



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Erwiderte Blicke.

Cinephilie als Bewegung, Offenbarung und Politisierung“

Verfasser

Andrey Arnold

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
1. Cinephilie als Geschichte einer Bewegung.....	8
2. Cinephilie als Diskurs einer Offenbarung.....	15
2.1. Die 1000 Augen der Cinephilie: Formen des cinephilen Blicks	21
2.1.1. Der gelangweilte Blick.....	21
2.1.2. Der detektivische Blick	23
2.1.3. Der erotisierende Blick.....	24
2.1.4. Der relationale Blick	30
2.1.5. Der unersättliche Blick.....	37
2.1.6. Der ethische Blick	39
2.1.7. Der Blick in die Welt	43
2.2. Im Dunkeln zu Völkern vereint: Techniken cinephiler Vergemeinschaftung.....	45
2.2.1. Entdeckung und Einfriedung.....	49
2.2.2. Lesen, Zeigen, Sprechen, Schreiben	53
2.2.3. Assoziation und Organisation	57
3. Cinephilie als Praxis einer Politisierung	63
3.1. Der emanzipierte Zuschauer.....	63
3.2. Der politische Blick	66
3.3. Strategien politischer Cinephilie	71
4. Schlusswort: Cinephilie als Erwachen des Blicks.....	80
5. Literaturverzeichnis.....	83
5.1. Selbständige Literatur.....	83
5.2. Unselbständige Literatur.....	84
5.3. Sammelbände.....	88
5.4. Internet-Quellen.....	88
5.5. Lexika	90
6. Anhang	91
6.1. Abstract (Dt.)	91
6.2. Abstract (Engl.)	92
6.3. Curriculum Vitae	93

„Ein Blitzstrahl ... in der Nacht! – Du fliehnde Schöne,
Ich habe mein Geschick in deinem Blick erkannt.
Ob wir uns vor dem Jenseits wiedersehen?“

–

Charles Baudelaire, *À une passante*

Einleitung

Fast scheint es, als habe die Welt die Cinephilie – oder zumindest den Terminus der „Cinephilie“ – reanimiert, und das nicht allzu lange, nachdem diese vielfach (und meist zusammen mit dem Kino) für tot erklärt worden war¹. Seit der letzten Jahrtausendwende hat das wohlklingende Wort wieder Konjunktur im Filmdiskurs, zielt die Buchdeckel einer Reihe von Publikationen und bietet gar Anlass zu akademischen Symposien und Konferenzen². Die De- und Konnotationen des Begriffs wandeln sich allerdings mit den Kontexten seiner Verwendung und werden nach Belieben erweitert oder beschränkt, um den jeweiligen Argumentationslinien dienlich zu sein. Dabei spielt es nur eine geringe Rolle, ob der Zugang wissenschaftlicher, journalistischer oder persönlich-essayistischer Natur ist. Jede/r Autor/in hat eigene Vorstellungen davon, was es heißt, „cinephil“ zu sein, und in den wenigsten Fällen hält sie/er eine begriffliche Erläuterung für notwendig, da die Cinephilie selbst selten den Gegenstand des Erkenntnisinteresses darstellt. Ihre spezifische hermeneutische Deutung ist meist implizit vom Referenzrahmen des Textes determiniert, etwa von Positionen zur Soziologie und Geschichte verschiedener Filmkulturen oder dem Strukturwandel des Kinodispositivs. Nur in einem sind sich alle einig: „Cinephilie“ existiert und kann als eine Beziehung zum Kino betrachtet werden, die sich von anderen Kinobeziehungen unterscheidet.

Was ist also Cinephilie? Wieso lässt sich der Begriff nur schwer auf einen Nenner bringen? Die präzise Provenienz der Bezeichnung „Cinephilie“ ist, von ihrer französischen Herkunft abgesehen, ungewiss³. Nimmt man die Etymologie für bare Münze, lässt sich kaum verleugnen, dass es sich im tiefsten Kern um eine Beziehung zwischen Mensch und Kino handeln muss, namentlich um eine positive. Solche Beziehungen sind jedoch stets unstete, iterative und individuelle Formationen: Jede/r, die/der sich selbst als „cinephil“ bezeichnet (oder diese Bezeichnung trotz unbestreitbarer cinephiler Neigungen vehement von sich stößt), hegt letztlich ein singuläres, persönliches Verhältnis zum bewegten Bild, dessen

¹ Vgl. Jovanovic, Stefan: „The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art, Part 1“, In: *Offscreen. Eclectic & Serious Film Criticism*. Vol. 7, Nr. 4 (April 2003). URL: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/death_cinema.html, Zugriff: 20.10.2013.

² Vgl. Arenas, Fernando Ramos: „Writing about a Common Love for Cinema. Discourses of Modern Cinephilia as a trans-European Phenomenon“, In: *Trespassing Journal. An Online Journal of Trespassing Art, Science, and Philosophy*. Nr 1 (Frühjahr 2012), S. 18. URL: http://trespassingjournal.com/Issue1/TPJ_I1_Arenas_Article.pdf, Zugriff: 23.10.2013.

³ Thomas Elsaesser führt den Ursprung des Begriffs darauf zurück, dass Frankreich die längste Traditionslinie kultureller Wertschätzung von Kino unter den europäischen Nationen vorweisen kann; Vgl. Elsaesser, Thomas: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“, In: De Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 28.

Ambivalenzen sich nicht auf einen Lexikoneintrag herunterbrechen lassen. Es handelt sich um „eine Lust, deren Triebe *terra incognita* bleiben.“⁴ Womöglich ist gerade dieser Umstand dafür verantwortlich, dass besagte Einträge – von denen es im Übrigen nur wenige gibt – in der Regel äußerst allgemein ausfallen. Für das Duden-Fremdwörterbuch ist die oder der Cinephile jemand, „dessen Interessen u. Aktivitäten sich ganz auf die Filmkunst richten“⁵, *cinophil* hieße demnach schlicht „kinobegeistert“⁶. Im Petit Robert ist verknüpft die Rede vom „Amateur et connaisseur en matière de cinéma“⁷, also einem Liebhaber und Kenner. James Monaco und Hans-Michael Bock beschränken sich in ihrem Lexikon der Film- und Medienbegriffe gar auf die einsilbige Erläuterung, der Cinephile sei „ein Filmliebhaber“⁸ und verweisen ausweichend auf die bekannteren Termini „Cineast“ und „Buff“, während das *Film Studies Dictionary* die Cinephilie überhaupt unter diese vornehmlich mit historischem Filmwissen und generellem Kinoenthusiasmus assoziierten Titulierungen subsumiert⁹.

Dennoch scheint angesichts der verstärkten Verwendung und Reflexion des Begriffes in zeitgenössischen Kinodiskursen¹⁰ ein Präzisierungsversuch angebracht. Dabei ist seine Historizität ebenso zu berücksichtigen wie die unvermeidliche Re-Kontextualisierung cinephiler Praktiken im Zuge anhaltender Umbrüche des Bildes und seiner Verhältnisse zum Betrachter. Die Übersetzung und Fixierung von „Cinephilie“ als „Liebe zum Kino“ ist jedenfalls völlig unzureichend in seiner entspannten, populistischen Schwammigkeit. Nicht jeder, der sich gerne Filme ansieht, ist automatisch *cinophil*¹¹. Postuliert man Cinephilie aber als eine bewusste Haltung zum Kino an der Grenze zur Ideologie, die von anderen Haltungen oder deren Abwesenheit unterschieden werden will, läuft man Gefahr, mit der Verabschiedung cinephiler „Gesetze“ ihren offenen, variablen und subjektiven Charakter zu negieren und damit eine Vielzahl cinephiler Formen aus der Verhandlung auszuschließen. Zudem würde eine Verallgemeinerung und Institutionalisierung der Idee und die damit einhergehende Nivellierung, Trivialisierung und Kommerzialisierung der zugehörigen Werte

⁴ Mesnil, Michel et al.: „Bilderleidenschaft. Von den Cahiers du cinéma zu Libération. Ein Gespräch mit Serge Daney“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 136.

⁵ Duden. *Das große Fremdwörterbuch*. 2. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 2000. S. 264.

⁶ Ebd.

⁷ *Le Nouveau Petit Robert*. 1. Aufl. Paris u.a.: Dictionnaires de Robert 1993. S. 378.

⁸ Bock, Hans-Michael / Monaco, James: *Film verstehen. Das Lexikon*. Überarbeitete Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2011. S. 51.

⁹ Vgl. Blandford, Steve / Grant, Barry Keith / Hillier, Jim: *The Film Studies Dictionary*. 1. Aufl. London: Arnold 2001, S. 42.

¹⁰ Vgl. etwa die Webseite <http://projectcinephilia.mubi.com/>.

¹¹ Vgl. Bordwell, David: „Games cinephiles play“, In: Bordwell, David / Thompson, Kristin (Hg.): *Observations on film art*. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/03/games-cinephiles-play/>, Upload: 03.08.2008, Zugriff: 15.10.2013.

einer Selbstaufhebung gleichkommen¹². Ein zentrales Dilemma der Erforschung von Cinephilie ist folglich die Differenzierung derselben von anderen Formen des Umgangs mit Kino, ohne dass diese Differenzierung zu einer „Zugangsbeschränkung“ führt.

Daher geht es mir in dieser Arbeit nicht um ein Regelwerk oder Manifest, dessen Rigidität beengend wäre. Stattdessen strebe ich die provisorische Skizzierung einer spezifischen Mentalität und deren Eigenschaften an: Die Erstellung eines übergreifenden Katalogs repräsentativer Merkmale und konzeptueller Eckpfeiler cinephiler Gesinnungen, deren Bestehen – und das ist von besonderer Wichtigkeit – über die tatsächliche Lebensdauer des Begriffs „Cinephilie“ hinausgeht, die so alt sind wie das Kino selbst.

Es bedarf hierfür einer Fokussierung der Untersuchung. Deshalb halte ich mich zur Extraktion einer cinephilen Philosophie vornehmlich an Texte, die nach der Popularisierung des Begriffs im Nachkriegsfrankreich sowie seiner sukzessiven internationalen Etablierung entstanden sind – Texte, die den Begriff ausloten und explizit mit ihm operieren. Denn obwohl schon lange vor der Begründung legendärer cinephiler Enklaven wie den *Cahiers du Cinéma* zahlreiche Abhandlungen verfasst wurden, deren Autoren die Besonderheiten ihrer eigenen affektiv geladenen Beziehungen zum jungen Medium reflektieren¹³, hat der Metadiskurs zur Kinoleidenschaft unter dem Namen der „Cinephilie“ selbst erst mit der längerfristigen Verankerung cinephiler Institutionen (Filmperiodika, Festivals, Kinematheken und Programmkinos, Archive und Filmmuseen, filmwissenschaftliche Institute) in der Gesellschaft nach dem zweiten Weltkrieg an Fahrt gewonnen.

Das erste Kapitel zeichnet eine kurze Begriffsgeschichte nach und beleuchtet Cinephilie unter dem Gesichtspunkt einer historischen Praxis, namentlich ihres Vollzugs im Nachkriegsfrankreich des vergangenen Jahrhunderts. Zugleich problematisiert es diesen Blickwinkel und versucht, die Entgrenzungen aufzuzeigen, denen der Terminus im zeitgenössischen Kontext unweigerlich ausgesetzt ist. Das zweite und umfassendste Kapitel widmet sich der Annäherung an ein cinephiles Dispositiv. Ich versuche darin unter Zuhilfenahme theoretischer Modelle von Siegfried Kracauer, Roland Barthes, Jacques Lacan

¹² Vgl. Martin, Adrian: „Cinephilia as War Machine“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 224.

¹³ Vgl. Epstein, Jean: „Literarische Skizzen für eine Autobiographie“, In: Brenez, Nicole / Eue, Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino* (FilmmuseumSynemaPublikationen; 7). Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien 2008. S. 9-21; oder Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

u. a. verschiedene Arten, Weisen und Bedeutungen des cinephilen *Sehens* zu isolieren und befasse mich weiters mit der Deskription und Katalogisierung von Praktiken, Mechanismen und Aggregatzuständen cinephiler Vergemeinschaftung. Das dritte Kapitel stellt schließlich in Bezug auf die politische Theorie Jacques Rancières die Frage, was eine *politische* Cinephilie konstituieren könnte. Ankerpunkt meiner Überlegungen sind im Laufe der gesamten Arbeit immer wieder die reichhaltigen Texte des französischen Film- und Fernsehkritikers Serge Daney (1944-1992), insbesondere dessen autobiographischer Essay *Das Travelling in Kapo*¹⁴, in dem er unter bewusster Verwendung des Begriffs seinen Werdegang als Cinephiler und die verschiedenen Etappen seines cinephilen Denkens nachzeichnet, mit selbstkritischem Blick und scharfem Bewusstsein für Historizität.

