOUR* (1959) und Kenji Mizoguchis *UNTER DEM REGENMOND* (1953). Sie besteht in der Konfrontation mit der historischen Realität des Holocausts und in der Bildung einer ästhetischen Urteilskraft, die es ihm erlaubt, in der filmischen Form eine moralische Haltung zum Gegenstand zu erkennen – so wie es Jacques Rivette in dem zitierten Artikel «Über die Niedertracht»²⁶ vorführt. Darüber hinaus unterstreicht Daney die affektive und soziale Dimension dieser Film-Bildung, indem er die *Cahiers du cinéma* – für die er später selbst schreiben sollte – als seine intellektuelle Familie und sich selbst als *ciné-fils* – als Kino-Sohn – bezeichnet.²⁷

Die sich darin äußernde emotionale Bindung an das Kino war – darauf verweist Alain Bergala – charakteristisch für die Cinéphilie der Nachkriegszeit.²⁸ Sie manifestiert sich auch in dem Phänomen der *Filiation*, des Bezugs der Regisseure der Nouvelle Vague auf etablierte Regisseure als Wahlväter: Diese «vaterlosen Söhne» suchten in den Filmen eine Heimat und entwarfen sich in ihren Texten und Filmen eine imaginäre Genealogie.

Viele der in Daneys Text anklingenden Motive der Kinobildung – die «Begegnung» mit Filmen als Schlüsselerlebnissen, die Lektüre der *Cahiers du cinéma*, das emotionale Schockerlebnis und die intellektuelle Bildung, die Rolle von Vermittlern, die Heimlichkeit – finden sich auch in anderen autobiografischen Äußerungen der französischen Cinéphilie.²⁹ Sie sind gleichermaßen Zeugnis einer Bildungserfahrung mit Filmen wie Teil einer diskursiven Selbstverortung: Indem man seine Biografie anhand filmischer Schlüsselerlebnisse erzählt, indem man seine Identität auf Wahlväter – Regisseure und *passeurs* – gründet, reiht man sich in den Kreis der Cinéphilen ein.

2.3 Cinéphilie und Vermittlung

Aus dem Vorausgehenden wurde deutlich, dass die Cinéphilie eine Vielfalt von Vermittlungspraktiken hervorgebracht und die Bildungserfahrung im Kino reflektiert hat. Zugleich findet sich in cinéphilen Diskursen häufig eine Ablehnung der Pädagogik, das Kino wird als Gegensatz zur Schule gedacht: als der Ort, an dem man wie Antoine Doinel in *LES QUATRE CENTS COUPS* die Schule schwänzt.³⁰ Aus einem soziologischen Blickwinkel ließe sich der in cinéphilen Diskursen betonte Gegensatz von Schule und Kino, Pädagogik und Cinéphilie als Ausdruck eines sozialen Distinktionsmechanismus erklären. Die cinéphile Haltung gegenüber Filmen artikuliert demnach einen privilegierten Zugang zum Film, den cinéphile Kreise für sich, in Abgrenzung zu anderen Kinozuschauern und zu einer in der Schule erwor-

26 Jacques Rivette: Über die Niedertracht. In: *Cicim*, 24/25, Januar 1989 (Orig. 1961), S. 147–150.

27 Als *ciné-fils* bezeichnet er sich in dem gemeinsam mit «Das Travelling von Kapo» erschienenen Gespräch mit Serge Toubiana. Daney, S. 47.

28 Bergala 2006, S. 66.

29 Siehe Henzler 2013, S. 169 f.

30 Desbarats, S. 194 f.

benen legitimen Bildung, beanspruchen.³¹ Dementsprechend wurden die Entwicklung der Cinéphilie und die Legitimierung des Films als Kulturgut auch mit dem Aufstieg einer neuen Mittelschicht in Zusammenhang gebracht.³² Francis Desbarats verweist dagegen darauf, dass der Gegensatz Schule/Kino eine «reale Erfahrung moralischer Gewalt» durch das autoritäre Schulsystem der 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahre artikuliert und dass die Reflexion über die eigene Bildungserfahrung und der Wunsch, anderen die eigene Begeisterung für Filme weiter zu geben, gegen ein primäres Distinktionsbestreben spricht.³³

Dieser Vermittlungsimpuls richtet sich nicht nur auf Gleichgesinnte, sondern auch auf ein allgemeines Publikum. Denn im Gegensatz zur ersten Filmklubbewegung in Frankreich in den 1920er-Jahren, die sich vor allem an Intellektuelle, Künstler und bürgerliche Kreise richtete, stand die zweite Filmklubbewegung der 1940er-, 1950er- und 1960er-Jahre im Kontext einer umfassenderen gesellschaftlichen Bewegung, die in der Aufbruchsstimmung nach dem Krieg entstand. Zivilgesellschaftliche Gruppierungen verschiedener politischer Couleur, linke und katholische Kreise, Intellektuelle und Künstler engagierten sich für die kulturelle Bildung der Bevölkerung als Strategie der Demokratisierung. Den Filmklubs und dem Film als populärem Massenmedium kam in diesem Kontext eine Schlüsselrolle zu. Prominente Cinéphile wie der Regisseur Chris Marker, der Filmkritiker und -theoretiker André Bazin oder der Pädagoge Henri Agel waren in der Volksbildung aktiv.

André Bazin beispielsweise verfasste Filmkritiken für diverse Zeitungen, in denen er seine Theorie des filmischen Realismus skizzierte, und war zugleich für den der kommunistischen Partei nahestehenden Verein *Travail et Culture* in der Volksbildung tätig. Er leitete Filmklubs in Fabriken ebenso wie in intellektuellen Zirkeln. De Baecque betont die Fähigkeit Bazins, mit vollkommen unterschiedlichen Publikata einen Dialog zu führen und im Gespräch nach der Filmvorführung detaillierte Filmanalysen zu entwickeln. Darüber hinaus trug Bazin auch zur interkulturellen Verständigung bei, indem er die Filmklubbewegung in Deutschland und anderen Ländern verbreitete.³⁴ Daney bezeichnete Bazin in einem Nachruf als einen *passeur* – einen Begriff, mit dem er auch an anderer Stelle die für ihn wegweisenden Vermittler ebenso wie seine eigene Rolle als Filmkritiker reflektiert.³⁵

Mit dem Begriff des *passeurs*, der von der Filmkritik aufgegriffen wurde, definiert Daney die Rolle des Kritikers und Cinéphilien als Vermittler im Gegensatz zum Pädagogen. Er grenzt die spezifischen Vermittlungspraktiken der Cinéphilie von der schulischen Bildung ab. Der Begriff *passeur* verweist auf die Praxis des

31 Siehe Bourdieu zur Bildungsbeflissenheit des Autodidakten, S. 513–519. Jullier und Leveratto, S. 124f.

32 Siehe Jullier und Leveratto, S. 137 und S. 185.

33 Desbarats, S. 259.

34 Siehe Dudley Andrew: André Bazin. Paris 1983, S. 90–98.

35 Serge Daney: André Bazin. In: Ders.: *Cine Journal Vol. 2 1983–1986*. Hg. von Alain Bergala, Renée Koch und Claudine Paquot. Paris 1998, S. 41–46.

Schmugglers oder Fährmannes, der – auf Abwegen jenseits der ›legalen‹ Hauptstraßen der Kommunikation – zu anderen Ufern führt und Botschaften zwischen Zuschauer und Filmschaffenden zirkulieren lässt.³⁶ Die im cinéphilien Kontext betonte Differenz zwischen Schule und Kino kann insofern als Ausdruck einer *anderen* Bildungserfahrung verstanden werden, einer individuellen Bildung durch Filme, die der schulischen Pflicht und der Orientierung auf legitime Kulturgüter entzogen ist. Der *passeur* ist dementsprechend der Vermittler aus Leidenschaft, er vermittelt kein pädagogisches Programm oder abprüfbares Wissen, sondern seine Liebe zum Kino.

3 Cinéphilie und schulische Bildung

3.1 Zur Geschichte der schulischen Filmvermittlung in Frankreich

Das Zusammentreffen des kulturellen Phänomens der Cinéphilie und des Ideals der kulturellen Demokratisierung, das von progressiven politischen Bewegungen Frankreichs seit der französischen Revolution verfolgt wurde, hat die Entwicklung der Filmbildung an den Schulen in Frankreich begünstigt. Bestrebungen cinéphiler Pädagogen, Film bereits in den 1950er-Jahren als Gegenstand des Schulunterrichts zu etablieren, scheiterten an der konservativen Bildungspolitik.³⁷ Als aber mit der Studentenrevolte in den 1970er-Jahren der Reformdruck auf das Schulsystem wuchs und in den 1980er-Jahren die sozialistische Regierung an die Macht kam, war die Stunde für die Filmbildung gekommen. Anknüpfend an das Ideal der kulturellen Demokratisierung wurde die ästhetische Bildung an den Schulen ausgebaut. In diesem Zuge wurde Film als Abiturfach an spezialisierten Gymnasien eingeführt und in den Lehrplan des Literaturunterrichts (*lettres*) aufgenommen. In den 1990er-Jahren folgte die Gründung der drei großen Schulkinoprogramme *Lycéens au cinéma*, *Collège au cinéma* und *École au cinéma*, die heute 1,5 Mio. Schülerinnen und Schüler pro Jahr erreichen. In einer zweiten Etappe folgte 2000–2002 unter Jack Lang als Bildungsminister eine großangelegte Bildungsreform *Les arts à l'école*, die eine Generalisierung der ästhetischen Bildung von der Grundschule bis zum Abitur anstrebte, aber nach nur zweijähriger Aufbauphase von der Folgerregierung beendet wurde.

