

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.

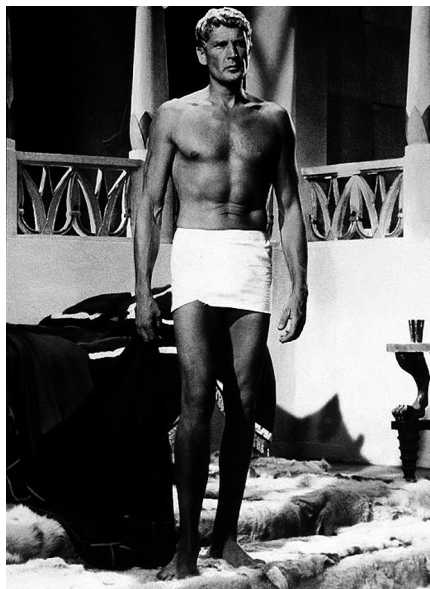
Dem gegenüber wäre auf eine Strategie des Distinktionsgewinns zu verweisen, die es der École du MacMahon ermöglicht, sich gegenüber dem Diskurs der bürgerlichen Kultur zu positionieren. Indem sie sich selbst romantisch zu Außenseitern unter Außenseitern, den «mauvais garçons» der Cinéphilie stilisieren, 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.