¹⁴ Daney, Serge: „Das Travelling in KAPO“, In: Ders.: *Im Verborgenen. Kino, Reisen, Kritik*. Wien: PVS Verleger 2000. S. 15-37.

1. Cinephilie als Geschichte einer Bewegung

Eine der zentralen Forschungsperspektiven auf die Cinephilie sieht diese als „a cultural phenomenon of film reception that flourished under specific social and political circumstances and in a particular historical period“.¹⁵ Sie beschäftigt sich mit der soziohistorischen und soziokulturellen Analyse cinephiler Bewegungen und Strömungen. Dabei wird weniger das Konzept „Cinephilie“ als solches untersucht, stattdessen versucht man, historische Tendenzen des cinephilen Diskurses an seinen wirkmächtigsten Akteuren und deren Einfluss auf die intellektuelle (und sekundär auch populäre) Kinorezeption festzumachen. Ein gutes Exempel hierfür ist etwa *Writing about a Common Love for Cinema: Discourses of modern Cinephilia as a trans-European Phenomenon*, ein jüngerer Text von Fernando Ramos Arenas. Der Autor orientiert sich an *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Antoine de Baecques Standardwerk zur Geschichte einer Phase der cinephilen Idee, und postuliert die Zeit, als in Frankreich nach der Befreiung eine Welle verbotener US-Filme in die nationalen Kinosäle und in die Köpfe der jungen Zuschauer schwappte, als *klassische* Ära der Cinephilie¹⁶:

„It is characterized by a passionate, untheorized and unsystematic fascination both for European and for classic Hollywood cinema production; by the defense of the author-director (auteur) as a central figure of the film art; and also by a textual production about film that can be categorized, in its lack of systematization, mainly as film criticism and not theory.“¹⁷

Eine neue Generation von Filmkritikern wuchs unter der Ägide solitärer Kinotheoretiker, Philosophen und Moralisten heran und besetzte oder gründete einschlägige Publikationen, in denen stark profilierte Blattlinien forciert wurden, und die umgehend damit begannen, polemische Ideenschlachten auszufechten – untereinander ebenso wie mit den traditionellen Filminstitutionen. Dies führte zu einer schrittweisen Re-Evaluierung des Kanons (mit entschiedenem Fokus auf populärem US-Kino), der Hinterfragung formaler Konventionen

¹⁵ Arenas: „Writing about a Common Love for Cinema“ (2012), S. 18f.

¹⁶ Chris Fujiwara schlägt in seinem Text *Cinephilia and the Imagination of Filmmaking* eine etwas andere Definition dieses Begriffs vor, die sich an Haltungen des Kinos selbst festmacht; so wäre *klassische* Cinephilie mit der Reflexion eines *klassischen* Kinos gleichzusetzen, das das Bewusstsein um seine eigene Geschichte als Kunstform sowie die Problematik seiner „Gemachtheit“ noch nicht in seine Praxis integriert hat und die Verantwortung über die Bilder gleichsam an die Cinephilie übergibt. Was folgt, ist eine „post-cinephilic cinephilia“, deren Beziehung zum cinephilen Material sich verkompliziert, da sie sich die Zuschauerrolle nun mit den Filmen selbst teilen muss; Vgl. Fujiwara, Chris: „Cinephilia and the Imagination of Filmmaking“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 195.

¹⁷ Arenas: „Writing about a Common Love for Cinema“ (2012), S. 19.

und letztlich zur Heraufkunft einer „hauseigenen“ Regiebrigade. Frankreich firmiert in dieser Erzählung als das Epizentrum eines cinephilen Paradigmenwechsels, der sich mit unterschiedlichen Latenzzeiten und disparatem ideologischem Überbau, aber logistisch nach ähnlichem Muster Stück für Stück in ganz Europa vollzog und in modifizierter oder mutierter Form bis über die Grenzen des Kontinents vordrang.

Als nächste Phase designiert Arenas eine *moderne* Cinephilie, die sich vor allem durch die verstärkte und systematische Politisierung und Theoretisierung der kommunizierten Zugänge von der *klassischen* Version unterscheidet. Unter dem Einfluss von Brecht, Frankfurter Schule, Strukturalismus, Semiotik und realpolitischem Aufruhr kam es zu einer Verhärtung ideologischer Fronten und der Herausbildung einer distanzierteren, gleichsam „kühlen“ Filmanalytik, die ihre *philie* bewusst zurückhielt. Es schien fast so, als würden die Filme nicht mehr auf ihre Betrachter zurückblicken¹⁸. Hinzu kam in vielen Fällen eine ostentative politische Positionierung: „The *modern* cinephilia was, in its political views, a clearly left cinephilia.“¹⁹ Auch dieser Abschnitt der cinephilen Evolution, den Arenas in den 60er- und 70er-Jahren verortet, sei von klar orientierten Gruppierungen getragen worden, wohingegen zeitgenössische, *postmoderne* Cinephilie sich aufgrund ihrer Heterogenität und des technologisch beförderten Privatkinoconsums schwer damit tue, gerichtete Bewegungen herauszubilden und daher Gefahr laufe, an sozialer Relevanz zu verlieren.

Dieser übergreifende historische Blickwinkel weist allerdings blinde Flecken auf. Einerseits werden *vor-klassische* Formen der Cinephilie ausgeklammert und gänzlich dem Gebiet der frühen Filmtheorie zugeordnet. Die Kultivierung eines avancierten (und durchaus nicht leidenschaftslosen) Kinodiskurses lässt sich in Europa, wie Arenas selbst in einer anderen Abhandlung betont, bereits in den 1920er Jahren nachverfolgen, als die ersten Filmklubs und Programmkinos gegründet wurden und die Verschriftlichung von Kinokultur sich stark zu vervielfältigen begann. Institutionen wie die *Cinémathèque française* (bereits 1935 unter dem Namen *Cercle du cinéma* von Henri Langlois und Georges Franju ins Leben gerufen) hatten sich bereits damals einer durch und durch cinephilen Agenda verschrieben: Der Wahrung und dem Schutz von historischem Filmmaterial sowie der selektiven Präsentation internationaler

¹⁸ Vgl. dazu: „Ein Kinotheoretiker sollte im Idealfall das Kino nicht mehr lieben und es trotzdem immer noch lieben.“; Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (Film und Medien in der Diskussion; 9). Münster: Nordus Publikationen 2000. S. 22.

¹⁹ Arenas: „Writing about a Common Love for Cinema“ (2012), S. 25.

Filmgeschichte und zeitgenössischer Kinokunst in einem unkommerziellen Kontext²⁰, im Übrigen ganz unabhängig von der zu jener Zeit noch in ihren Vorstadien befindlichen *politique des auteurs*.

Hielte man es nach der Fixierung dieser historiographischen Startlinie mit Susan Sontag, würde sich die Halbwertszeit des cinephilen Phänomens im Vergleich zum Jahrhundertalter der siebten Kunst auf kümmerliche vier Dekaden belaufen. Laut Serge Daney klang der Begriff 1959 noch frisch²¹, Sontag datiert die in ihren Augen durch den italienischen Neo-Realismus beförderte Geburtsstunde der Cinephile auf die Mitte der 50er-Jahre²², wobei sie keine Unterscheidung trifft zwischen dem Terminus und seinem Inhalt. Bereits 1995 verkündet sie in ihrem Essay *A Century of Cinema* (und ein Jahr später wieder, in einer revidierten und unter neuem Titel veröffentlichten Fassung desselben Textes) den Tod dieser „very specific kind of love that cinema inspired“²³. Antoine de Baecque ist noch strenger: Die *klassische* Cinephilie habe schon 1968, enttäuscht von der Unfähigkeit des Kinos, die Ereignisse um die Maiunruhen angemessen zu dokumentieren, das Zeitliche gesegnet²⁴. Adrian Martin notiert die Anmaßung dieser Abgrenzungen:

„The fact is, we know almost nothing about the worldwide history of cinephilia. Accounts that keep locating the origin and primary home of the cinephile passion in Paris, France, in the 1950s and the offices of Cahiers du cinema are plain wrong. Every country that has had cinema may have a history of cinephilia. Probably not a continuous history; maybe something which came and went, flowered and died, several times over. Even in France, to take that most mythified home of cinephilia, the story of cinephilia that began in Lyon, the story of Positif magazine, is very different from the story that began in Paris with Cahiers, or the story that began, only about a decade and a half ago, in Aix-en-Provence, under the decisive influence of Nicole Brenez. And it's likely to be the same spread everywhere.“²⁵

²⁰ Vgl. Arenas, Fernando Ramos: *Der Auteur und die Autoren. Die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme 95* (Media-Studien; 15). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011. S. 46-50.

²¹ Vgl. Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 19.

²² Vgl. Sontag, Susan: „The Decay of Cinema“, In: *The New York Times*. 25.02.1996. URL: <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>, Zugriff: 13.08.2013.

²³ Sontag, „The Decay of Cinema“ (1996), Zugriff: 13.08.2013.

²⁴ Vgl. Buchsbaum, Jonathan / Gorfinkel, Elena: „Introduction“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 176.

²⁵ Martin: „Cinephilia as War Machine“ (2009), S. 223.

Ein weiterer Unsicherheitsfaktor des Versuchs, Cinephilie solchermaßen über historische Bewegungen abzufassen, ist der Umstand, dass eine Form, über das Kino nachzudenken, niemals gänzlich von einer anderen abgelöst wird. Vielmehr bestehen unterschiedliche cinephile Praktiken stets parallel und komplementär zueinander²⁶ und ziehen teils sogar diametrale Entwicklungslinien. So kam der Auteursmusgedanke in den USA erst auf, als sich in Europa bereits *moderne* Kinolesarten durchzusetzen begannen.

Diese Problematik lässt sich an Elena Gorfinkels Text *Cult Film or Cinephilia by Any Other Name* exemplifizieren, worin eine Engführung zweier vorgeblich disparater Stränge der Rezeptions- und Aneignungsgeschichte des Kinos bemüht wird: des Filmkults und der Cinephilie. Die Autorin gründet die Unterscheidung der beiden Begriffe vornehmlich auf die Kontrastierung des soziohistorischen Umfelds ihrer Entstehung sowie der Beschaffenheit der jeweiligen Objekte ihrer Begierde²⁷. Wenn sie von „Cinephilie“ (im Gegensatz zur Schundfilmkultur) spricht, demarkiert sie damit eine altbekannte Traditionslinie spezifischer historischer Ausprägungen cinephiler *agency* (die im Übrigen keinesfalls eine ideologische Einheit bilden), darunter französische intellektuelle Traditionen von den Surrealisten über Theoretiker wie Epstein und Bazin bis hin zu den Auteursisten der *Cahiers du Cinéma* sowie deren US-amerikanische Fahnenträger. Man könnte den Zugang auch quantitativ nennen: Cinephilie ließe sich abgrenzen und über ihre soziohistorische Positionierung, ihre Präferenzen und Orientierungen als einer von zahlreichen Nebenflüssen des laufenden Filmdiskurses verorten.

Ich schlage eine gegenteilige Sichtweise vor: Cinephilie ist der Hauptfluss, der parallel zur Geschichte des Kinos verläuft, und alle anderen Formen der Auseinandersetzung mit Film sind seine Ausläufer. Es geht auch nicht bloß darum, wer was wann warum gut fand oder nicht, um es banal zu formulieren – das sind alles relevante Unterkategorien einer Untersuchung des cinephilen Gedankens, aber nicht dessen Kern. Relevanter ist die Frage, ob es einen *cinephilen Blick* gibt, eine *cinephile Haltung*, ob sich diese verallgemeinern lassen und welchen Problemen sie in der Gegenwart ausgesetzt sind.