Wie Francis Desbarats nachweist, wurde die schulische Filmbildung in Frankreich inhaltlich durch drei Ansätze geprägt: die im Kontext des Literaturunterrichts etablierte Semiologie, die auf die künstlerische Praxis ausgerichtete Bildende Kunst und die Cinéphilie.³⁸ Auch wenn die Cinéphilie im Gegensatz zu den anderen beiden Strömungen keine institutionelle Verankerung im Schulsystem hatte und mit dem Aufkommen der kulturkritischen Bewegungen in den 1970er-Jahren an Legi-

36 Zum Begriff des *passeur* bei Daney siehe Henzler, S. 288–290.

37 Ich folge hier der umfangreichen Darstellung der Geschichte der Filmpädagogik in Frankreich von Francis Desbarats. Ebd.

38 Ders., S. 451–604.

timität verlor, lässt sich ihr prägender Einfluss bis heute in der schulischen Filmvermittlung feststellen.

Dieser Einfluss beruhte zum einen auf dem Engagement von Lehrern, die in der Filmklubbewegung sozialisiert wurden und schulische Filmklubs betrieben, wie beispielsweise der Lateinlehrer Henri Agel, der in den 1950er-Jahren am Pariser Gymnasium Voltaire einen Filmklub betrieb, an der Filmhochschule IDHEC lehrte und erste Film-Lehrbücher verfasste. Zum anderen engagierten sich Cinéphile – Filmkritiker, Filmhistoriker – für die schulische Filmbildung, insbesondere mit der Produktion von Unterrichtsmaterialien (Filmhefte, Videos, DVDs). Eine wichtige Rolle spielte u. a. Alain Bergala, auf den ich später zurückkommen werde, und Jean Douchet, der in den 1960er- und 1970er-Jahren mit den Regisseuren Jean Eustache und Eric Rohmer filmvermittelnde Filme fürs Schulfernsehen drehte, später in seiner Reihe *Image par Image* dann gemeinsam mit Studierenden der IDHEC filmvermittelnde Videos für die Schule produzierte.³⁹ Darüber hinaus beteiligten sich auch Institutionen der Filmkultur an der Stärkung der Filmvermittlung an Schulen. Beispielsweise begleiteten die *Cahiers du cinéma* seit den 1990er-Jahren redaktionell filmpädagogische Initiativen und publizierten seit 2000 begleitend zu dem Bildungsprogramm *Les arts à l'école* eine Reihe Einführungen in die Filmanalyse und Filmgeschichte (*Les petits Cahiers*). Die *Cinémathèque française* wiederum etablierte in den 1990er-Jahren einen eigenen pädagogischen Service, der heute eine Vielzahl an Workshops für Lehrer und Schüler anbietet, und veranstaltet seither auch das internationale Filmbildungsprojekt *Le cinéma cent ans de jeunesse* zur künstlerischen Filmpraxis.⁴⁰

In den offiziellen Diskursen zur Filmvermittlung ebenso wie in deren inhaltlicher Ausrichtung lässt sich die nachhaltige Wirkung der Cinéphilie feststellen. Desbarats weist sie insbesondere in Bezug auf die im Umfeld der *Cahiers du cinéma* entstandene theoretische Tradition nach. Dazu gehört die Wahrnehmung des Films als ästhetischer Form, der Einbezug umfassender film- und kunstgeschichtlicher Zusammenhänge, die Autorenpolitik, ebenso wie die ›Ethik der Form‹ und das Interesse am filmischen Realismus.

In bildungspolitischen Verlautbarungen wird Filmbildung der kulturellen Bildung zugeordnet.⁴¹ Die Auswahl der Filme innerhalb der Schulkinoprogramme und der Lehrpläne orientiert sich an einem weiten Horizont der Filmgeschichte – anstatt wie hierzulande vor allem das aktuelle Filmschaffen zu bevorzugen. Beispielhaft ist

39 Siehe das Dossier zu Jean Douchets filmvermittelnden Arbeiten auf www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie-douchet/ (17.01.2015)

40 www.cinematheque.fr/groupes.html (8.10.2015).

41 Zu den offiziellen Diskursen zur Filmpädagogik siehe Bettina Henzler: 'Éducation à l'image' et 'Médienkompetenz'. Quelques différences de l'enseignement du cinéma à l'école, en France et en Allemagne. In: Philippe Bourdier, Jean-Albert Bron, Barbara Laborde, Isabelle Le Corff (Hg.): *Mise au point*, Nr. 7, *Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles: Théories, méthodes, idéologies, finalités*, 2015, <https://map.revues.org/> (8.10.2015).

hier das Grundschulprogramm *École et cinéma*, das ein beeindruckendes Spektrum an Epochen, Stilen und Ländern umfasst: von frühen Slapstick-Filmen Buster Keatons, Charles Bowers' oder Charles Chaplins, über Fritz Lang, François Truffaut, Norman Mac Laren bis zu Hayao Miyazaki, Céline Sciamma und Djibril Mambety Diop.⁴² In den für den Unterricht produzierten Materialien, wie beispielsweise der DVD-Edition *l'Eden cinéma*, der Zeitschrift *Cahier des Ailes du Désir* oder Heften zu einzelnen Filmen stehen ästhetische Merkmale, film- und werkgeschichtliche Kontexte, kulturgeschichtliche Bezüge, die Person des Regisseurs und der Produktionsprozess im Zentrum – anstelle einer Fokussierung auf schulrelevante Inhalte, Themen oder Kontexte. Filme sind nicht Instrument, sondern Gegenstand der Vermittlung. Insbesondere in dem von Alain Bergala vertretenen Vermittlungsansatz spielt dabei auch die – in der Filmkritik privilegierte – individuelle Haltung des Zuschauers statt eines objektiv-analytischen Zugriffs eine Schlüsselrolle.

3.2 Alain Bergalas cinéphiler Vermittlungsansatz

Der skizzierte Einfluss der Cinéphilie auf die schulische Filmvermittlung in Frankreich lässt sich an dem filmpädagogischen Ansatz des Filmwissenschaftlers und Autors Alain Bergala umfassend nachvollziehen. Selbst in der Filmklubbewegung groß geworden, später Kritiker bei den *Cahiers du cinéma* und Hochschullehrer der Femis (früher die Filmhochschule IDHEC), hat sich Bergala seit den 1970er-Jahren für die Filmvermittlung an Schulen eingesetzt und eine Reihe von Unterrichtsmaterialien produziert. Zwischen 2000 und 2002 war er für die Kinosektion von *Les arts à l'école* zuständig und hat sein programmatisches Bildungskonzept 2002 in dem Essay *l'Hypothèse cinéma* (deutscher Titel: *Kino als Kunst*) veröffentlicht.

Dieser Essay kann als ein Manifest der cinéphilen Filmvermittlung verstanden werden: Er greift wesentliche Aspekte der cinéphilen Vermittlungspraxis auf und entwickelt diese mit Blick auf die schulische Bildung weiter. Bergala bezieht sich in *Kino als Kunst* auf die eigene Bildungserfahrung mit Filmen sowie auf andere cinéphile Selbstzeugnisse, um die Relevanz des Films als bildendes Medium zu begründen. Die in cinéphilen Diskursen verbreitete Gegenüberstellung von Schule und Kino versucht er mit dem Begriff der Alterität utopisch zu wenden: Film soll demnach als Alterität an der Schule vermittelt werden, als ein Medium, das sich den regelgeleiteten Formen des Unterrichtens entzieht, dessen spezifisches Bildungspotenzial aber gerade in seiner Andersartigkeit liegt. Mit dem Konzept der Alterität schließt Bergala einerseits an ästhetische Theorien an, die Kunst als eine nicht durch Begriffe oder Regeln fassbare Erfahrung bestimmen.⁴³ Andererseits

42 www.enfants-de-cinema.com/2011/ecole-et-cinema/ecole.html (8.10.2015). Zur Anlage und Philosophie des Projekts siehe auch Eugène Andréanszky: Kino auf Augenhöhe mit Kindern. Pädagogisches Arbeiten im Rahmen des französischen Grundschulprojekts «École et cinéma». In: Henzler, Pauleit (Hg.) 2009, S. 189–200.

43 Vgl. z. B. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* Hg. von Frank Ruda und Jan Völker. Berlin 2008.

formuliert er damit das Anliegen, die cinéphile Bildungserfahrung allen Lernenden zu ermöglichen, ohne sie den institutionellen Zwängen der Schule zu unterwerfen.

Eine Schlüsselrolle schreibt Bergala dabei der Figur des *passeur* zu, die er von Daney entlehnt:

Wenn der Erwachsene freiwillig, aus Überzeugung und Liebe zu einer Kunst, das Risiko eingeht, sich zum *Passeur* zu machen, ändert sich auch sein symbolischer Status: Er gibt seine durch die Institution definierte und begrenzte Rolle als Lehrer für den Augenblick auf und tritt von einer anderen, ungeschützteren Stelle seiner selbst her in Beziehung und ins Gespräch zu seinen Schülern. Dann kommt sein persönlicher Geschmack und seine tiefere Beziehung zu diesem oder jenem Kunstwerk ins Spiel, und das ›ich‹, das in seiner Rolle als Lehrer schädlich sein könnte, wird für eine gute Initiation praktisch unentbehrlich.⁴⁴

Analog zum filmkritischen Diskurs fungiert hier der *passeur* als Gegenfigur zum Pädagogen, da er als Lehrender die institutionalisierte Rolle der Neutralität und Autorität verlässt, und sich als Individuum mit eigenen Vorlieben in den Unterricht einbringt. Wesentlich ist die aus der Cinéphilie bekannte individuelle Haltung, die geeignet ist, Film als ästhetische Erfahrung zu vermitteln und dabei auch den Schülerinnen und Schülern eine individuelle Positionierung zu ermöglichen.