Es ist legitim, von den späten 50er- und den darauffolgenden 60-er Jahren als Blütezeit der Cinephilie zu sprechen. Es lässt sich zudem nicht leugnen, dass das Kino als Stätte

²⁶ Vgl. Elsaesser: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“ (2005), S. 5.

²⁷ Vgl. Gorfinkel, Elena: „Cult Film or Cinephilia by Any Other Name“, In: *Cineaste*. Volume 34, Nr 1 (Winter 2008), S. 33-38.

gemeinschaftlicher Filmsichtung inzwischen seine Vormachtstellung in der Laufbilddomäne verloren hat. Gleichwohl „the first cinephilia was [...] topographically site-specific, defined by the movie houses, neighborhoods and cafés one frequented“²⁸, ist Cinephilie der Gegenwart nicht mehr an diese konkreten Orte gebunden, ebenso wenig wie die Laufbilder selbst. Ein Großteil junger Cinephiler bezeugt, als solche im Internet großgeworden zu sein²⁹. Demzufolge scheint es mir zweckdienlich, die historischen Grenzl意思 anders zu ziehen, als Arenas es tut, und folgende Unterscheidung zu treffen: Unter *klassischer* Cinephilie verstehe ich eine *filmorientierte* Cinephilie, die insbesondere jenen Diskursen und Problematiken verbunden ist, die das Medium Film mit sich bringt. Unter *postmoderner* Cinephilie verstehe ich eine *laufbildorientierte* Cinephilie, die an kein spezifisches Medium gekoppelt und ihre klassische Form mit einschließt, deren Objekt also weniger Film ist als das, was Pepita Hesselberth als *the cinematic*, das „Kinematische“ bezeichnet: „an experiential category [that] emerges when the thickening of time becomes tangible to our bodies in the event of our encounter with sound and imaging technologies.“³⁰

Wenn in der Forschung von Cinephilie die Rede ist, so bezieht sich diese meist noch, ob wissentlich oder nicht, auf ihre klassische Ausprägung³¹. Diese sieht den Kinobesuch als zentrale, wenn nicht sogar definitive Form cinephiler Begegnung und die analogen Elemente der Filmvorführung – Projektionsapparat und Trägermaterial – als cinephile Sakramente, die man bewahren und denen man huldigen muss. Das Kinodispositiv mit seinen spezifischen atmosphärischen und zeit-räumlichen Eigenschaften wird implizit zum einzig wahren Ort und Gegenstand der Cinephilie geadelt. Das Aufkommen und die Durchdringung neuer Laufbildtechnologien versetzt radikalere Vertreter dieses cinephilen „Klassizismus“ in Alarmbereitschaft:

„To see a great film only on television isn't to have really seen that film. It's not only a question of the dimensions of the image: the disparity between a larger-than-you image in the theater and the little image on the box at home. The conditions of paying attention in a domestic space are radically disrespectful of film. Now that a film no longer has a standard size, home screens can be as big as

²⁸ Elsaesser: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“ (2005), S. 30.

²⁹ Vgl. Abrams, Simon et al.: „Film Criticism. The Next Generation“, In: *Cineaste*. URL: <http://www.cineaste.com/articles/film-criticism-the-next-generation>, Upload: 2013, Zugriff: 07.11.2013.

³⁰ Hesselberth, Pepita: „From subject-effect to presence-effect. A deictic approach to the cinematic“, In: *Necsus. European Journal of Media Studies*. Nr 2 (Herbst 2012). URL: <http://www.necsus-ejms.org/from-subject-effect-to-presence-effect-a-deictic-approach-to-the-cinematic/>, Zugriff: 25.06.2014.

³¹ Vgl. Klinger, Barbara: *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press 2006, S. 54.

living room or bedroom walls. But you are still in a living room or a bedroom. To be kidnapped, you have to be in a movie theater, seated in the dark among anonymous strangers.“³²

Bei Roland Barthes finden sich sehr ähnliche Ausführungen, die die Anonymität des Kinosaals zur Voraussetzung der Entfaltung des ungehinderten Begehrens der Zuschauer erklären: „[...] beim Fernsehen, das ebenfalls Filme vorführt, keinerlei Faszination: Hier ist das Schwarz gelöscht, die Anonymität verdrängt; der Raum ist familiär, artikuliert (durch die Möbel, die gewohnten Dinge) dressiert [...]“³³ Richard Brody geht im *New Yorker* gar soweit, zu fragen: „Will Cinephilia survive without DVDs?“³⁴, was getrost bejaht werden darf – der Untergang eines bloßen Trägermediums hat noch nie den Untergang eines medialen Archetyps verantwortet. Der Phoenix der Schrift purzelte putzmunter aus der Asche von Pergament und Papyrus. Sämtliche technischen Innovationen der letzten Dekaden im Bereich des Kinematischen haben ihrerseits neue cinephile Praktiken begründet und neue Generationen von Cinephilen herangezogen³⁵. Lucas Hilderbrand macht zudem darauf aufmerksam, dass die Entwicklung der VHS-Technologie in den 70ern zwar den Konsum von Filmen außerhalb des Kinos popularisierte, aber gleichzeitig eine Aufwertung der Ästhetik der Filmprojektion zur Folge hatte: „Home video revalorized cinematic exhibition and recognition of the specificities of celluloid and public viewing; VHS made film look better by comparison, and DVD letterboxing calls attention to framing.“³⁶ Die *Cahiers du cinéma* (die in ihren Anfangstagen noch *Les Cahiers du cinéma et de la Télévision* hießen) führten bereits Ende der Nullerjahre interne Debatten über die potentielle Erweiterung des medialen Spektrums der Zeitschrift, um etwa zeitgenössische Fernsehserien und sogar Computerspiele in ihren Diskurs einzubeziehen, da diese ebenso wie ihr „Muttermedium“ mit Formen des Filmischen operierten³⁷.

Der Niedergang des einen oder anderen Trägermediums ist also kein Grund, die Cinephilie vorzeitig zu Grabe zu tragen. Die Debatten, die sich um diese weitreichenden Umstellungen

³² Sontag: „The Decay of Cinema“ (1996), Zugriff: 13.08.2013.

³³ Barthes, Roland: „Beim Verlassen des Kinos“, In: *Filmkritik*, Nr 235 (Juli 1976), S. 291.

³⁴ Brody, Richard: „Will Cinephilia Survive Without DVDs?“, In: *The New Yorker*. 24.06.2013. URL: <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/will-cinephilia-survive-without-dvds.html>, Zugriff: 13.08.2013.

³⁵ Vgl. Martin, Adrian / Rosenbaum, Jonathan (Hg.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. London: British Film Institute 2003.

³⁶ Hilderbrand, Lucas: „Cinematic Promiscuity. Cinephilia after Videophilia“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 215.

³⁷ Vgl. Andrew, Dudley / Lewis, Mary Anne: „Writing on the Screen. An Interview with Emmanuel Burdeau“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 232.

entzünden, machen aber nur zu deutlich, dass es *einen Unterschied macht*, ob man einen Film im Kino sieht oder Zuhause, ob man ihn digital sieht oder analog, ob man die Möglichkeit hat, ihn zu pausieren oder seiner Dauer ausgesetzt ist, und dahingehend sind die Warnungen der klassischen Cinephilie ernst zu nehmen: Will man Film, oder die DVD, o. Ä. als historische Praxis erhalten, muss man die Frage nach dem Medium und dem Dispositiv ernstnehmen. Dies belegt schon die grundlegende Transformation cinephiler Zeitlichkeit, wie sie Chris Fujiwara beschreibt:

„On the side of the viewer, the most important shift has been the timeshift: the fact that with video, and now even more with DVD, the time of the film is subjected, if only in potential, to a secondary logic or chronology that is private rather than collective [...] Impending the loss of the film as a temporal artwork, digital video technology consolidates the film, whose existence beyond text formerly did not need to be asserted since it was self-evident, as text (i.e., in the material form of text). The object of new cinephilia is thus different in nature from the object of the old—even if the two happen to be ‘the same’ film, or if the two kinds of viewing practice happen to belong at different times to a single individual. The old object was an idealized engagement with the constitution of the film as a fluid piece of time-based moving architecture. The new object is an extratemporal, ecstatic text with multiple actualizations.“³⁸

Das Kino als Erfahrungsraum hat für die Cinephilie trotzdem noch einen Sonderstatus inne³⁹ und wird diesen wohl nie verlieren, nicht zuletzt aufgrund des Ereignischarakters, der einem Kinobesuch anhaftet und diesem selbst im Falle eines vollständigen Aussterbens von Film als Trägermaterial und der universellen Verfügbarkeit und lückenlosen Reproduzierbarkeit aller digitalen Filmkopien nicht auszutreiben sein wird. Die apodiktische Fixierung der klassischen Cinephilie auf den Kinosaal als einzigen wahrhaft legitimen Ort der (gemeinschaftlichen) Filmerfahrung⁴⁰, auf Film als das singularär genuine Medium des Kinos, ist jedoch unhaltbar geworden⁴¹. Daher beziehe ich mich im folgenden Kapitel, das Cinephilie unter dem Gesichtspunkt einer Wahrnehmungsform untersucht, im Wesentlichen auf dessen postmoderne Ausformung.

³⁸ Fujiwara: „Cinephilia and the Imagination of Filmmaking“ (2009), S. 195f.

³⁹ Vgl. Roggen, Sam: „I believe that reading widely and regularly is almost as important to a cinephile as watching films. An interview with Girish Shambu“, In: *Photogénie*. URL: http://www.photogenie.be/photogenie_blog/blog/%E2%80%9Ci-believe-reading-widely-and-regularly-almost-important-cinephile-watching-films%E2%80%9D-interview, Upload: Juli 2012, Zugriff: 14.08.2013.

⁴⁰ Vgl. Sontag: „The Decay of Cinema“ (1996), Zugriff: 14.08.2013.

⁴¹ Vgl. Roggen, Sam: „Cinephiles Interviewed. Jonathan Rosenbaum“, In: *Photogénie*. URL: http://www.photogenie.be/photogenie_blog/blog/cinephiles-interviewed-jonathan-rosenbaum, Upload: Juli 2012, Zugriff: 14.08.2013.

2. Cinephilie als Diskurs einer Offenbarung

Um die Verkettung von Rezeptionsformen und Kulturtechniken zu fassen, die man der Cinephilie zurechnen könnte, scheint mir der Begriff des Dispositivs, wie ihn Michel Foucault operationalisiert hat, angemessen:

„Er dient dazu, ein bestimmtes Verhalten, einen Diskurs oder ein bestimmtes Selbstverhältnis zu fokussieren und nach seiner jeweiligen Akzeptanz zu fragen. Das Dispositiv koordiniert Machtbeziehungen. Es besteht aus einer Vielzahl unterschiedlicher Elemente wie Aussagen, Regeln, Praktiken, Institutionen etc. Der zentrale Effekt dieser Koordination von Machtbeziehungen ist, dass zu Diskursen angereizt wird, die ein bestimmtes Wissen erzeugen. Dieses Wissen bringt Individuen dazu, sich auf bestimmte Weise zu denken und sich auf bestimmte Weise zur Welt und zu sich selbst zu verhalten.“⁴²

Das cinephile Dispositiv beschränkt sich nicht auf eine Spezifität der Wahrnehmung, es umfasst auch eine Reihe von Praktiken, die der Schulung des Blicks, der Erweiterung des Horizonts und der Identitätsbildung dienlich sind; dabei ist Cinephilie vieles, aber sicher keine Profession⁴³, kein Gewerbe, keine Dienstleistung und kein Brotberuf – also nichts, bei dem man nach der Absolvierung einer standardisierten Ausbildung unter Anwendung professioneller und konventionalisierter Methoden in klar abgesteckten Bereichen reproduzierbare Resultate gegen tarifizierte Entlohnung erwirkt. Sie steht in ihrer Reinform eindeutig außerhalb ökonomischer Verwertungszusammenhänge⁴⁴ und muss sich keineswegs im Einklang mit den sozio-ökonomischen Lebensmodellen ihrer Subjekte befinden, wie Girish Shambu anmerkt: „I’m an academic but not in film/media studies or even the humanities. I’m a cinephile but my connection to cinema is one of avocation; in this sense, I’m a cinema *amateur*, a word I use to reclaim the seriousness of commitment contained in its original meaning (‘lover’).“⁴⁵ Dieser etwas diffuse Status von Cinephilie als einer avancierten Form von Liebhaberei problematisiert natürlich jeden Versuch, bestimmte Verhaltensmuster

⁴² N.N.: „Dispositiv“, In: *Freie Universität Berlin. Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften. Glossar*. URL: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/>, Letzte Aktualisierung: 04.03.2013, Zugriff: 09.05.2014.

⁴³ Vgl. dazu: „Serge Daney war ein Mensch, der nicht nur von Berufs wegen mit dem Kino lebte.“; Blümlinger, Christa: „Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder. Zu Serge Daney“, In: Dies. (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000, S. 7.

⁴⁴ Vgl. Shambu, Girish: „What Is Being Fought For by Today's Cinephilia(s)?“ In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 219.

⁴⁵ Ebd. S. 218.

als „typisch cinephil“ zu setzen, doch will man dem Begriff Kontur geben, kommt man darum nicht umhin.

Wenn man nach einer grundlegenden Gemeinsamkeit verschiedener Cinephilien sucht – den hingebungsvollen und den gespaltenen, den blindwütigen und den reflektierten, den selektiven und den uneingeschränkten sowie allen, die dazwischen liegen – findet man diese womöglich nur darin, dass sie alle eine *Idee* von Kino lieben, so wie es David Bordwell beschreibt:

„That means loving not only [the cinema’s] accomplishments but its potential, its promise and prospects. It’s as if individual films, delectable and overpowering as they can be, are but glimpses of something far grander. That distant horizon, impossible to describe fully, is Cinema, and it is this art form, or medium, that is the ultimate object of devotion. In the darkening auditorium there ignites the hope of another view of that mysterious realm.“⁴⁶

Für den Cinephilen hat das Kino einen Ausnahmestatus unter den Künsten. Es ist eine Kunstform, die gleichsam alle anderen Kunstformen in sich vereint und doch absolut originär ist, wobei sie dem Leben in vielerlei Hinsicht näher kommt als das Leben selbst, „unabweislicher und substanzieller als die wirkliche Welt, auch als die Welt, von der wir gelesen oder gehört hatten“⁴⁷, und daher vielleicht sogar eine „Singularität in der Geschichte der menschlichen Gattung.“⁴⁸ Eine der prägnantesten Zusammenfassungen dieser Überzeugung findet sich ironischerweise in Susan Sontags schwarzmalerischem Abgesang auf die Cinephilie, *The Decay of Cinema*:

„The love that cinema inspired, however, was special. It was born of the conviction that cinema was an art unlike any other: quintessentially modern; distinctively accessible; poetic and mysterious and erotic and moral -- all at the same time. Cinema had apostles. (It was like religion.) Cinema was a crusade. For cinephiles, the movies encapsulated everything. Cinema was both the book of art and the book of life.“⁴⁹

⁴⁶ Bordwell: „Games cinephiles play“ (2008), Zugriff: 15.10.2013.

⁴⁷ Epstein: „Literarische Skizzen für eine Autobiographie“ (2008), S. 12.

⁴⁸ Mongin, Olivier: „Die Liebe zum Kino. Ein Gespräch mit Serge Daney. Es leben die Zeitschriften!“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 180.

⁴⁹ Sontag: „The Decay of Cinema“ (1996), Zugriff: 13.08.2013.

Es ist diese Überzeugung, die man für gewöhnlich recht früh im Leben gewinnt, die das Begehren des Cinephilen unerschöpflich macht, ein Begehren, das stets auf das *Ganze* des bewegten Bildes ausgereicht ist und nie nur auf die *Inhalte* einzelner Filme. Inhalte können ein Bedürfnis nach Wissen befriedigen, nicht aber die inhärente Neugier auf das fluktuierende Wesen eines Mediums. So ist Serge Daney's Erläuterung von Kinolust zu verstehen: „Die Freude am Kino ist ziemlich einfach: Man befindet sich vor einem Körper, den man gern hat, den man gern in Bewegung sieht und gern regelmäßig wiedersieht. Das heißt, man stellt sich nur eine Frage: *was vermag ein Körper?*“⁵⁰ Die Cinephilie beginnt sich dort in ihre Untergattungen aufzusplittern, wo die jeweiligen Legitimationen und Rationalisierungen dieses Grundbegehrens ausformuliert werden, und sie wird dort sichtbar, wo es durch Praktiken, Akte und Handlungen sublimiert wird. Es kann nicht bestritten werden, dass die Aneignung und Verfeinerung bestimmter Fähigkeiten entschieden zur nachhaltigen Stiftung einer cinephilen Identität und Außenwirkung beitragen. Hierbei handelt es sich um eine Reihe allgemeiner Kulturtechniken, die der aktiven und bewussten Appropriation der Kunstform ebenso dienen wie dem Eingriff in ihren komplementären Diskurs, und insofern notwendig sind, um aus der Privaticinephilie herauszutreten (unter Privaticinephilie verstehe ich jene Cinephilie, die in der Anwendung cinephiler Praktiken nicht über die des Sehens, Wiedersehens und Lesens hinauskommt). Diese Techniken können verschiedenste Formen annehmen, darunter viele, auf die ich hier nicht näher eingehen werde, wenngleich sie naheliegend sind, etwa die Metamorphose des Cinephilen zum Cineasten⁵¹, für die es unzählige Beispiele gibt, oder andere Tätigkeiten rund um die Produktion, Organisation und den Vertrieb von Kino.

Antoine de Baecque und Thierry Frémaux notieren Ritualisierungstendenzen in der Praxis klassischer Cinephilie: „The first object of cinephilic study is its cultural — we could almost say cult-practices. The dark cinema has often been compared to a temple, and it is true that cinephilia, although it is carried out in the most secular of spaces, is marked by a great religiosity of its ceremonies.“⁵² Um den Vergleich zu untermauern, verweisen sie auf den Umstand, dass viele Cinephile ihre Sichtungspraxis einem strengen Reglement unterlegen, das einem religiösen Ritus ähnelt: Sie achten penibel darauf, wo sie sitzen, wollen niemanden um sich oder haben gar einen spezifischen Platz in einer spezifischen Reihe, der ganz der *ihre*

⁵⁰ Mesnil et al.: „Bilderleidenschaft“ (2000), S. 154.

⁵¹ Frei nach Godards Diktum, die beste Kritik eines Films sei ein anderer Film.

⁵² De Baecque, Antoine / Frémaux, Thierry: „La Cinéphilie ou L'Invention d'une Culture“. In: *Vingtième Siècle*. Volume 46 (April-Juni 1995), S. 134. Zitiert nach: Keathley, Christian: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press 2006. S. 6.

ist, und den sie sich Screening für Screening sichern, indem sie sich rechtzeitig im jeweiligen Kino einfinden und ihre Karte abholen, um weit vorn in der Schlange zu stehen, und wenn sie besagten Platz ergattert haben, nehmen sie eine bestimmte Körperhaltung an, eine bestimmte Perspektive, suchen den richtigen Blickwinkel, der die Spezifität ihrer persönlichen Kinorelation zementiert. David Bordwell hingegen behauptet das genaue Gegenteil und assoziiert solche Ticks eher mit Cinemanie:

„The cinemaniac has a favorite seat, even if it’s way off to the side. To secure it, the cinemaniac shows up early and tries to be first in line. Your average cinephile isn’t so picky about where to sit, and so may slip in at the last minute. While waiting for the show to start, the cinemaniac seldom acknowledges others; a book is the faithful companion. But the cinephile is, if not extroverted, at least gregarious and wants to talk with other cinephiles.“⁵³

Es kommt wie immer darauf an, wie weit oder wie eng man seine Vorstellung von Cinephilie fasst. Jene von Cinephilie als Kunstreligion mit heiligen Schriften, esoterischen Zeremonien und Liturgien ist weit verbreitet, aber ebenso wenig, wie eine theologische Praxis die strenge Einhaltung von Glaubensregeln erfordert, sind solche Rituale für ein cinephiles Selbstverständnis notwendig, auch wenn sie den religiösen Nucleus aller cinephilen Beziehungen unmittelbar kenntlich machen – denn der cinephile Diskurs ist ein Offenbarungsdiskurs. Unter „Offenbarung“ verstehe ich eine unerwartete Transformation der (Selbst-)Wahrnehmung, die von einem äußeren Eindruck ausgelöst wird. Diese Transformation ist keine Auswirkung einer Erkenntnis, die aus systematischer Forschung und Analyse gewonnen wurde. Sie entspringt einer kontingenten Korrelation zwischen Erscheinung und Rezipient. Cinephilie besteht demnach aus „völlig unerwarteten Zusammenstößen, Entführungen und Entzückungen.“⁵⁴

Paul Willemen führt das cinephile Offenbarungsmotiv auf den Katholizismus und die Industrialisierung zurück⁵⁵. In der katholischen Theologie gibt sich Gott dem Menschen im Moment der Offenbarung als Schöpfer der Welt zu erkennen und stellt somit dessen Sicht der Dinge auf den Kopf. Im Industrialisierungsdiskurs der Moderne werden technische und gesellschaftliche Entwicklungen, zu denen auch das Kino gehört, für eine grundlegende

⁵³ Bordwell: „Games cinephiles play“ (2008), Zugriff: 15.10.2013.

⁵⁴ Mesnil et al.: „Bilderleidenschaft“ (2000), S. 158.

⁵⁵ Vgl. King, Noel / Willemen, Paul: „Through the Glass Darkly. Cinephilia Reconsidered“, In: Willemen, Paul: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington / London: Indiana University Press / British Film Institute 1994. S. 232.

Wandlung der sensorischen Alltagserfahrung verantwortlich gemacht. Die Cinephilie befindet sich insofern an der Schnittstelle dieser beiden Diskursebenen, als sie dem Kino die Offenbarung einer höheren, „wirklichen“ Wirklichkeit ebenso zuspricht wie die Enthüllung sozialer Wirklichkeiten, wenn nicht gar deren Schöpfung. Jedenfalls zieht sich die Vorstellung eines Verborgenen und Verdeckten, das sich dem gewillten (um nicht zuzagen: empfänglichen) Betrachter in verheißungsvollen Augenblicken zeigt, durch die gesamte Kulturgeschichte des Kinos und der Cinephilie. Dabei geht es nicht zwingend um Epiphanien im streng religiösen Sinne, aber doch immer um Erscheinungen, die etwas darstellen oder auf etwas verweisen, das sich der non-kinematografischen Erfahrung des Menschen entzieht.

Nimmt man die proto-filmischen, wissenschaftlichen Studien von Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge als frühes Beispiel, zielt hier das Interesse bereits weniger auf die teleologische Beschreibung und Katalogisierung bekannter Bewegungsabläufe als auf die unbedarfte Offenlegung und Sichtbarmachung von Bewegungsbildern, die dem trägen Auge des Menschen von der Natur verheimlicht werden. Hier ist es allerdings noch der Forscher selbst, der im Experiment die Offenbarung herausfordert. Sergei Eisenstein sieht den Filmemacher später als Offenbarungsproduzent, der mit den Mitteln der Montage gezielt Erkenntnisse des Zuschauers provozieren soll. Im Begriff der *photogénie*, der im Frankreich der 20er-Jahre aus surrealistischen Denkströmungen hervorging, verlagert sich das Gewicht stark auf die Seite des filmischen Objekts und seines immanenten Offenbarungspotentials. Dem Kino wurde darüber eine geradezu mystische Kraft attestiert, in seiner simultanen Aufzeichnung und Abbildung der Dinge deren innerstes Wesen zum Vorschein zu bringen und ihnen so ihren sinnlichen Wert zurückzuerstatten, eine Wahrnehmungs-Fähigkeit, die dem im Zeichenstrudel der Moderne zirkulierenden Menschen abhandengekommen war⁵⁶. Was mit diesem innersten Wesen gemeint sein könnte, versuchte André Bazin über 20 Jahre später in seiner *Ontologie des fotografischen Bildes* etwas spezifischer auszudeuten. Die Offenbarung des Kinos und dessen berückender Effekte lagen für den Katholiken Bazin in der Objektivität und im Automatismus des Kamera-Apparats, der selbst in Abwesenheit eines Autors Geschichten von der Welt schrieb und so gewissermaßen Autographen Gottes produzierte. Ein Film war folglich niemals nur der Ausdruck eines künstlerischen Subjekts, das seine Weltsicht in Szene setzte, sondern ließ in unterschiedlichen Gradierungen stets auch etwas außerhalb dessen Einflussbereiches durchscheinen. Darauf gründete Bazin eine Realismustheorie, die einen angemessen selbst-losen Zugang von Filmemachern bevorzugte.