Auch methodisch orientiert sich Bergala an cinéphilen Praktiken, die er vor dem Hintergrund seiner eigenen Arbeiten zum filmischen Schaffensprozess und der neuen technischen Möglichkeiten der Digitalisierung weiterentwickelt. Mit seiner DVD-Reihe erprobt er die Methode des ›Fragmente-in-Beziehung-Setzens‹: Über den Vergleich von Filmausschnitten aus verschiedenen kulturellen und filmgeschichtlichen Kontexten werden die Vielfalt ästhetischer Ausdrucksformen des Films ebenso wie intertextuelle Bezüge erschlossen.⁴⁵ Er knüpft damit an die Praxis des vergleichenden Sehens an, zu der auch die Programmierungsform von Langlois eingeladen hat, ebenso wie an die cinéphile Liebe zum Fragment, zum besonderen Moment, die in Filmkritiken wie auch in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1998) zum Ausdruck kommt. Mit der Schaffensanalyse, die in dem Projekt *Le cinéma, cent ans de jeunesse* verwirklicht wird, schlägt er darüber hinaus eine Verbindung von Analyse und künstlerischer Praxis vor, die an die Generation der Nouvelle Vague und ihre Schulung in der *Cinémathèque française* erinnert. Zugleich aktualisiert er darin auch Bazins Konzept der Mise en scène, das mit der sogenannten *auteur theory* verkürzt rezipiert wurde. Filme sollen demnach nicht als einzig perfekte Aussage der ›Meinung‹ eines Autors verstanden werden, sondern vielmehr von ihrem Schaffensprozess her verstanden und analysiert werden: Dieser gewinnt laut Bergala jedoch seinen besonderen Reiz gerade aus den Beschränkungen, den

44 Bergala 2006, S. 52.

45 Zu *l'Eden cinéma* siehe Henzler 2013, S. 350–373.

unkontrollierbaren Elementen des Zufalls und den intuitiven Impulsen des Individuums.

Ein zentrales Anliegen von Bergalas Vermittlungskonzept ist es, allen Schülerinnen und Schülern von klein auf eine umfassende filmästhetische Bildung zu ermöglichen. Er begründet dieses Anliegen mit der von Daney beschriebenen Bildungserfahrung, die er als Ausbildung eines individuellen Geschmacks interpretiert. Er knüpft damit implizit sowohl an den soziologischen wie den ästhetischen Geschmacksbegriff an.⁴⁶ Laut Pierre Bourdieu ist Geschmack keine naturgegebene Eigenschaft, sondern ein Ergebnis der Bildung. Er trägt – als körperliche Einprägung ästhetischer Erfahrung – besonders wirkungsvoll zur sozialen Distinktion bei. Auf dieser Basis begründet Bergala die Dringlichkeit einer kulturellen Bildung, die gerade Kindern aus nichtprivilegierten Schichten eine individuelle Geschmacksbildung an einer Vielfalt von Werken ermöglicht. Allerdings versteht Bergala Geschmack nicht ausschließlich als sozialen Distinktionsmechanismus, sondern der ästhetische Theorie entsprechend auch als eine ästhetische Urteilskraft, die die Wahrnehmung der Welt prägt und zur (kritischen) Reflexion befähigt. In diesem Sinne differenziert er den individuellen Geschmack als Ergebnis vielfältiger kultureller Bildung von einem durch wirtschaftlich dominierende Unterhaltungsmedien «genormten» Geschmack.

Überträgt man Bergalas Analyse von Daneys biografischen Notizen auf die Cinéphilie als Bildungserfahrung, dann ließe sich diese auch als individuelle Geschmacksbildung an Filmen definieren. Die Cinéphilie hat somit Praktiken der ästhetischen Subjektbildung auf das Medium Film übertragen, die ursprünglich im Kontext des europäischen Bürgertums seit dem 18. Jahrhundert entstanden sind und die heute – glaubt man jüngeren soziologischen Forschungen – im Zuge der Ästhetisierung des Alltags durch die Medienkultur allgemein Verbreitung finden.⁴⁷ Ist die Identitätszuschreibung über den Konsum kultureller Produkte zur allgemeinen gesellschaftlichen Praxis geworden, so liegt das Spezifische in der cinéphilen Haltung in dem Willen sich aktiv zu bilden, die eigenen Vorlieben zu reflektieren, zu debattieren und weiterzugeben. Jullier und Leveratto haben die Cinéphilie dementsprechend als eine Disziplin beschrieben, die «es erlaubt, mein Vergnügen zu kultivieren und mir ein Urteil über mich und andere zu bilden, im heiligen Respekt vor der Person des anderen.»⁴⁸

Den einführend genannten Definitionen der Cinéphilie möchte ich daher abschließend einen weiteren Vorschlag hinzufügen: Cinéphilie kann als Ergebnis und Ausdruck einer spezifischen Bildungserfahrung mit Filmen verstanden werden, die

46 Vgl. Henzler 2013, S. 78–119.

47 Siehe beispielsweise Eric Maigret und Eric Mace: *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation*. Paris 2005.

48 «Il s'agit d'une discipline qui permet de cultiver mon plaisir et d'exercer mon jugement sur moi-même et sur l'autrui, dans le respect sacré de la personne d'autrui.» Jullier, Leveratto, S. 32 f.

in der klassischen Zeit der Filmklubs und Kinokultur eine besondere Konjunktur hatte, die sich aber auch in anderen, zeitgenössischen Formen der Fankultur erneuert. Charakteristisch für die französische Cinéphilie war demnach nicht nur die Ausbildung einer ästhetischen Wahrnehmung mit Filmen, sondern auch die Reflexion dieser Bildungserfahrung und der damit verbundene missionarische Impuls: der Wunsch nach Vermittlung der eigenen Kinoliebe. Diese Verbindung von Film und Vermittlung ist möglicherweise eine Ursache für ihren weitreichenden gesamtgesellschaftlichen und kulturellen Einfluss. Umgekehrt ist die filmkulturelle Bedeutung der französischen Cinéphilie, ihr Einfluss auf das intellektuelle und soziale Leben in Frankreich auch ein eindrucksvolles Beispiel für das Potenzial des Films als bildendes Medium.

Postmoderne Cinéphilie

Die Veränderungen des sozialen Raums Kino als Reflexionen von Filmerfahrung in der digitalen Ära

Nicht nur der Begriff und die Praxen von Cinéphilie haben sich seit der Institutionalisierung des Begriffs in den späten 1950er-Jahren verändert, es ist vielmehr insgesamt davon auszugehen, dass sich der Ort des Kinos als Erfahrungsraum von Film für jeden Einzelnen und als sozial-kultureller Austauschort auch in der Gesellschaft gewandelt hat. Nicht nur die Praxis des Austauschs über Filme ist damit flexibel, sondern auch die soziale, kulturelle und architektonische Grundlage des damit in Verbindung stehenden Raums selbst. Wer heute noch von «Cinéphilie» im klassischen Sinne spricht, wird nicht selten damit konfrontiert, als Nostalgiker verstanden zu werden. Es haftet dem Begriff in Zeiten von Filmdownloads, Web 2.0 und der Logik der Prosumer-Kultur («Konsumenten sind auch Produzenten») nicht selten ein rückwärtsgerichteter oder bestenfalls noch utopischer Impetus an, der oft als Idealisierung verkannt wird. In den nachfolgenden Ausführungen sollen die Liebhaberei des Films (als Cinéphilie) und der Ort des Kinos als konkrete Stätte der damit verbundenen Praxen gegenüber gestellt werden und dabei beide Instrumente (die soziale Handlung und das Dispositiv) als flexible Reflexionen des jeweils anderen begriffen werden. Früher diente die Cinéphilie der Rechtfertigung des Kinos und der Bestätigung dieser Freizeitbeschäftigung als auch kunstwerk. Heute hingegen droht das Kino in der Vielfalt konkurrierender Freizeitangebote auf- und unterzugehen. In dieser Zeit dient weniger das Kino der Cinéphilie als Austauschort und Lieferant von Material und Diskursen, sondern – so die These –, umgekehrt dient die Cinéphilie dem Kino als Mittel gegen die Tendenzen einer drohenden Verflüchtigung und Obsoleszenz.

Der Beitrag möchte mit einigen Anmerkungen von Francesco Casetti zu den Veränderungen der heutigen Filmrezeption in der Phase der Individualisierung von Freizeit und der Rolle des Kinos in der Gegenwart den Rahmen kurz umreißen. Dies wird bezogen auf die Praxis der Cinéphilie und anhand von Thesen von Laurent Jullier und Jean-Marc Leveratto diskutiert, die sich mit aktuellen Ausprägungen einer modernen Cinéphilie beschäftigen und die so den historisch-systematischen Teil des Beitrags abrunden. Zuletzt sollen zwei aktuelle, postmoderne Cinéphilie-Projekte vorgestellt werden, die eine unterschiedliche Hermetik haben: Das «Secret Cinema» in London öffnet und erweitert den Erfahrungsraum Kino nach außen, während die auf dem Fernsehsender Tele 5 ausgestrahlte Filmreihe

«SchleFaZ – Die schlechtesten Filme aller Zeiten» im Gegenzug auf den Ort des Kinos zurückverweist. Ein integrierendes Fazit schließt die Ausführungen ab.