⁵⁶ Vgl. Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 98ff.

Zwar postulierte diese Theorie keine dogmatische Methodologie, doch Credo des Künstlers sollte sein, der Welt ihre Ausdruckskraft zu lassen, indem man den Unwägbarkeiten einer ungeschnittenen Aufnahme, einer tiefenscharfen Einstellung oder einer assoziativen Erzähltechnik Zutritt zu den Filmen gewährte. Die Cinephilen der *Cahiers* waren stark von Bazin beeinflusst, und ihre *politique des auteurs* appliziert seine Überlegungen in paradoxaler Weise: Ihren Regie-Pantheon füllten sie mit Film-Autoren (d.h. Regisseuren), denen sie in der Tradition des romantischen Genie-Gedankens die Fähigkeit zusprachen, Kraft ihres letztlich unergründlichen Talents willentlich Augenblicke der Offenbarung zu setzen. Um diese zu erkennen, bedurfte es aber einer besonderen Sichtweise – eines cinephilen Blicks. Man kann unschwer erkennen, dass die wahren *auteurs* in diesem Kontext die Cinephilen selbst sind; sie sind es, die auf Offenbarungssuche gehen und die sakralen Momente ausfindig machen bzw. nach Gutdünken markieren. Deutlich wird das auch in Anbetracht ihrer Günstlinge: Ironischerweise waren ein Großteil dieser Kino-Götter Handwerker aus dem Studiosystem Hollywoods mit mehr oder weniger „unsichtbarem“ Stil, die in vielen Fällen jegliche Ambition über jene der Unterhaltung hinaus von sich gewiesen haben. Die Identifizierung künstlerischer Qualitäten in ihren popkulturellen Produkten war im geistigen Klima der 50er-Jahre Frankreichs keine Selbstverständlichkeit, sondern eine weitere klandestine Offenbarung, die ihrer Verkündigung harrte und in den Kritikern der *Cahiers* eilfertige Apostel fand. Dass die Passagen, Fragmente und Elemente der filmischen Texte, die sie für offenbarungswürdig hielten, sich nicht zwangsläufig mit den Ansprüchen Bazins an ein realitätsnahes Kino deckten, ist hierbei nicht weiter von Belang.

Auch die ideologie- und kulturkritischen Autoren der 60er- und 70er-Jahre, die sich von ihrer eigenen Cinephilie zu distanzieren versuchten, sind Teil dieses Offenbarungsdiskurses: Als Aufdecker der tückischen Erzählungen der Macht, die sich hinter dem schönen Schein der Filmbilder versteckten, war ihr Blick auf das Kino doch insofern ein cinephiler, als er aufmerksam nach Indizien für etwas Ausschau hielt, das anderen nicht evident war, um diese Indizien als Offenbarungskatalysatoren für eine Überholung traditioneller Wahrnehmungsmuster einzusetzen. Entscheidend ist in all diesen Fällen, dass eine bestimmte Art zu Sehen etwas sichtbar machen wollte, was bislang im Verborgenen war, und so, um es mit Roland Barthes zu sagen, etwas hinzufügte, was dennoch schon da war⁵⁷.

⁵⁷ Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 65.

2.1. Die 1000 Augen der Cinephilie: Formen des cinephilen Blicks

Wenn die Cinephilie *per definitionem* etwas konstituieren muss, dann ist es eine andere Art des Sehens, so wie die Philosophie eine besondere Art des Denkens begründet. Mit Sehen ist hier der gesamte Wahrnehmungskomplex des Zuschauers gemeint, der im Falle einer cinephilen Justierung Kinoerfahrungen generiert, die sich zwar nicht verallgemeinern lassen, aber doch spezifische Parameter aufweisen, die ich im Folgenden zu umreißen versuche. Das Sehen von Filmen ist die Grundvoraussetzung für Cinephilie, zumindest, wenn man den Film mit seiner spezifischen Dauer, seinen temporalen Grenzen, als cinephile Einheit denkt⁵⁸. Was nicht gesehen werden kann, kann auch nicht zum Objekt einer cinephilen Begierde oder Auseinandersetzung werden. Der erste Schritt in den Umkreis von Cinephilie ist also schlichtweg die Möglichkeit, Filme zu sehen – ob im Kino, im Fernsehen, oder über andere Kanäle, ist hierbei zweitrangig. Ist diese Möglichkeit gegeben, können sich prägende Begegnungen einstellen, die den Keim einer lebenslänglichen Faszination in sich tragen und den entscheidenden Ausschlag geben für die bewusste, wiederholte Konfrontation mit Kino. Eine erste Offenbarung, die weitere nach sich zieht und aus der cinephilen Existenz eine Serialisierung von Offenbarungsmomenten macht⁵⁹. Von da an ist „Sehen“ aber nicht mehr gleich „Sehen“, von da an ist der Blick wie zweigeteilt: Wie viel man sieht ist weniger wichtig als die Beschaffenheit des Blickes selbst, und der unwillkürliche Wechsel von einem Modus des Blicks zu einem anderen wird zur bestimmenden Eigenschaft des Cinephilen.

2.1.1. Der gelangweilte Blick

Im Kontext des Offenbarungsdiskurses kann man konstatieren, dass der cinephile Blick ein Blick der Entdeckung ist. Um etwas entdecken zu können, muss man sich erst aus der Deckung wagen, wie ein Pilzsammler vom Weg abkommen, hinsehen, wo man normalerweise nicht hinsehen würde. Anstatt sich fortwährend fügsam an die Marksteine und Wegweiser zu halten, die ihm etwaige Subjektivierungsinstanzen offerieren, um seine Wanderung durch die Bilder in eine *guided tour* zu verwandeln (das Narrativ, sozio-kulturelle Deutungsmuster, Codes über Codes über Codes), neigt der cinephile Blick (sofern der Film es zulässt) zu Abschweifungen und Ab-Lenkungen auf Umwege und ist in dieser Hinsicht ein

⁵⁸ In einer laufbildorientierten Cinephilie könnte man sich unter Umständen vorstellen, dass cinephile Praktiken auf Exzerpte eines kontinuierlichen visuellen *flows* angewendet werden, deren intersubjektive Nachverfolgung sich jedoch zwangsläufig erschwert.

⁵⁹ Vgl.: King / Willemen: „Through the Glass Darkly“ (1994), S. 233.

gelangweilter Blick: Er verwehrt sich gegen das unmittelbare Mittelungsbedürfnis und den oberflächlichen Geltungsdrang der Dinge, die sich ihm darbieten, er lässt sich nicht festnageln und nur bedingt führen. Von Langeweile spreche ich hier im Sinne Siegfried Kracauers, für den der Begriff positiv besetzt war. Sein Konzept einer ‚radikalen‘ Langeweile (im Unterschied zur ‚vulgären‘ Langeweile, die sich als Unlust bei der Ausübung einer leidigen Tätigkeit einstellt) ist das eines geistigen und seelischen Zustandes, der auf das moderne Subjekt befreiend wirkt, indem er sich gegen die Beschlagnahme durch die mannigfachen Signale, Übergriffe und Zudringlichkeiten des Großstadtlebens verweigert⁶⁰. Es ist die Rettung vor dem „Antennenschicksal“⁶¹ des Menschen im Informations- und Medienzeitalter und darin eine Art Selbstermächtigung. Der Gelangweilte ist weder bloßer Empfänger sozio-politischer Botschaften noch das Glied einer ökonomischen Verwertungskette; seine Identität befindet sich in der Schwebelage und ist somit ganz bei sich. Zugleich steckt in dieser Ambiguität das Potential des Politischen. Der Gelangweilte hat seine Entscheidung für oder wider noch nicht getroffen, sie ist noch ausständig und kann unvorhergesehene Folgen nach sich ziehen. Noch vor seinem *Langeweile*-Essay proponierte Kracauer eine vergleichbare Geisteshaltung mit seinen Räsonnements zum Erfahrungs- und Charaktertypus des Wartenden⁶². Dieser begibt sich als Reaktion auf das „metaphysische Leiden an dem Mangel eines hohen Sinnes“⁶³ im Gegensatz zum *prinzipiellen Skeptiker* – der nur verneint – und dem *Kurzschluß-Menschen* – der sich blindlings und halbherzig dem nächstbesten Köhlerglauben anbietet – auf den Posten eines „zögernden Geöffnetsein[s]“⁶⁴. Auch er trachtet nach der „Beziehung zum Absoluten“⁶⁵, vermeidet aber überstürzte Hingabe an fadenscheinige Erweckungserlebnisse ebenso wie eine Grundsatzverweigerung aller Anrufungen. Ihm ist jedenfalls bewusst, dass sich Offenbarungen nicht erzwingen lassen. Gleichfalls wartet der Cinephile geöffneter Blickes, ohne zu wissen, worauf, und wenn es eintritt, wartet er trotzdem weiter. Die gelangweilte Cinephilie bildet die Möglichkeitsform des filmischen Sehens. Sie hält die Wahrnehmung in einem Schwebezustand, einer empathischen Distanz, die sich aber nicht gegen unvermittelte Vereinnahmung durch Eindrücke verwehrt, die einen intensiven Rapport zwischen Erscheinung und Betrachter evoziert.

⁶⁰ Vgl. Kracauer, Siegfried: „Langeweile“, In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 324.

⁶¹ Ebd. S. 323.

⁶² Walter Benjamin schreibt im Passagenwerk: „Das Warten ist gewissermaßen die ausgefütterte Innenseite der Langeweile.“ Vgl. Benjamin, Walter: „Passagenwerk. Notizen und Materialien“, In: Ders.: *Gesammelte Werke II*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2011. S. 918.

⁶³ Kracauer, Siegfried: „Die Wartenden“, In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 106.

⁶⁴ Kracauer: „Die Wartenden“ (1977), S. 116.

⁶⁵ Ebd. S. 117.

2.1.2. Der detektivische Blick

Wenn der gelangweilte Blick auf Entdeckung aus ist, geht es dem detektivischen Blick um Entlarvung. Dies ist der Blick der kulturkritischen und strukturalistischen Cinephilie, aber auch jener des Auteurismus. Dieser Blick ist eine Weiterführung des gelangweilten Blicks. Er versteht bestimmte Offenbarungen als Spuren und Indizien, aus denen eine neue Sichtweise konstruiert werden kann, die andere Sichtweisen nicht zwingend verdeckt oder obsolet macht, sondern neben diesen besteht. Die erste Offenbarung legt diesem Blick eine Fährte und macht den Wartenden zum Suchenden. Diese Suche kann über den auslösenden Film hinausgehen. So kann der Auteurist, der im Film eines bestimmten Regisseurs einen Offenbarungsmoment hatte, in anderen Filmen desselben Regisseurs die Augen gespitzt halten in der Hoffnung auf eine Wiederholungstat, die ein Muster begründen würde. Oder die Entdeckung eines Hinweises auf eine Gegenerzählung nährt die Wachsamkeit in Bezug auf etwaige Bestätigungen dieser Mutmaßung. Die Entlarvung ist dann die Offenbarung dieser strukturierten Entdeckungen – sowohl im Sinne der Erkenntnis, dass die Suche nicht umsonst war, als auch in Hinsicht auf die Mitteilung des deduktiven Erzeugnisses.

Walter Benjamin beschreibt in seinem Baudelaire-Aufsatz, wie der großstädtische Menschen- und Wahrnehmungstypus des Flaneurs, ein „professionelle[r] Betrachter“⁶⁶ wie der Cinephile, sich selbst als Rechtfertigung seines müßigen Schweifens zum Detektiv erklärt:

„Seine Indolenz ist eine nur scheinbare. Hinter ihr verbirgt sich die Wachsamkeit eines Beobachters, der den Missetäter nicht aus den Augen läßt. So sieht der Detektiv ziemlich weite Gefilde seinem Selbstgefühl aufgetan. Er bildet Formen des Reagierens aus, wie sie dem Tempo der Großstadt anstehen. Er erhascht die Dinge im Flug; er kann sich damit in die Nähe des Künstlers träumen.“⁶⁷

So wird aus dem vermeintlich passiven Zuseher ein schöpferisches Individuum. Der detektivische Blick knüpft ein Netzwerk aus perzeptiven Details, setzt sie in Bezug zu bestehendem Wissen und konstruiert auf diese Weise einen ungeahnten Tatbestand. Und

⁶⁶ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 22.

⁶⁷ Benjamin, Walter: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, In: Ders.: *Gesammelte Werke II*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2011. S. 750.

„welche Spur der Flaneur auch verfolgen mag, jede wird ihn auf ein Verbrechen führen.“⁶⁸ Vielleicht hat er einen Auteur bei der Arbeit ertappt oder das dubiose Wirken eines ideologischen Blickregimes freigelegt – jedenfalls handelt es sich hier um die Bemühung, die affektiven Weisungen einer Initialoffenbarung weiterzuverfolgen und fürderhin zu statuieren, um der Flüchtigkeit des Phänomens Herr zu werden, um dieses also im Wortsinne dingfest zu machen. Insofern kann behauptet werden, dass zwischen dem gelangweilten und dem detektivischen Blick eine gewisse Polarität besteht, auch weil ersterer nicht nach dem Grund der Offenbarung fragt, während letzterer immer ein Motiv und folglich eine konkrete Ursache hinter den Eingebungen vermutet, die es freizulegen gilt.

2.1.3. Der erotisierende Blick

Zugleich ist der cinephile Blick ein erotisierender Blick. Damit meine ich nicht den Blick der sexuellen Begierde, den obsessiven Fetisch-Blick, der sich auf die Körper der Schauspielerinnen und Schauspieler richtet, wengleich auch dieser zur Cinephilie gehört. Der erotisierende Blick ist als Fusion des gelangweilten und des detektivischen Blicks zu verstehen. In seinem poststrukturalistischen Versuch *Die Lust am Text* schreibt Roland Barthes: „Die Langeweile ist nicht weit von der Wollust entfernt. Es ist die Wollust, wie man sie von den Ufern der Lust aus sieht.“⁶⁹ Die Lust am Text ist bei ihm (unter vielem anderem) das Geistesabwesende, die Möglichkeit einer Abdrift⁷⁰, aber gleichzeitig, wie im Begriff der Wollust festgehalten, etwas Körperliches und Begehrliches. Die Sinnlichkeit des Text-Körpers⁷¹ – denn „was der Sprache passiert, passiert nicht dem Diskurs“⁷² – manifestiert sich in seiner Relation zum Leser. Barthes bedient sich zweier Begriffe, die verschiedene Pole des Textgenusses markieren (und die er doch immer wieder, seiner Verweigerung einer rigiden Sprachordnung gemäß, miteinander vertauscht oder synonym verwendet). Der Terminus der Lust (*plaisir*) bezeichnet dabei in etwa einen Genuss der Selbstversicherung, während jener der Wollust (*jouissance*) einen Genuss der Selbstentäußerung meint. Das Subjekt der Lust ist somit „ein gespaltenes Subjekt, das im Text sowohl die Beständigkeit seines Ich als auch seines Sturzes genießt.“⁷³ Während die Lust an der Selbst-Bestätigung über das Verständnis des Selbst-Verständlichen erfolgt, macht die Wollust Schluss mit dem Verstehen-Wollen und

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 40.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 38.

⁷¹ Vgl. Barthes: *Die Lust am Text* (1974), S. 25.

⁷² Ebd. S. 20.

⁷³ Ebd. S. 31.

labt sich an dem bloßen, reinen, sinnlich sinnfreien Text an sich. Gerade in dieser Spannung, in der Balance zwischen Integrität und totaler Auflösung, liegt das Erotische, und das Ausloten der Grenzen ist das bevorzugte Spiel der Lust:

„Zwei Seiten werden abgegrenzt: die brave, konforme, plagiatorische Seite (es geht darum, die Sprache in ihrem kanonischen Zustand zu kopieren, so wie sie durch Schule, guten Gebrauch, Literatur und Kultur fixiert wurde) und *eine andere Seite*, die mobil, leer ist (fähig, beliebige Konturen anzunehmen), immer nur der Ort ihrer Wirkung: da, wo der Tod der Sprache erkennbar wird. Diese beiden Seiten, *der Kompromiß, den sie in Szene setzen*, sind notwendig. Weder die Kultur noch ihre Zerstörung sind erotisch; erst die Kluft zwischen beiden wird es. Die Lust am Text gleicht jenem flüchtigen, unmöglichen, rein *romanhaften* Augenblick, den der Libertin am Höhepunkt eines gewagten Arrangements genießt, wenn er den Strick, an dem er hängt, um Moment höchster Wollust durchschneiden lässt.“⁷⁴

Insofern hat die Lust am Text auch etwas perverses, die Perversion ist sogar das Spezifische der Textlust⁷⁵. Dagegen sind

„Risse in der Zeitlichkeit der Lektüre, die durch das Bedürfnis nach der nächsten Wendung, der Enthüllung des akuten [mithin narrativ ausdrücklich als solches ausgewiesenen, Anm. d. Verf.] Geheimnisses entstehen (das überstürzte Überspringen von Passagen), [...] keine Perversion, sie gleichen dem Drängen nach dem Höhepunkt und nicht dem Schwelgen in Wollust.“⁷⁶

Deshalb lobt Barthes besonders den modernistischen Text, der mit Konventionen bricht und den freien Fluss der Sprache ohne Sinnkorsett zum Vorschein kommen lässt. Dies geschieht im Allgemeinen über einen offenbarungsartigen Einschnitt in eine semantische oder symbolische Ordnung, eine Art „Asyndeton [Wort- od. Satzreihe, deren Glieder nicht durch Konjunktion verbunden sind, Anm. d. Verf.], das die Sprache zerschneidet“.⁷⁷ Wollust ist schließlich auch eine Todsünde, ein expliziter Bruch mit der Moral. So wie die Wollust selbst kommt im Übrigen auch Barthes' Text über die Wollust (die man auch Begehren nennen könnte) nie zum Punkt, denn die Lust kann

⁷⁴ Ebd. S. 13.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 16.

⁷⁶ Ebd. S. 18f.

⁷⁷ Barthes: *Die Lust am Text* (1974), S. 19.

„die Form eines Treibens annehmen. Ein solches Treiben geschieht immer dann, wenn ich nicht das Ganze respektiere und wenn ich, wie ein Korken auf dem Wasser hinundhergetrieben, je nach den Illusionen, Verführungen und Einflüsterungen der Sprache, selbst unbeweglich bleibe und mich um die unnachgiebige Wollust drehe, die mich an den Text (die Welt) bindet.“⁷⁸

Auf den ersten Blick speisen sich Barthes Konzeptionen aus der semiologischen Spezifität textlicher Erzeugnisse und scheinen daran gebunden zu sein. Denn im Gegensatz zum Text lässt sich kein Bild, schon gar kein bewegtes, jemals restlos auf seine Zeichenhaftigkeit reduzieren. Das geschriebene Wort ist ein Agglomerat aus Elementen, die ganz Zeichen sind, die als kopierbare Formen nur zum Zeichenzweck geschaffen wurden. Der Abstraktionsgrad des schriftlichen, selbst der mündlichen Sprachsystems ist sehr hoch. Der Film hingegen hat selbst im Fall äußerster Standardisierung der Bilder immer einen Überschuss an Uneindeutigkeit, was ihn zum exemplarischen Medium des ästhetischen Regimes der Kunst macht⁷⁹. Einem Satz seine Bedeutung nehmen: Es bleibt wenig übrig. Einem Bild oder Film seinem Sinnzusammenhang entreißen: Die Erscheinung besteht weiter. Jacques Rancière vermerkt dazu in seinen *Film Fables*: „[...] to thwart its servitude, cinema must first thwart its mastery. It must use its artistic procedures to construct dramaturgies that thwart its natural powers.“⁸⁰ Da das Kino im Vergleich zur Sprache keine Einpassung neutraler Materie in eine sinngebende Form durch ein aktives Subjekt darstellt, sondern nur eine Transformation dieser Materie in eine andere, immer noch neutrale Form, müssen erst kulturelle Paradigmen eingesetzt werden, bevor diese in wollüstigen Akten unterwandert werden können. Dies heißt aber schlicht, dass sich die Offenbarungsverantwortung stärker auf den Betrachter verlagert: Wenn die erotische Stelle eines Körpers da ist, wo die Kleidung auseinanderklafft, wie Barthes schreibt⁸¹ – also wieder eine Enthüllung – so haftet die Erotik des filmischen Körpers weniger diesem selbst an als dem Blick, der ihn mit den Augen an- und auszieht, sich seine eigenen Lücken schafft. Die Erfahrung des Cinephilen erhöht einerseits die „Lesbarkeit“ der ihm dargebotenen Bilder, die er in eine Vielzahl an kontextuellen Rahmungen generischer, auteuristischer, narratologischer, ästhetischer Natur zu zwängen vermag (seine Lust), aber die Zer- und Neuverteilung ebendieser Rahmen fällt ihm nicht weniger leicht (seine Wollust). Er befindet sich also in einem permanenten Zustand zwischen Konzentration und Zerstreuung. Der cinephile Blick rückt ihn „in a divided position, one that is simultaneously absorbed and

⁷⁸ Ebd. S. 29.

⁷⁹ Vgl. Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books 2006. S. 25ff.

⁸⁰ Rancière, Jacques: *Film Fables*. Oxford / New York: Berg 2006. S. 11.

⁸¹ Vgl. Barthes: *Die Lust am Text* (1974), S. 16.

distracted, visually anchored as well as unmoored“⁸², eine erotische Oszillation. Von diesem Blickpunkt aus erklärt sich der Fokus der Cahiers-Autoren auf das vermeintlich triviale Hollywoodkino des Studiosystems von selbst: „Je schicklicher, artiger, argloser, gesetzter eine Geschichte erzählt wird, desto leichter kann man sie umkehren, schwarz färben, gegen den Strich lesen [...]. Da eine solche Umkehrung eine reine Produktion ist, entfaltet sie auf erhabene Art die Lust am Text.“⁸³ Je kontrollierter, standardisierter ein filmischer Text folglich erscheint, umso stärker drängt er den Zuschauer zur interpretativen Subversion seiner Gesetzmäßigkeiten. Eine andere Wollust „besteht darin, zu entpolitisieren, was scheinbar politisch ist, und zu politisieren, was es scheinbar nicht ist“⁸⁴, und nichts anderes macht Jacques Rivette in seinem für Serge Daney so prägenden Text über das Travelling in Kapo, indem er die linke Militanz des Films von Gillo Pontecorvo geflissentlich ignoriert, um sich auf die moralischen Implikationen einer vermeintlich unverfänglichen, jedenfalls kaum als effekthascherisch zu bezeichnenden Kamerafahrt einzuschießen⁸⁵ – die Offenbarung des Politischen in einer bis dato rein künstlerisch rezipierten formalen Geste.

Diese Position entmachtet die Autonomie des Werks zugunsten einer schöpferischen Subjektivität. Der Cinephile wird dergestalt zum Demiurg, der mit seinem Blick den Bildern erst ihren Sinn verleiht, sie zum Leben erweckt⁸⁶, indem er sich in sie verliebt. Er schafft eine Lücke und eröffnet somit den Raum für das, was Barthes den dritten bzw. stumpfen Sinn genannt hat, ein Gefäß für die Verliebtheit des Betrachters: „...ich glaube, daß der stumpfe Sinn eine gewisse *Emotion* mit sich bringt, diese Emotion, die einfach *bezeichnet*, was man liebt, was man verteidigen möchte; sie ist eine Wert-Emotion, eine Bewertung.“⁸⁷

Der stumpfe Sinn kann auch als „*Betonung*“ gesehen werden, als die eigentliche Form eines Auftauchens, einer Falte (ja sogar einer Knitterfalte), die sich auf dem schweren Tuch der Informationen und Bedeutungen abzeichnet. [Eine] Schramme quer durch den Sinn.“⁸⁸ Doch konsequent zu Ende gedacht müsste diese Haltung zur totalen Gleichgültigkeit gegenüber der Beschaffenheit des Objekts führen, zu dem man in Beziehung tritt, da dessen

⁸² Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 111.