1 Der Wandel des Kinos zwischen Explosion und Implosion – Der aktive Zuschauer als «performer»

Zum Wandel des Kinos sei zunächst auf einen von Francesco Casetti 2010 veröffentlichten Aufsatz mit Anmerkungen zur postkinematografischen Epoche verwiesen, bevor die von ihm identifizierten Dispositiv-Varianten kurz vorgestellt werden.¹

Casetti spricht in diesem Text von einer «Explosion des Kinos»: Das Kino sei zugleich überall zugänglich, werde adaptiert (z. B. in Großbild-Leinwänden auf Bahnhöfen oder Filmankündigungen im Fernsehen, so etwa «*montagskino* im ZDF»), sei aber gleichzeitig auch ortlos und entzaubert worden:

Indem es sich ohne Maß über die eigenen Grenzen hinaus erweitert, kommt ihm unvermeidlicherweise seine angestammte Umgebung abhanden. Die Explosion des Kinos ist eine Bewegung, die das Kino über sich hinausführt und in der es Gefahr läuft zu verschwinden.²

Diese Bewegung ist – in Anknüpfung an diese Ausführungen – dabei sowohl Implosion als auch Explosion, wie man präziser sagen müsste. Denn es verändert sich einerseits der Raum des Kinos nach innen, und ebenso verlagert sich die Idee des Kinos selbst nach außen. Für die innere Veränderung des Kinos stehen stellvertretend die Umbrüche, die man auch als seine Eventisierung bezeichnen könnte: Das Kino nimmt andere Inhalte und setzt andere Vorführungskontexte um. Hierbei bleiben meistens Saal und Ort stabil, während Inhalte und Rezeptionsmodalitäten sich ausdifferenzieren. Yvonne May und Diana Jäger weisen vor allem auf die durch die Digitalisierung bedingten Veränderungen hin, die etwa in der Live-Übertragung von kulturellen Ereignissen (Theater-, Ballett- und Opernaufführungen), Sport- oder Musikveranstaltungen bestehen.³ Zugleich werden auch neue Rahmennutzungsformen erprobt, die aber wiederum auf das Kino als festlichen Raum einer außergewöhnlichen Erfahrung rekurren. So finden nicht nur

1 Vgl. Francesco Casetti: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematografischen Epoche. In: *Montage AV* 19/1/2010, S. 11–35.

2 Ebd., S. 27.

3 Vgl. Yvonne May und Diana Jäger: D- und E-Cinéma. In: Rüdiger Steinmetz (Hrsg.): *Das digitale Dispositif Cinéma: Untersuchungen zur Veränderung des Kinos*. Leipzig 2010, S. 110–120, hier S. 110f. Ein weiteres Feld im *Digital Cinema*-Format stellen aufgezeichnete Theaterstücke dar, die nach einem internationalen Tourneeprinzip in bestimmten Kinos aufgeführt werden, wie z. B. 2014/15 die von Yael Farber inszenierte Produktion von Arthur Millers *The Crucible* am Londoner Old Vic Theatre mit Richard Armitage in der Hauptrolle. Armitage war gleichzeitig in Peter Jacksons dreiteiligem Blockbuster *THE HOBBIT* (2012–2014) prominent besetzt. Das Marketing machte sich diese – originäre – Filmpräsenz zunutze und bewarb die Kinoauswertung der Londoner *Crucible*-Inszenierung exklusiv über den Namen Armitages.

Vorfürhungen zeitgeschichtlich relevanter Filme mit didaktischem Ziel vor Schulklassen statt, sondern auch Firmenveranstaltungen wie Produktpräsentationen, private Feiern wie Geburtstage oder das Zeigen von Hochzeitsfilmen können sich im Kinosaal ereignen.⁴ All diese Formen rekurren zwar auf das Kino in seiner klassischen dispositiven Anordnung als Raum, der generell festlichen Ausnahmeveranstaltungen einen Ort bietet. Zugleich aber wird das Dispositiv des Kinos zu einem Ort der nostalgischen Referenz in einem Rahmen anderer Freizeitdispositive (wie etwa dem Vergnügungspark, dem Live-Konzert oder dem Stadionbesuch einer lokalen Sportveranstaltung). Kino ist damit zwar immer noch Erfahrungsmaschine (zur Affektsteuerung), der innere Zusammenhang von Inhalt und Medium (fiktiver oder dokumentarischer Langfilm) und äußerem dispositiven Rahmen (der Ort des Kinos) geht freilich dabei weitgehend verloren. Es ist also die Frage, ob durch diese – sicherlich ökonomisch bedingten – Veränderungen das Dispositiv erweitert wird, oder ob es sich nicht eher in seiner klassischen Struktur auflöst. Gerade die enge Verschweißung der beiden inneren Erfahrungsmodalitäten (Kamerablick im Film und Projektion im Saal), wie von Baudry gefordert,⁵ ist etwa beim Computerspiel im Kinosaal oder einer Sportübertragung so nicht mehr gegeben. Das Kino zehrt hierbei eher von seiner nostalgischen Funktion als besonderer Ort, verliert aber seine spezifischen dispositiven Verschränkungen von Inhalt, Kontext und Erfahrungskontinuum, die dabei eher auseinanderbrechen als zusammenwachsen.

Dieser Implosion des Kinos (Auffüllung des Saals mit anderen Inhalten) steht die von Casetti angesprochene Explosion gegenüber, nämlich die Verwendung von «Zeichen des Kinohaften» in anderen Kontexten sowie die Etablierung neuer Dispositivvarianten. Der erste Sachverhalt beinhaltet z. B. die Verwendung kinotypischer Ausdrucksformen im Fernsehen (von Bezeichnungen wie *montagskino* und *Filmfestival* bis hin zu im Kino erprobten technischen Eigenschaften wie 16:9, HD, Dolby Digital etc.).⁶ Es lässt sich sagen, dass hier der Exklusivitäts- und Perfektionsanspruch der Kinoprojektion auch auf andere Dispositive (vor allem das des Fernsehens als «Heimkino») übertragen werden soll. Damit wird der Erfahrungsbereich des Kinos (Abschluss nach außen, Überwältigung, geschlossene Illusion) auch für den Bereich ganz anderer Räume und Nutzungsformen übertragen. Dementsprechend argumentiert etwa Joachim Paech mit dem Begriff des «*dispositiv spectaculaire*»⁷, welches eben theoretisch in jedem Raum erreicht werden kann. Es

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. Jean-Louis Baudry [1975]: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell et. al.: *Kursbuch Medien. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999, S. 381–404.

6 Vgl. ausführlicher Florian Mundhenke: Der Erfahrungsraum Kino im digitalen Zeitalter. Herausforderungen des Dispositivs Kino zwischen medialer Konkurrenz und sozialer Nutzungspraxis. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 5, 2013, S. 71–85. Online: http://www.rabbiteye.de/2013/5/mundhenke_erfahrungsraum.pdf (05.03.15).

7 Joachim Paech: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *MEDIENwissenschaft*, 4/1997, S. 400–420, hier 415. Hervorhebung im Original.

lässt sich aber sicher sagen, dass diese Aufweichung des Dispositivbegriffes – die also vom konkreten Raum wegführt – die besonderen Modalitäten der Kinoerfahrung (vor allem im Bereich der Freizeitgestaltung) nur bedingt erfassen kann. Etwas anders sieht es aus, wenn Kino an anderen Orten immer noch als Kino stattfindet. Hierbei könnte man etwa auf das Uni-Kino im Hörsaal mit einer Projektion auf der großen Leinwand, ggf. Popcorn-Verkauf etc. verweisen. Diese Variante des Kinos ist insofern tatsächlich Kino, gleichwohl sind – umgekehrt zur Implosion durch andere Inhalte im Raum des Kinos – die Rahmenbedingungen der Kinoerfahrung verändert. Kino ist ohne den ökonomischen Druck, die Wirkung etwa von 3D und hochauflösender Projektion und ohne die architektonischen Bedingungen selbstverständlich anders als tatsächlich im geschlossenen Kontext des Vorführungsraums. Es scheint also, dass die Implosion des Kinos (Event-Charakter anderer Inhalte im Kinosaal) und die Explosion des Kinos (das Zeigen von Kinofilmen in anderen Räumen mit unvollständigen Elementen des Dispositivs) Ausdrucksformen einer Bewegung sind, die das Subjekt noch stärker in den Vordergrund stellen, während die gleichmachenden, passivierenden und disziplinierenden Eigenschaften des klassischen Dispositivs der Projektion dabei allmählich verloren gehen.