⁸³ Barthes: *Die Lust am Text* (1974), S. 41.

⁸⁴ Ebd. S. 65.

⁸⁵ Vgl. Rivette, Jacques: „Über die Niedertracht“, In: *Revue CICIM*. Nr 24/25 (Januar 1989), S. 147.

⁸⁶ Dies ist allerdings nicht mit Susan Sontags Sentenz über die Interpretation als Rache des Intellekts an der Kunst zu verwechseln. Hier wird kein Weltbild über ein Kunstwerk drapiert, um seinen „wahren“ Glutkern zum Erlöschen zu bringen. Stattdessen wird etwas entborgen, was im Kunstwerk unzweifelhaft bereits angelegt war – ohne deswegen die Ausgrabungsstätte aufzulassen.

⁸⁷ Barthes, Roland: „Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins“, In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 56.

⁸⁸ Ebd. S. 61.

Offenbarungspotential eben nicht objektiv einschätzbar ist, und jeder Versuch in diese Richtung, jedes Bestreben, den Ort der Offenbarung auch nur anzuzeigen, wie Barthes es etwa in seinem Text über den dritten Sinn am Beispiel von Sergei Eisensteins *Ivan der Schreckliche* mit Hilfe von Fotogrammen unternommen hat⁸⁹, bleibt zwangsläufig ein Versuch ohne intersubjektiven Gültigkeitsanspruch. Um diese Problematik zu konterkarieren, führt Barthes in *Die Lust am Text* gegen Ende ein weiteres Begriffspaar ein, die Figuration und die Darstellung, und nimmt dabei direkt auf den Film Bezug:

„Die Figuration wäre die Erscheinungsweise des erotischen Körpers [...] im Profil des Textes. [...] mehr noch als der Text wird der Film *mit Sicherheit* immer figurativ sein (weshalb es trotz allem die Mühe lohnt, Filme zu machen) – selbst wenn er nichts darstellt. [...] Die Darstellung, das ist: wenn nichts hervortritt, nichts aus dem Rahmen springt: des Gemäldes, des Buches, der Leinwand, des Bildschirms“⁹⁰.

Diese textimmanente Unterscheidung steht in einem Naheverhältnis zu einer Dichotomie, die Serge Daney später formulierte, um seinen Lesern die Differenz zwischen Kino und Fernsehen ins Bewusstsein zu rufen. Den Glauben an das Bild stellte er der Kapitulation im Angesicht des Visuellen (so wie er es im Fernsehen verwirklicht sah) gegenüber, das alles Sichtbare in den Dienst einer unaufhörlichen Erzählung der Macht und die Existenz eines „Anderswo“ in Abrede stellt:

„Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so wie ein pornografisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts anderes. Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellte das Visuelle eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer *mehr und weniger als es selbst*.“⁹¹.

Es bricht mit seiner Unvollkommenheit den Diskurs der Macht, der vom Visuellen geführt wird⁹². Das Visuelle hingegen braucht im Grunde keine Zuschauer und ist auch nicht auf

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Barthes: *Die Lust am Text* (1974), S. 83f.

⁹¹ Daney, Serge: „Montage unerlässlich“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 205.

⁹² Das erinnert an den Begriff des Volkes, an dem Jacques Rancière in „Das Unvernehmen“ einen Aspekt seiner politischen Philosophie festmacht: „Das Volk ist zugleich immer mehr oder weniger als es selbst“, es bezeichnet

solche ausgerichtet (es sei denn im Sinne einer Bestätigung durch Quotenlieferanten), es sieht sich gewissermaßen von selbst⁹³. Man könnte eine Einschätzung der Eigenschaften unternehmen, die einem Film eher bildlichen bzw. figurativen oder visuellen bzw. darstellerischen Charakter verleihen, doch jeder Versuch einer Fixierung muss streitbar bleiben. Entscheidend ist, dass der Cinephile diese Unterscheidung zu setzen vermag. Somit befindet er sich an der Schnittstelle zweier historischer Wahrnehmungskulturen: „The cinephile [...] supplements the absorbed gaze of dominant cinema’s viewer with the distracted glance of the early-era cinemagoer.“⁹⁴ Die cinephile Wahrnehmung pendelt also zwischen forschender Lektüre und produktiver Aphasie, denn die raren Momente wahrer (Selbst-)Erkenntnis lassen sich sprachlich nicht entschlüsseln; sie entziehen sich der klaren Bedeutung und sind gerade deshalb so reizvoll:

„What is at stake [in cinema] is the possibility of a ‚split-second meaninglessness‘, as the placeholder of an otherness that resists unequivocal understanding and total subsumption. What is also at stake is the ability of the particular, the detail, the incident, to take on a life of its own, to precipitate processes in the viewer that may not be entirely controlled by the film.“⁹⁵

Beiden Herangehensweisen eignet aber eine Bereitschaft, die Augen offen zu halten. „Cinephilia tells us that the Hollywood remake of Godard’s ‘Breathless’ cannot be as good as the original“⁹⁶, sagt Susan Sontag. Falsch. Cinephilie sagt uns: Wir werden sehen. Für den Cinephilen ist grundsätzlich jeder Film sehens-wert, für jeden gilt vor der Sichtung die Unschuldsvormutung. Skepsis schließt dies keineswegs aus: Thomas Elsaesser hat in seinem Text *Cinephilia or The Uses of Disenchantment* sogar die These vorgebracht, dass eine gewisse *trepidation*, eine gesunde Beklommenheit oder Bereitschaft, sich „entzaubern“ zu lassen, notwendig ist für eine produktive Cinephilie; sie eröffnet nämlich erst den „semiotic

einerseits diejenigen, die im Zuge der Aufteilung des Sinnlichen in die Sprach- und Rechtlosigkeit verwiesen wurden, aber zugleich auch den gesamten Volkskörper, die Polis in ihrer unterschiedslosen Ganzheit. Diese „Verrechnung“ markiert ein Unrecht, das in jeder Ordnung besteht, und gemahnt so an deren Veränderbarkeit, die Möglichkeit einer Alterität; Vgl. Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S. 23.

⁹³ Für Daney ging die Bedrohung des Visuellen vor allem von den institutionalisierten Formen der Informationsvermittlung des Fernsehzeitalters aus, die es in seinen Augen geschafft hatten, den Bildern des ersten Golfkriegs ihre Alterität auszutreiben.

⁹⁴ Vgl. Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 112f.

⁹⁵ Hansen, Miriam Bratu: „Introduction“, In: Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press 1997. S. xxxi. Zitiert nach: Paulus, Tom: „A Lover’s Discourse. Cinephilia, or, The Color of Cary Grant’s Socks“, In: *Photogénie*. URL: http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/lover%E2%80%99s-discourse, Zugriff: 21.10.2013.

⁹⁶ Sontag: „The Decay of Cinema“ (1996), Zugriff: 13.08.2013.

gap that enables either unexpected discovery, the shock of revelation, or the play of anticipation and disappointment“⁹⁷. Entzauberung ist demzufolge

„a form of individuation because it rescues the spectator’s sense of self from being engulfed by the totalizing repleteness, the self-sufficiency and always already complete there-ness that [...] cinema tries to convey. From this perspective, the often heard complaint that a film is ‘not as good as [the director’s] last one’ also makes perfect sense because disappointment redeems memory at the expense of the present.“⁹⁸

So gesehen wäre der *semiotic turn* trotz bekundeter Aversionen gegen filmische Wollust eine 360°-Wendung gewesen, eine intellektuelle Erweiterung der Liebeskultur *klassischer* Cinephilie, die sich nur in ihren akademischen Exzessen wahrhaft von dieser abzuwenden begann.

2.1.4. Der relationale Blick

Der erotisierende Blick deutet es an: Cinephilie ist auch eine Subjektivierungstechnik. Einerseits ist dies eine direkte Folge cinephiler Praktiken. Der Cinephile selektiert, sieht und ordnet Filme. So entstehen nach und nach ein persönliches Profil und ein korrespondierendes Beurteilungssystem, die das cinephile Selbstbewusstsein stärken. Die cinephile Identität äußert sich also über Sichtungs- oder Unterlassungsentscheidungen und deren Begründung sowie in der Beurteilung von Gesehenem. Dabei können die Kriterien dieser Beurteilung subjektive Haltungen, Einstellungen oder Überzeugungen spiegeln oder diesen zuwiderlaufen, ganz entkoppelt sind sie jedoch nie. Diese sekundären Formen der Identitätsstiftung finden sich allerdings auch bei anderen Kunstleidenschaften und Sammlertätigkeiten. Für ein Spezifikum der Cinephilie muss man erneut deren Offenbarungsdiskurs zu Rate ziehen.

Christian Keathley und Tom Paulus haben unabhängig voneinander den Versuch einer Annäherung an den cinephilen Blick unternommen, indem sie Bekenntnisse und Selbsteinschätzungen von Cinephilen nach einem charakteristischen Modus des Sehens abgetastet haben⁹⁹. Dabei sind beide auf dasselbe Leitmotiv cinephiler Reflexionen gestoßen:

⁹⁷ Elsaesser: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“ (2005), S. 37.

⁹⁸ Ebd. S. 33.

⁹⁹ Vgl. Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 29-53. und Paulus: „A Lover’s Discourse“, Zugriff: 21.10.2013.

Die Faszination für das einzigartige, eindringliche Moment, nach dem der Cinephile Ausschau hält, ohne wirklich nach ihm Ausschau zu halten, und das sich immerzu im Offenen verbirgt, außerhalb der Reichweite des narrativen Regimes, unabhängig von auteuristischer Intentionalität – das sprichwörtliche „Rauschen der Blätter im Wind“. Truffaut formuliert es treffend in einem Brief an Rohmer: „Cinema is the art of the little detail that does not call attention to itself.“¹⁰⁰ Dabei kann es sich um eine Marginalie handeln wie die Farbe von Cary Grants Socken in *North by Northwest*, um eine unscheinbare Szene, die keine besondere Funktion zu erfüllen scheint, um die Eigentümlichkeit der Geste einer Figur, einer Dialogzeile, einer formalen Entscheidung, oder um den sprichwörtlichen Zufallshund. Keathley findet dafür den Begriff des *cinephiliac moment*¹⁰¹ und postuliert die Sammlung solcher Momente anhand zahlreicher Beispiele als zentrale Wesenheit einer cinephilen Gesinnung. Man könnte dieses Moment als den Ort bezeichnen, an dem sich eine Identität des Betrachters fügt, wobei seine Benennung und Fixierung im Grunde bereits seine Aufhebung bedeutet. Es ähnelt Barthes' drittem Sinn darin, dass es den Ort einer Offenbarung anzeigt, ohne den präzisen Charakter dieser Offenbarung zu beschreiben, und unterliegt somit einer eigentümlichen Dialektik: Es ist objektiv, da es sich kennzeichnen lässt, aber hochgradig subjektiv, da seine Bedeutung und Besonderheit im Kern nur den betrifft, der es kennzeichnet. Der Cinephile wird ergriffen von einem konkreten Detail oder einer konkreten Passage, welche nicht im Film ist, um aufzufallen, und ihm dennoch auffällt, da sie *ihm* auffallen musste. Ein doppeltes Erkennen liegt vor: Man erkennt, dass man etwas erkennt, weil es einen selbst erkennt.

Hier manifestiert sich die Identität des Zuschauers auf der Leinwand (oder besser: zwischen ihm und der Leinwand) und wird für diesen kurzzeitig greifbar. So wie die Realität auf dem Filmmaterial ihren Abdruck hinterlässt, bleibt ein Stück des Betrachters unwillkürlich an der filmischen Textur haften. Wer diesen Spuren nachgeht, begibt sich auf Selbstfindung über den Umweg des Kinos. Serge Daney liefert eine eindringliche Beschreibung:

„Hat diesen Zustand nicht jeder erlebt? Sind solche Leinwand-Vorgänge nicht jedem bekannt? Undeutbare Bilder zeichnen sich auf der Retina ab, befremdliche Geschehnisse spielen sich unvermeidlicherweise ab, Worte fallen, die zur geheimen Chiffre eines Wissens über einen selbst werden. Solche Momente von

¹⁰⁰ Truffaut, François: *Correspondance*. Paris: Hatier 1988. S. 54. Zitiert nach: Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 85.