Nach diesem Seitenblick auf die heutigen Dispositiv-Varianten stellt sich zuletzt noch die Frage nach einer veränderten Zuschauerpraxis im Raum – und damit auch die Frage nach der Relevanz des Kinos als Unterhaltungspraxis und Erfahrungsraum. Auch hierzu macht Francesco Casetti einige Ausführungen. Er spricht von einer anderen Kinopraxis, die genau den Umbruch vom kollektiven Kino für ein uniformes Publikum auf der einen Seite zur reflexiven Individualisierung auf der anderen zu enthalten scheint. Statt um eine *attendance* (einem Beiwohnen) wie beim traditionellen Kinobesuch, gehe es jetzt – so Casetti – um eine *performance* (Handeln), das die Kinoerfahrung überhaupt erst hervorbringt.⁸ Damit kann man die Potenziale des Kinos (Exklusivität, Besonderheit, Alltagsflucht) nicht mehr als Disziplinierung der Wahrnehmung begreifen, sondern als Ausüben einer bestimmten sozialen Praxis, die durch das Handeln einzelner sozialer Akteure in der Freizeitwelt zustande komme:

Wenn aber das Kino noch eine spezifische Identität hat, wenn es noch etwas gibt, das wir Kino nennen, ob wir damit den Ort beschreiben oder aber die Modalitäten und Bedingungen, unter denen es sich darbietet –, dann deshalb, weil der Zuschauer das, was ihm begegnet, so behandelt, als wäre es ›Kino‹. Es spielt dabei keine Rolle, wo dies geschieht, wie und mit welchen Mitteln. Das Wesentliche ist, dass – aufgrund einer Reihe von Praktiken und nunmehr nur noch dank dieser – eine Erfahrung Gestalt gewinnt, die uns auf die filmische Erfahrung zurückverweist. [...] Und so durchmisst der heutige Zuschauer eine Erfahrung, der er mit seinem Handeln, seiner *performance*, erst ihren Raum gewährt. Und nur indem er sich in diesem Raum

8 Vgl. Casetti 2010, 25 f.

der Erfahrung bewegt, kann er sie als filmische Erfahrung umreißen und damit als Gelegenheit, etwas wiederzugewinnen, das in gewisser Weise verschwunden ist und das gleichwohl immer noch über das Potenzial verfügt, sich darzustellen.⁹

Das Kino hat als Ort von Erfahrung damit keine Macht aus sich heraus mehr, stellt sich als Fluchtpunkt eines anderen Realitätserlebens und eines Überwältigungsanspruchs dar, sondern wird als nostalgische Referenz erfahren und kann durch Handlungen der Rezipienten Gestalt annehmen (wie das Zeigen von Filmen im Rahmen eines Studentenkinos im Hörsaal). Kino ist damit weniger Wahrnehmungsdisziplinierung, als vielmehr das Versprechen, eine bestimmte Erfahrung zu machen. Kino verhält sich dabei – im Einklang mit den Ausführungen von Steven Shaviro – als «machine to generate an affect»¹⁰:

Der Effekt besteht in einer radikalen Umkehrung der vorangehenden Logik. In äußerster Verkürzung ausgedrückt, ist es nicht mehr das Kino, das es dem Zuschauer gestattet zu erleben, was ihm angeboten wird, sondern es ist der Zuschauer, der es dem Kino gestattet zu leben [...]. Deshalb gilt: Modelliert einst das Kino den Zuschauer, so modelliert jetzt der Zuschauer das Kino.¹¹

Diese Annahme verbindet den «neuen», durch eigenes Handeln und Aktivität ausgezeichneten Zuschauer mit der klassischen, im Grunde passivierenden Handlung des Filmlebens im Kino und schließt so diese beiden Pole kurz: «Die Richtung, in die es dabei geht, ist die einer immer stärker personalisierten Erfahrung: Der Zuschauer stellt seine eigenen Bedürfnisse in den Vordergrund und bezieht sich in seinem Filmsehen gänzlich auf den Rahmen seines eigenen Lebens»¹².

Dieses «Spiel»¹³, wie es Casetti auch bezeichnet, findet seinen Widerhall in vorhandenen Modalitäten, wie den audiovisuellen Materialien (Vorhandensein von großen aufwändig produzierten Spielfilmen mit Exklusivitätscharakter), in den existierenden Orten (vom Kino zum Hörsaal), im Markt (Verkauf von Geräten) und zuletzt in den Institutionen (von Filmklubs bis zur AG Gilde Kino, deren Mitglied man werden kann, um das Erbe der Aufführung des künstlerischen Films zu fördern). Es ist sozial gesehen, so Casetti, der «Ritus» der Kinoerfahrung der fortexistiert, wobei dieser «aber keinen festgelegten Regeln mehr folgt»,¹⁴ Es muss damit nicht mehr unbedingt Eintritt bezahlt, eine bestimmte Projektionsstätte betreten, oder ein Spielfilm gezeigt werden, wenn genauso eine Sportübertragung gezeigt werden kann.

Der Rezeptionsmodus des Kinos hat sich – wie der des Fernsehens in den 1960er-Jahren oder des Smartphones heute – entwickelt und sich mithilfe archi-

9 Ebd., S. 27f.

10 Steven Shaviro: *Post-Cinematic Affect*. London 2010, S. 93.

11 Casetti 2010, S. 27.

12 Ebd., S. 24.

13 Ebd., S. 29.

14 Ebd., S. 30.

tektonischer und inhaltlicher Manifestationen verfestigt. Er knüpft dabei sowohl an Inhalte wie Rezeptionskontexte an, die vorhanden sein müssen. Zwar existiert das Kinodispositiv fort, jedoch mehr als Aussicht für den Rezipienten auf eine bestimmte Erfahrung, die mit den bekannten Modalitäten wie einer großen Leinwand, eines kausal erzählten, mit sinnlichen Reizen operierenden Spielfilms, der stillen, zwar im Kollektiv erlebten, aber kognitiv individuellen Reizung durch die vorhandenen Sinnangebote in Verbindung steht, aber bewusst aufgesucht und erst im absichtlichen Handeln vollzogen wird. Dabei verliert sich teilweise die Anforderung der massenhaften, anonymisierten Form der Rezeption, zumal auch die Rezeption im tatsächlichen Kinosaal mit dem dortigen Spielfilmangebot einer individuellen Bedürfnisbefriedigung dienen kann. In seiner Reflexion (und Bewusstwerdung) wird das Dispositiv als solches noch einmal festgeschrieben, geht aber auch im Rahmen der Ganzheit flexibler Freizeitangebote auf. Es stellt sich gleichsam nur noch als Erinnerung an das unreflektierte Erleben dar, das bewusst aufgesucht werden kann, aber einem massiven Bedeutungsverlust anheimfällt, da der Kern des Besonderen und Eigentümlichen verloren zu gehen droht.

Es verändert sich dabei aber nicht das Dispositiv an sich, sondern vor allem seine Einbindung, seine Bedeutung und die Bewusstheit seiner Anwendung im Rahmen einer neuen reflexiven Freizeitkultur. Das Dispositiv Kino ist damit weniger unbewusst wirkende Disziplinierung, also Aufgeben von Individualität und Ich-Sein, sondern Teil einer Handlung im sozialen Raum, denn – im Sinne von Alvin Tofflers «Prosumer»¹⁵-Begriff – produktives Konsumieren als Teil der eigenen Arbeit jedes Einzelnen an der individuellen Identität und Lebenswelt.

2 Von traditioneller über die private zur postmodernen Cinéphilie

Der Platz reicht hier nicht aus, um die Entwicklung des Begriffs «Cinéphilie» seit ihrem Aufkommen in den 1950er-Jahren *in extenso* nachvollziehen.¹⁶ Vielmehr soll auf eine historische Systematisierung verwiesen werden, die die französischen Filmwissenschaftler Laurent Jullier und Jean-Marc Leveratto 2012 vorgeschlagen haben und die auch für die heutige Zeit anschlussfähig ist. Nach Untersuchung der Kontexte teilen die Autoren die cinéphile Filmpraxis in drei Epochen ein: Von 1950 bis 1960 als klassischer Phase der Cinéphilie sprechen sie von einer «Generalization of cinema experience»¹⁷. In dieser Phase sind die kommerziellen Kinos zentraler Ort des filmkundlichen Austauschs. Filmkonsumenten definierten sich erstmals durch Wissen und ihre eigenen Erfahrungen mit der Filmgeschichte, was maßgeblich (z. B. in Frankreich) zu einer eigenen, auch filmpraktischen Entwicklung dieser Diskurse

15 Vgl. Alvin Toffler: *The Third Wave*. New York 1980.

16 Vgl. sehr ausführlich Fernando Ramos Arenas: *Der Auteur und die Autoren: die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme '95*. Leipzig 2011, S. 42–170.

17 Lauren Jullier und Jean-Marc Leveratto: *Cinephilia in the Digital Age*. In: Ian Christie (Hg.): *Audiences*. Amsterdam 2012, S. 143–154, hier S. 154.

führte. Als zweite Phase sehen die Autoren in die Zeit zwischen 1960 und 1980, die sie «Privatization of experience»¹⁸ nennen. Hier waren es neben offiziellen Kinos auch Filmklubs und zunehmend das Wohnzimmer (Verwendung von Videokassetten und Fernsehern), die als Orte einer cinéphilien Praxis in den Fokus gerückt sind. Zeitschriften sind entstanden, Filmklubs dienten einer Institutionalisierung des eigenen Handelns, eine Rechtfertigung des Films als Kunst stand nicht mehr primär im Vordergrund, es kommt vielmehr zu einer Differenzierung unterschiedlicher cinéphiler Ambitionen und Bewegungen. In Bezug auf die Phase von 1990 bis heute reden Jullier und Leveratto dann von einer «Re-Localization of experience»¹⁹. In dieser Zeit hat sich die fast überall manifeste Trennung in Multiplex-Kinos und «art houses» vollzogen, wobei letztere in erster Linie dem Austausch über Filme dienen; das Internet ist als Ressource für Filme zusätzlich dazu gekommen. Der Filmaustausch findet oft nicht mehr als tatsächlicher Sozialkontakt statt, sondern in Foren und mithilfe von Social-Media-Tools. Damit steht auch weniger die Kollektiverfahrung und der Austausch von Angesicht zu Angesicht im Vordergrund, sondern vielmehr werde das Filmansetzen und -beurteilen zu einer «singular experience»²⁰.

Was sich in diesen drei Phasen verändert hat, sind also weniger die Kumulation und Zirkulation von Wissen und der Austausch von Filmliebhabern, sondern die Orte, an denen Filmbetrachtung und Austausch stattfindet, und auch die Werkzeuge, die dazu herangezogen werden können. «The act of consumption was then based on the act of movie going. In this type of discourse, the screen is localized – in the theater»²¹, so Jullier und Leveratto über die Zeit der 1960er-Jahre. Diese Bindung an den Raum des Kinos hat sich schon in den 1970er-Jahren allmählich verändert, indem Studentenkinos und die sogenannten «midnight movie theaters» ausschließlich einem ereignishaften Kinoerlebnis dienten – das Zusammentreffen von regulären Kinobesuchern und Cinéphilen, wie sie früher üblich war²², zerfiel damit. Dies haben die 1990er-Jahre mit dem Aufkommen digitaler Kommunikationsmöglichkeiten noch nachhaltiger verändert. Das Internet bedeutet für Cinéphile zwar eine Vereinfachung ihres Handelns, andererseits aber auch ein Unsichtbarwerden ihrer Strategien und Handlungen. Jullier und Leveratto erwähnen dazu drei Trends, die eine postmoderne Cinéphilie in vielerlei Hinsicht vereinfacht, aber auch schattenhafter haben werden lassen: erstens das Aufkommen von sogenannten «virtual film discussions»²³ auf Seiten wie IMDb.com, die Nutzerkommentare und Wertungen

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 146.

22 Sehr eindrücklich nachgezeichnet in dem Spielfilm *LES SIÈGES DE L'ALCAZAR* (1989, Luc Moullet, vgl. Beitrag von Ivo Ritzer in diesem Heft) über die frühen Jahre der Cinéphilie anhand eines Pariser Vorstadtkinos, das von Schund bis Kunstfilmen alles zeigt – und damit sowohl Filmliebhaber der einen wie der anderen Kategorie anzieht, als auch «normale» Filmzuschauer: Liebespaare, Familien, Kinder in der Nachmittagsvorstellung.

23 Jullier und Leveratto, S. 143.

erlauben und zu einem «sharing of our tastes with both initiated and uninitiated strangers»²⁴ beitragen; zweitens gibt es heute zahlreiche Tools, um Fachwissen aufzurufen, und die von Rezipienten zur weiteren Ausbildung ihrer Medienkompetenz wahrgenommen werden: «The creation and development of information tools on films and artists, [...] helping us to select which films to watch, but also to develop our cinematographic taste.»²⁵ Der dritte Punkt umfasst die schiere Verfügbarkeit auch kleiner Nischenfilme im Internet, etwa in den vielfältigen peer-to-peer-Netzwerken, die zu einer «widening of our cinema experience» beitragen, aber die es auch erlauben, selbst Filme herzustellen, umzuschneiden, Mash-Ups zu erstellen, Szenen herauszuschneiden und zu kommentieren (auf YouTube etwa), mithin eine die «democratization of professional tools of film-making»²⁶ beinhalten. Diese drei Faktoren – damit unterscheiden sich die Ausführungen der beiden Autoren ganz maßgeblich von eher kritischen Stimmen u.a. von Susan Sontag, die von einem massiven Verfall der Cinéphilie sprach²⁷ – führen dazu, dass es cinéphile Praktiken heute zwar immer noch in großer Zahl gibt, deren Reichweite und konkrete Ausformung aber durchaus andere Formen angenommen hat. Diese liegen vor allem im letzten oben erwähnten Punkt, nämlich der Individualisierung und Privatisierung von sozialen Praxen, die nicht nur für das Kino, sondern für fast alle Formen von Freizeitbeschäftigung gilt – vom Ausüben sportlicher Aktivitäten auf Konsolen wie der *Wii* (etwa in einem virtuellen Tennisspiel gegen einen Avatar) bis zum Begleiten virtueller Orchester mit elektronischem Equipment zum Erlernen von Musikinstrumenten. Jullier und Leveratto führen dazu aus:

Cinema culture thus refers successively to the culture of consumers dependent on theaters and only able to watch the year's releases, and to that of consumers who enjoy the diversification very regularly, as well as consumers who can, with new domestic digital equipment, organize their own screenings themselves, and are thus free from temporal and spatial frameworks of traditional commercial distribution and programming. This process, which ended with the domestication of film, implies taking into account not only the uses of films, but also the uses of oneself as a spectator, which may vary for the same individual according to the leisure moment concerned, as well as to his/her age.²⁸

Diese Erkenntnis ist ganz zentral, da es dem heutigen Zuschauer eben nicht mehr um den Gebrauch des Films oder des Kinos geht, sondern um seine eigene Positionierung und Optimierung als Zuschauer innerhalb der vielfältigen Möglichkeiten von Filmnutzung und -austausch, eben «the uses of oneself as a spectator.» Dabei

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Vgl. Susan Sontag: The Decay of Cinema. In: *New York Times*, 25. Februar 1996. Online: <https://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> (03.05.15).

28 Jullier und Leveratto 2012, S. 153.

kommt eben auch das Kino wieder in den Blick. Auch wenn heute aufgrund der einfachen Verfügbarkeit von Filmen im Internet und dem Vorhandensein von Projektionsgeräten mit HD-Auflösung und Dolby Surround für den Hausgebrauch ein Kinobesuch nicht mehr unbedingt angestrebt werden muss, stellt es doch einen bestimmten Erfahrungsmodus dar, dem man sich als Zuschauer unter bestimmten Umständen aussetzen möchte. Wie oben bereits anhand von Francesco Casettis Ausführungen gezeigt wurde, ist Kino damit kein Ort der Unterwerfung und Disziplinierung mehr (Jullier und Leveratto erwähnen etwa auch das Warten auf das Erscheinen des Films und das Suchen nach einem Kino, das ihn zeigt, als Hürden des früheren cinéphilen Kinoerlebnisses), sondern ein wehevoller Ort der Kinoerfahrung, welcher bewusst aufgesucht, konstruiert und durch aktives sozialen Handeln befestigt wird. Strahlte also die Cinéphilie der 1960er-Jahre vom Ort des Kinos ab, so strahlt die heutige, postmoderne Cinéphilie auf den Ort des Kinos zurück, indem sie ihn bestätigt, bewahrt und als Raum einer bestimmten individuellen Erfahrung, aber vor allem auch sozialen Praxis – die es etwa im Netz nicht gibt –, wieder herstellt. Damit schließt sich auch wieder der Kreis zu den Ausführungen von Casetti oben: Der von ihm so begriffene «performer», der zum aktiven Gestalter einer sozialen Handlung wird, ist von den «uses of oneself as a spectator» der beiden Autoren in Bezug auf die postmoderne Cinéphilie nicht allzu weit entfernt. Dies zeigt letztlich auch, dass die Handlungspraktiken des gelegentlichen Kinogängers und des Cinéphilen an dieser Stelle konvergieren.

3 Beispiele postmoderner Cinéphilie

Im Folgenden sollen zwei Beispiele heutiger cinéphiler Praxis hinsichtlich ihrer einerseits kinoerweiternden, andererseits kinorekurrierenden Kraft einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

3.1 «Secret Cinema»

Seit 2007 existiert das «Secret Cinema» in London. In der Umsetzung dieser Idee wird mit großem Aufwand eines Events (Schauspieler, Märkte, Kulissen) die Ikonizität des Films an einem Ort reflektiert, der mit dessen Diegese verbunden ist.²⁹ Das heißt, *GHOSTBUSTERS* (1984, Ivan Reitman) wurde in einem leerstehenden Hotel gezeigt, welches mit dem Originalwagen der Geisterjäger ausgestattet war, *A NIGHT AT THE OPERA* (1935, Sam Wood) wurde mit einem Conferencier im opernähnlichen Hackney Empire gezeigt, *THE WARRIORS* (1979, Walter Hill) im London Fields Park, der von einer Graffiti-besprühten Mauer umgeben war und an die filmischen Orte erinnerte. Zugleich besuchen die Zuschauer den Ort nicht nur als gestalteten Kinosaal, sondern sie verkleiden sich auch entsprechend, so dass der diegetische Zusammenhang des Films in die Realität ausgreift. Eine Inszenierung

29 Vgl. www.secretcinema.org (05.03.15).

des «Secret Cinema» ist dabei eine exklusive und außergewöhnliche Erfahrung.³⁰ Das einzelne Event dauert etwa fünf bis sechs Stunden und besteht zumeist aus einem zweiteiligen Aufbau: Zunächst verlässt der Zuschauer durch Ankommen an der jeweiligen Örtlichkeit seine ihn umgebende Alltagsrealität und tritt in eine nachgestellte Filmwirklichkeit ein: Er muss etwa in der Vorführung zu *THE SHAWSHANK REDEMPTION* seine Alltagskleidung abgeben und erhält einen Gefängnisanzug. Im Anschluss werden beim Streifen durch das Gelände Momente und Szenen des präsentierten Films nachempfunden. In Bezug auf *GHOSTBUSTERS* sieht man die Szene des Einfangens eines projizierten Gespensts im Ballsaal des Hotels, bei *BLADE RUNNER* (1982, Ridley Scott) begegnet man einem als Rick Deckard verkleideten Schauspieler beim Jagen der Replikantin Zhora über einige Autos hinweg bis zu ihrem Niederstrecken mit der Waffe vor einer Glasscheibe – analog zu einer entsprechenden Szene im Film. Anschließend begibt man sich in einen größeren Raum der Veranstaltung (Turnhalle, Aufenthaltsraum, Lager), in welchem Sitzreihen aufgestellt sind, und wohnt einer Projektion des Films bei. Im Anschluss kann man die Kostüme, ID-Card und Weiteres wieder abgeben und verlässt das Gelände. Eine Karte kostet zwischen 40 und 60 Pfund – es dürfte sich also um ein Event handeln, das einerseits eine gewisse soziale Distinktion bedeutet, andererseits aber gerade auch Rezipienten ansprechen will, die genau den gezeigten Film erleben wollen, den sie ohnehin für interessant halten und der einen cinéphilen Kultstatus inne hat, wie die ikonischen Beispiele *THE SHAWSHANK REDEMPTION* oder *BLADE RUNNER* zeigen.

Der klassische Dispositiv-Rahmen des Kinos wird hierbei erweitert und um spezifische Erfahrungsmodalitäten ergänzt. Beim «Secret Cinema» geht es eher um eine Nachinszenierung des Films durch Macher, aber auch um eine Selbstinszenierung der Besucher. Diese erinnert am Ehesten noch an die «Midnight Movies» der 1970er-Jahre: Wie beim Betrachten von *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (Jim Sharman, 1975) – die als Figuren verkleideten Besucher sahen den Film viele Male, tanzten mit und bewarfen sich mit Popcorn etc. – geht es hier viel mehr um eine bewusste Performanz von Filmhandlung durch Aktionen von deren Figuren.³¹ Dieser ist freilich schon bekannt und dient sozusagen nur als Folie zum Ausüben eigener Prozesse von Identitätsreferenz und Lebensstilinszenierung. Thomas Klein spricht in Bezug auf das Secret Cinema auch von einer hybriden Kino-Erfahrung, die eine Art Immersionseffekt beinhalte: Man beobachtet und spielt den Film nicht nur in der eigenen Alltagswelt nach, sondern man tritt geradewegs *in den Film* ein und wird ein *Teil der filmischen Diegese*. Darin kommen dann verschiedene Erlebens- und Erfahrungszusammenhänge zusammen. Es gehe einerseits um eine

30 Vgl. Thomas Klein (Das Secret Cinema als hybride Kino-Erfahrung. In: *AugenBlick*, Heft 56/57: Erfahrungsraum Kino. Marburg 2013, S. 168–186) zum Besuch von *THE SHAWSHANK REDEMPTION* (1994, Frank Darabont).

31 Vgl. zu den «Midnight Movies» Jonathan Rosenbaum: *Midnight Movies*. New York 1983.

«Gratwanderung zwischen Inszenierung und authentischem Handeln»³², indem der Zuschauer ungefähr weiß, was passieren könnte, aber plötzlich damit konfrontiert ist, selbst zu handeln, aktiv zu werden, Reaktionen, die er vorher passiv mit sich selbst ausgehandelt hat, werden flexibel und aktiv selbst erprobt. Damit kommt es darüber hinaus auch zu einer Vermischung oder Übertragung von Erfahrung:

Im Secret Cinema werden im Vorfeld der Filmvorführung Emotionen generiert, die aus sozialen Interaktionen im Rahmen der Performance resultieren. Diese Emotionen können sich mit Emotionen vermischen, die der Film bei seiner Vorführung auslöst und Emotionen, die der Film früher eventuell ausgelöst hat.³³

Es ist also kein Erleben des Films, sondern es geht um vorhandenes Wissen, welches aktiviert wird und um selbst erlebtes Wissen, konkret: Erfahrungswissen des einzelnen Zuschauers. Die individualisierte Seherfahrung der postmodernen Phase von Filmleben wird damit wieder an einem Ort konkretisiert und vor allem kollektiviert, wobei «die vorgelagerte soziale Kommunikation mit anderen Besuchern der Veranstaltung die kollektive Rezeption [des Beispiels, FM] beeinflusst hat.»³⁴ Damit wird also primär der Film aus dem Kino in die Wirklichkeit übertragen. Wie in dem Film *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (1985) von Woody Allen wird die konkrete Handlungswirklichkeit zur Filmwirklichkeit (und partiell auch umgekehrt). Zugleich aber wird durch dieses Verfahren der Re-Lokalisierung von Film – im Sinne von Jullier und Leveratto – das Kinoerleben (als krönende und finale Kollektiverfahrung) wieder bestätigt. Kino ist damit auf einmal wieder eine kollektive Handlung in einem großen Zuschauerraum mit Leinwand und Publikum. Das Handeln des Einzelnen, die aktive Rolle, in die er oder sie schlüpft (etwa als Gefängnisinsasse in *THE SHAWSHANK REDEMPTION*) leitet über zu einer eher passiven Rolle in der Kinoerfahrung, die am Ende wie als Besiegelung und Krönung der Gesamterfahrung dasteht. Damit wird das aktive Handeln der cinéphilen Zuschauer bzw. Fans (die etwa auch Kostüme und Accessoires besitzen und benutzen) wieder auf den bestimmenden und auslösenden Rahmen der Kinoerfahrung zurückgeführt. Die Explosion des Kinos, wie sie Casetti beschrieben hat, wird damit wieder auf das Herzstück des Kinos zurückverwiesen.

3.2 ‚SchleFaZ – Die schlechtesten Filme aller Zeiten‘

Eine zunächst anders wirkende, schließlich aber durchaus ähnliche Disposition erlaubt die Filmreihe ‚SchleFaZ – Die schlechtesten Filme aller Zeiten‘, die seit 2013 von dem privatkommerziellen Sender Tele 5 in Deutschland ausgestrahlt wird.³⁵ Auch hier beginnt die initiale Einbindung des Zuschauers schon vor dem eigentli-

32 Klein 2013, S. 182.

33 Ebd., S. 183.

34 Ebd., S. 184.

35 Vgl. <http://www.tele5.de/a-z/schlefa.html> (05.03.15).

chen Film im Netz: Die beiden Kommentatoren der Sendung, die Comedians Oliver Kalkofe und Peter Rütten, diskutieren auf einer eigenen Webseite sowie auf Facebook über Filme, die sich durch das Distinktionskriterium ›Trash‹ auszeichnen, welches auch für viele ›Midnight Movies‹ prägend ist: Es geht um die Vorstellung und Besprechung von – in der Regel – Genre-Filmen, die sich durch besonders schlichte Handlungsentwicklungen, schlechte Schauspielerleistungen und eine überwiegend unfreiwillig komische deutsche Synchronisation auszeichnen. Im Gegensatz also zu der Bestätigung des Films als Kult im ›Secret Cinema‹, kommt es hier nicht zu einer *Identifikation mit*, sondern zu einer *Distinktion weg von den Filmen*, die aufgrund ihrer schlechten Machart eigentlich keinen Anlass zur erneuten Rezeption zu bieten scheinen. Dabei können Zuschauer auf den Webangeboten auch Filme vorschlagen und ihre Meinung abgeben. Diese Filme werden dann nach einer Auswahl durch die Macher an einem festen Sendetermin (ein Freitag im Monat gegen 22 Uhr) von den beiden Comedians im Fernsehen angekündigt (meistens durch einleitende Worte zu den Schauspielern und Regisseuren). Danach wird der Film in voller Länge in deutscher Fassung ausgestrahlt, parallel aber auch weiterhin von Kalkofe und Rütten kommentiert, einmal in Form von Bauchbinden, die einzelne Szenen während ihres Verlaufs begleiten, dann aber auch wieder durch ein Auftreten der Moderatoren vor und nach den Werbepausen, die aus dem Film hinaus- und dann wieder hineinführen. Die Debatte um die Filme setzt sich während der Sendung fort, etwa im Verlesen von Facebook-Kommentaren der Zuschauer durch die Moderatoren, was sich dann auch nach der Ausstrahlung des Films im Netz fortsetzt. Was hier also zu beobachten ist, dass das Distinktionsmerkmal ›Trash‹ den unsichtbaren und anonymen Prozessen der postmodernen Cinéphilie im Netz wiederum ein konkretes Gesicht gibt: Die Kollektiverfahrung findet zwar nicht tatsächlich im Raum als Begegnung von Individuen statt, aber sie wird durch das gemeinsame Anschauen der Filme etwa unter Freunden zuhause und der anhaltenden Debatte im Netz begleitet. Die Bekanntheit der Moderatoren als film- und fernsehaffine Moderatoren und Komiker trägt dazu bei, dass diese Erfahrung konkretisiert und aktiv begleitet wird.

Auch im Fall von ›SchleFaZ‹ kommt es interessanterweise zu einem Rekurs auf das Kino. Gerade das Betrachten von Trashfilmen und die einhergehende Distinktion (zum Beispiel im Lachen über Aussagen oder Schauspielerleistungen) funktioniert in einer Gruppenrezeption zumeist besser als alleine vor dem Fernseher oder PC. So war im Jahr 2014 zu beobachten, dass es in einigen Großstädten eine Reihe kleinerer Kinos gab, die die Filme live übertragen haben und so eine Kollektiverzeption der überwiegend individuellen Fernsichtbetrachtung wiederum ermöglichen. So hat etwa das *b!ware-Ladenkino* in Berlin mit dem ›Gernsehclub‹ eine fernsehbezogene Reihe, in dessen Rahmen auch die Übertragung der ›SchleFaZ‹-Filme ihren Platz gefunden hat. Da für Fernsehinhalte kein Geld genommen werden kann, verdienen die Betreiber ihr Geld durch die Einnahmen an Verköstigung und Rahmenprogramm. In vielen Fällen wurden die Ausstrahlungen auch zu Partys er-

weitert, so dass die gesamte Präsentation des Films mit Getränken und anschließender thematischer DJ-Nacht einen Rahmen entstehen ließ, in dem wiederum das (Trash-)Kino im Fokus steht. Zur Übertragung der Sendung an Halloween (31. Oktober 2015) heißt es auf der Webseite des Ladenkinos:

Für die Party des Grauens laden wir Euch natürlich in gewohnter SchleFaZ Manier ins b!ware-Ladenkino in Berlin-Friedrichshain ein. Vor Ort wird es dazu wieder ein schaurig-schönes TV-Buffer geben für echte Halloween-Junkies sowie den passenden Cocktail-Ausschank zum Abend. Wer dabei sein möchte, schreibt bis zum 29. Oktober eine Mail an service@gernsehclub.de mit dem Betreff: «Halloween – SchleFaZ Total». Jede Akkreditierung gilt für 2 Personen. Rein kommt nur, wer eine Bestätigungsmail bekommen hat.³⁶

Hieran wird ersichtlich, dass es einerseits um die Herstellung eines geschlossenen, durchaus exklusiven Rahmens geht (wie auch schon beim «Secret Cinema»), andererseits wird durch das Thema des Films und den Rahmen der Distinktion zum «Trash» ein Kollektiverlebnis erzeugt, das die Kinoerfahrung als gemeinschaftliche und unter Gleichgesinnten Geteilte rehabilitiert.

4 Die Errettung des Kinos als Erfahrungsort durch postmoderne cinéphile Erscheinungen – ein Fazit

Dieser Beitrag hat zu zeigen versucht, dass der Erfahrungsort des Kinos mit seinen dispositiven, architektonischen und sozialen Manifestationsformen einerseits, und die Cinéphilie als Austausch von Wissen und Diskursen über Film schon seit ihrer Etablierung in den 1950er-Jahren eng aufeinander bezogen gewesen sind. Mit Francesco Casetti konnte gezeigt werden, dass sich die Kinoerfahrung von einer zuvor beiläufigen, disziplinierenden, überwiegend passiven Erfahrung im Sinne Jean-Louis Baudrys, zu einer aktiven, selbstgestalteten, im Sinne einer *performance* aktiv ausgeübten Praxis heute verändert hat. Dies ermöglicht es auch, die Kinoerfahrung vor ihrem befürchteten Verschwinden teilweise zu bewahren. Diese Feststellung weist eine große Übereinstimmung mit den Ausführungen einer relokalisierten, postmodernen Praxis von Cinéphilie auf, wie sie Laurent Jullier und Jean-Marc Leveratto beschreiben. Die Ausführungen dieses Artikels haben aber im Gegensatz zu den Ideen der beiden Theoretiker, die vor allem das Internet als Ressource, Ort des Austauschs über Film und Speicher von Wissen begreifen, zu zeigen versucht, dass das Kino (auch wieder) eine Rolle in der postmodernen Cinéphilie haben kann – und zwar in genau der von Casetti begriffenen Form einer *performance* als Lebensstilpraxis und aktiver Modulation soziokultureller Erfahrung. Die beiden Beispiele des «Secret Cinema» in London und der Filmreihe «SchleFaZ» im deutschen Fernsehen verweisen darauf, dass die Kinoerfahrung immer noch we-

36 <http://www.gernsehclub.de/termine-tickets.html> (03.05.15)

sentlicher Bestandteil des aktiv ausgeübten cinéphilien Handelns ist. Zwar finden Werbung, Diskussion und im zweiten Fall auch Rezeption der Werke tatsächlich in den sozialen Medien oder im Wohnzimmer statt (und sind damit privatisiert und individualisiert) – beide Erfahrungskontexte streben aber eine Wiederherstellung und Bestätigung der gemeinsam geteilten Kinoerfahrung an: Entweder indem der Film im kollektiven Rahmen im Anschluss an die soziale Erfahrung ausgestrahlt oder das Event Teil einer Party wird, in deren Rahmen die kollektive Betrachtung wiederum einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Damit rückt auch noch einmal der Erfahrungsbegriff in den Vordergrund. Wie Thomas Klein in Bezug auf das *«Secret Cinema»* festgestellt hat, überlagern sich in dieser Erscheinung soziale-kollektive (im Spiel davor) und rezipierend-kollektive Erfahrung (im Saal während der Betrachtung) in Bezug auf Emotionen und Handlungsabsichten. Bei *«SchleFaZ»* kann man davon ausgehen, dass diese Überlappung vor allem im Rahmen der Distinktion von *«Trash»* stattfindet: Auf einer Meta-Ebene wird ein Austauschen und Diskutieren über die größtenteils nicht gelungene Herstellung des Films angestrebt und so wiederum eine Kollektiverfahrung bereitgestellt (*«Wir gegen den Trash»*). Im Gegensatz also zum *immersiven «Wir»* der Kultfilm-Erfahrung (man wird Bestandteil der filmischen Diegese), ist es ein *distanzierendes «Wir»* in Bezug auf den Trashfilm. Es müsste weiter zu untersuchen sein, zum Beispiel in Form einer Befragung von Rezipienten, welche Rolle tatsächlich die Kollektiverfahrung solcher Events im Gegensatz zur privat vollzogenen, eher unsichtbaren postmodernen Cinéphilie spielt, also welche Bedeutung Kinoraum, gemeinschaftliche Rezeption und das Wieder-Sichtbar-Werden von Erfahrung für die Beteiligten haben.

Abbildungsnachweise

Titelgrafik: Fernando Ramos Arenas

Thomas Schärer und Fred Truniger

Filmforum-Filmprogramm Februar-Mai 1968

Titelbilder der Supervisuell-Ausgaben 1, 2, 3 und 6.

Ivo Ritzer

LES SIÈGES DE L'ALCAZAR (Les Films d'Ici, La Sept Cinéma)

LE LEGIONI DI CLEOPATRA, zeitgenössisches französisches Kinoplatat

LE LEGIONI DI CLEOPATRA (Alexandra Produzioni Cinematografiche, Atenea Films, Comptoir Français de Productions Cinématographiques)

LE LEGIONI DI CLEOPATRA (Alexandra Produzioni Cinematografiche, Atenea Films, Comptoir Français de Productions Cinématographiques)

LES SIÈGES DE L'ALCAZAR (Les Films d'Ici, La Sept Cinéma)

Die Autorinnen und Autoren

Dr. Andreas Kötzing. Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hannah-Arendt-Institut der TU Dresden. Forschungsschwerpunkte und Publikationen zur deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte sowie film- und medienhistorische Themen im 20. Jahrhundert, zuletzt u. a. *Kultur und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive*, Göttingen 2013; *Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum*, Berlin 2015 (zus. hg. mit Ralf Schenk).

Dr. Fernando Ramos Arenas. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig. Vom Okt. 2015 bis Sept. 2016 PRIME Research Fellow an der Universidad Complutense, Madrid. Letzte Publikation: (mit F. Mundhenke und Th. Wilke) *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen*. Wiesbaden 2014. Forschungsschwerpunkte: Europäische Medienkultur, Filmtheorie und -geschichte sowie Geschichte der Filmkritik, Medienkulturgeschichte.

Thomas Schärer forscht und lehrt an der Zürcher Hochschule der Künste. Er wirkte als Historiker und Filmschaffender an Oral-History-Projekten und leitete die Sektion «Semaine de la critique» des Filmfestivals Locarno (mit Irene Genhart). In bisher drei Monografien setzte er sich mit der Filmgeschichte der Schweiz auseinander. In Vorbereitung ist die Publikation seiner Dissertation zu den ethnografischen Filmen der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Aktuell schreibt er ein Buch zur Zürcher Kultur- und Filmpolitik und leitet zusammen mit Birk Weiberg den Forschungsworkshop «Reflecting Locations» Zürich-Hongkong.

Fred Truniger lehrt und forscht an der Hochschule Luzern – Design & Kunst (HSLU). Er ist verantwortlich für die Doktoratskolloquien der HSLU und Mitglied der Forschungsgruppe Visual Narrative. Aktuell leitet er das vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierte Projekt /Ultrashort. Zur medialen Logik kürzester av-Formen/. Dazu erschien im Oktober 2015 die Publikation /ultrashort | hyperframe/. Luzern 2015. Die Wiederentdeckung der Geschichte des experimentellen Schweizer Films dauert seit 2005 an und wird ihn wohl noch viele Jahre begleiten.

Dr. Ivo Ritzer, Juniorprofessor an der Universität Bayreuth. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Medienarchäologie, Medienästhetik, Medienanthropologie. Letzte Publikationen: *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, Wies-

baden 2016; *Wie das Fernsehen den Krieg gewann: Zur Medienästhetik des Krieges in der TV-Serie*, Wiesbaden 2015; *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, Wiesbaden 2015.

Dr. Simon Ryan, Dozent für deutsche Sprache, Literatur, und Film an der Universität von Otago, Neuseeland. Leiter des Department of Languages and Cultures. Publikationen vorwiegend zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, zu digitaler Kultur und Film; derzeit Forschungen zu Mobilität, Erinnerung und Wohnen in den Fotonotizbüchern von Gerhard Roth und zu Dichtung und Muttermund in den Romanen von Peter Handke.

Dr. Bettina Henzler ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bremen, Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Im Rahmen eines DFG-Projekts forscht sie derzeit zum Verhältnis von Filmästhetik und Kindheit. Weitere Schwerpunkte sind Theorie, Geschichte und Praxis der Filmvermittlung, Französisches und Deutsches Kino. Publikationen (Auswahl): *Filmästhetik und Vermittlung. Zu Alain Bergalas cinephilem Ansatz: Kontexte, Theorie und Praxis*. Marburg 2013; Montage als Geste der Vermittlung. In: Lena Eckert, Silke Martin (Hg.): *Filmbildung*. Marburg 2014; Stimmen der Geschichte: «Deutschland, bleiche Mutter» von Helma Sanders-Brahms. In: *Nachdemfilm* 14, *Audiohistory*, 2015.

Dr. Florian Mundhenke, Juniorprofessor für Mediale Hybride an der Universität Leipzig. 2004 bis 2007 Redakteur der Zeitschrift MEDIENwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Promotion über das Zufällige im Spielfilm (Marburg 2008). Sprecher des DFG-Netzwerks «Erfahrungsraum Kino». Letzte Veröffentlichung (mit F. Ramos Arenas, Th. Wilke): *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen*, Wiesbaden 2014. Forschungsschwerpunkte: Medialer Wandel, Gattungs- und Genretheorie, Ästhetik und Pragmatik von Film und Fernsehen.