¹⁰¹ Das absichtsvoll gesetzte „a“ verweist auf einen nekrophilen Aspekt, die Liebe zum bereits Vergangenen und „Toten“, die im Kino stets mitschwingt.

‚Hast du nicht gesehen‘ machen für den Kinoliebhaber die Urszene aus – der Ort, *an dem man nicht war und der doch nur von ihm handelt*. In dem Sinn, wie [Jean] Paulhan von der Literatur als einer Erfahrung der Welt spricht, ‚wenn man nicht da ist‘, oder [Jacques] Lacan von ‚dem, was stattdessen fehlt‘. Der Cinephile? Das ist der, der die Augen vergeblich aufsperrt, aber niemandem sagen wird, dass er *unfähig* gewesen ist, etwas zu sehen. Das ist der, der sich auf ein Leben als professioneller ‚Betrachter‘ vorbereitet. Eine Angelegenheit des Sich-Verspätens, des ‚Sich-neu-Zusammensetzens‘ und des Sich-Machens. Und zwar so langsam wie möglich.“¹⁰²

Um diese Angelegenheit des Sich-immer-wieder-neu-Zusammensetzens besser zu verstehen, kann man sich mit Daneys Verweis auf Jacques Lacan behelfen. Dieser umstrittene französische Theoretiker und Revolutionär der Psychoanalyse definierte die Subjektwerdung des Menschen als unaufhörlichen Prozess, der nie zum Punkt kommen kann, da es das Subjekt als fixes und einheitliches Selbstbewusstsein nicht gibt¹⁰³. Stattdessen ist das, was wir als unser machtvolles „Ich“ setzen und wahrnehmen, immer in trügerischer Differenz zu einem „Nicht-Ich“ gedacht und damit in eine labile symbolische, mithin sprachlich strukturierte Ordnung der Welt eingeschrieben, deren mutierende Formen in einem reziproken Hin-und-Her unser im Grunde zielloses Begehren bis ins Unbewusste hinein determinieren¹⁰⁴. Jeder Versuch, ein genuines Ich hinter dem imaginären zu entdecken, ist dazu verurteilt, in dieser Entdeckung bereits wieder ein neues Trugbild zu setzen. Dennoch zeichnet sich jenes wirkliche Ich als Spur im Akt des Sprechens ab, über die Art und Weise, wie sich das Gesprochene über die Vermittlung eines Dritten (eine Instanz, die Lacan den großen Anderen nennt) in die symbolische Ordnung eingliedert, wobei es weniger um das Ziel geht als um den Weg, „das, was das Subjekt sprechend macht und nicht das, was es sprachlich intendiert; das, von dem es erhascht wird und nicht das, was es zu erhaschen sucht.“¹⁰⁵

Aus diesem Blickpunkt wäre das cinephile Moment weniger die Abgrenzung eines besonderen Erinnerungs-Eindrucks, wie es Keathley und Paulus proponieren – und die sich dann auch in Deskriptionen und Assoziationen erschöpft, die zwar schöne Früchte tragen, aber doch primär als Konsolidierung eines imaginären „Ich“ aus dessen eigener Geschichtlichkeit heraus fungieren – sondern jene Augenblicke im Laufe einer Filmsichtung, die einem sofort wieder entgleiten, in denen ein solcher Erinnerungs-Eindruck sich formiert,

¹⁰² Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 22.

¹⁰³ Vgl. Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2002. S. 39.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 43.

¹⁰⁵ Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung* (2002), S. 43.

in denen man eben von etwas „erhascht“ wird, ohne zu wissen, warum. Daher spricht Truffaut von dem „Verlangen, in die Filme einzudringen“¹⁰⁶ und von ihnen durchdrungen zu werden, daher wissen die „Filme, die auf unsere Kindheit geschaut haben“¹⁰⁷, mehr über einen als man selbst, daher sind sie persönliche Orakel und engste Vertraute: „The films we remember best from our childhood always seem somehow autobiographical, always seem to be about ourselves in an especially strong sense.“¹⁰⁸ Ich würde argumentieren, dass das Kino, besonders das klassische Kinodispositiv, für diese Art von driftender Selbst-Befragung besonders gut geeignet ist. Einerseits entspricht die Kinosituation bis auf ihre fixe Dauer in gewisser Hinsicht dem Lacanschen Analyseszenario: Dort nimmt der Analytiker nicht die Rolle des lenkenden Ich-Verkünders, sondern weitestgehend jene des schweigenden Zeugen und Repräsentanten einer diffusen symbolischen Ordnung ein, der bloß aufzeichnet und sammelt¹⁰⁹. Auch das Kino ist ein schweigsames Gegenüber, aber es führt dennoch eine Registratur der Blicke. Versteht man wie Lacan jeden menschlichen Akt, der nicht unmittelbar auf notgedrungene Bedürfnisbefriedigung aus ist, als Sprechen, das vom Begehren des Anderen abhängt, so ist auch der Akt des Blickens ein Sprechen, und der Film der Vermittler, der es einem ermöglicht, sich bei der eigenen Selbst-Gestaltung zuzusehen und in den cinephilen Momenten womöglich das ephemere „Aufklaffen“¹¹⁰ eines wahren Ichs zu vernehmen. Dies wiederum speist sich wesentlich aus der spezifischen Zeitlichkeit einer Filmsichtung im Kinodispositiv: Der Vergänglichkeit der vor den Augen ablaufenden Bilder, der Unfähigkeit, den genauen Moment des Moments zu bestimmen, da es selbst in seiner Relation zu anderen Momenten verhaftet ist. Girish Shambu verweist auf die Tragweite dieser temporalen Komponente für die Cinephile Erfahrung, und erteilt daher auch dem Begriff des „Moments“ eine Absage:

„Every film that I like or love offers me numerous qualities and intensities – singularities – that can’t often be captured (for me) within the construct of a single ‘moment’. This is not to say that each moment in a film is equally good as any other (it’s not), but that the special qualities and intensities of a good film often occur in a *dispersed* manner, developing or repeating or varying or reversing *temporally* through the course of a scene or a section or an entire film. It’s this ensemble of dispersal that I find myself being drawn to in any film. To wrench a

¹⁰⁶ Truffaut, François: „Wovon träumen die Kritiker?“, In: Fischer, Robert (Hg.): *François Truffaut. Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren et al. 1997. S. 12.

¹⁰⁷ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 21.

¹⁰⁸ Wollen, Peter: „An Alphabet of Cinema“, In: Ders.: *Paris Hollywood. Writings on Film*. London / New York: Verso 2002. S. 4.

¹⁰⁹ Vgl. Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung* (2002), S. 114.

¹¹⁰ Ebd.

single moment from these temporal structures of cinephilic pleasure in a film – and self-consciously lift this moment above all others in a way that isolates it from the rest of the film – seems more and more difficult for me to do these days. Even in a radically fragmented modernist or avant-garde film, the single moment's relation to the rest of the work, to the flow of time – no matter whether it's a harmonious or a jarring relation – has become something I value more and more as a cinephile.“¹¹¹

Der Zeitfaktor ist auch für die Analysemethoden Lacans entscheidend, da das fließende Wechselspiel zwischen Weiterreden und Innehalten den Analysanden davon abhält, sich nach getaner Aussage mit einer illusionären Abgeschlossenheit derselben zufriedenzugeben. Auch das cinephile Moment ist als solches nicht abgeschlossen, sondern in ein komplexes Gefüge von sich zeitlich entfaltenden und überlappenden „Intensitäten“ der Wahrnehmung verstrickt. Eine Beobachtung Thomas Elsaessers bekräftigt die allgemeine Bedeutung dieses Vergänglichkeitstopos für das cinephile Dispositiv und erinnert daran, das ein begehrtlicher Blick immer auch ein Blick ist, der einen unerfüllbaren Mangel betrauert:

„one of cinephilia's original characteristics [...] has always been a gesture towards cinema framed by nostalgia and other retroactive temporalities, pleasures tinged with regret even as they register as pleasures. Cinephiles were always ready to give in to the anxiety of possible loss, to mourn the once sensuous- sensory plenitude of the celluloid image, and to insist on the irrecoverably fleeting nature of a film's experience.“¹¹²

Für den Cinephilen ist der Film insofern Hoffnungsträger einer Möglichkeit, sich jene Erfahrungen vor Augen zu führen, die für ihn bestimmt sind, aber doch ohne ihn stattfinden, die Schlüsselmomente, die in der Abwesenheit des intendierten Adressaten vom Rauschen des Seins verschluckt werden. Wenn Daney von der eindringlichen Wirkung der Konfrontation mit einer „Urszene des Kinoliebhabers“¹¹³ spricht, vom „Ort, an dem er nicht war, und der doch nur von ihm handelt“¹¹⁴, dann ist das neben der offenkundigen psychoanalytischen Anspielung auch zu vergleichen mit Emmanuel Lévinas' Umschreibung der Unruhe, die eine Bewusstwerdung des unpersönlichen Seins (Es gibt, Il y a) im denkenden Ich hervorruft. Er zieht dafür eine Kindheitserinnerung heran: „Man schläft alleine, und die Erwachsenen setzen

¹¹¹ Roggen: „I believe that reading widely and regularly is almost as important to a cinephile as watching films“ (2012), Zugriff: 14.08.2013.

¹¹² Elsaesser: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“ (2005), S. 27.

¹¹³ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 22.

¹¹⁴ Ebd.

das Leben fort; das Kind empfindet die Stille seines Schlafzimmers als lärmend.“¹¹⁵ Dieser Zustand weckt ein Begehren, das Schlafzimmer zu verlassen und die Grenzen des Seins zu übertreten, eine Unmöglichkeit, die dafür sorgt, dass sich das Begehren nie im Wissen erschöpft: „Was mich angeht, so denke ich, dass die Beziehung zum Unendlichen nicht ein Wissen, sondern ein Begehren darstellt. Ich habe versucht, den Unterschied zwischen dem Begehren und dem Bedürfnis durch die Tatsache zu beschreiben, dass das Begehren nicht befriedigt werden kann; dass das Begehren sich auf gewisse Art von seinem Hunger ernährt und sich mit seiner Befriedigung vergrößert; dass das Begehren einem Denken gleicht, das mehr denkt, als es denkt oder als das, was es denkt.“¹¹⁶ Die von Daney beschriebene cinephile „Urszene“ kann also der Auslöser eines solchen Begehrens sein, indem sie einen Ort bedeutet, der außerhalb des persönlichen Seins steht und doch den Schlüssel zum selben zu bergen scheint, ebenso wie das unerschöpfliche Begehren bei Lacan immer das „Begehren des Anderen“¹¹⁷ ist. Hier verdichten sich das Aufbränden eines geheimen Wissens über die eigene Person, die Ahnung einer „versäumten“ Parallelexistenz, die Andeutung unserer „künftigen Biografie“¹¹⁸ (auch dies ein Verweis auf die „antizipierte Nachträglichkeit“¹¹⁹ bei Lacan, nach der sich das Subjekt stets vorgehend konstituiert, als etwas, das „gewesen sein wird, für das, was es dabei ist zu werden“¹²⁰) mit einem Bruch in der Identität des Zuschauers zu einer eigentümlichen Erfahrung, die irreduzibel auf eine Erkenntnis bleibt und daher überall zu suchen ist, nur nicht in der beruhigenden Konzeption eines fassbaren Inhalts: „Die Form ist Begehren, der Inhalt ist nichts als das Leinen, in das man uns hüllt, wenn wir nicht mehr sind.“¹²¹ So blickt der Cinephile stets in zwei verschiedene Richtungen: Einerseits auf die Leinwand und andererseits auf ein „unmerklich abgehobenes Imaginäres“¹²², und ist sich dabei seiner Position in Bezug zum Bild nie ganz sicher: „Ein Cinephiler denkt immer, daß er von einem Film destabilisiert wird, daß sein Platz als Zuschauer nicht unwandelbar ist.“¹²³ Es handelt sich also um einen Fluss permanenter Gestaltwerdung, eine unaufhörliche Rekonfiguration der Persönlichkeit, die auch mit der lustvollen erotischen Spannung verbunden ist, die ich mit Roland Barthes im vorgängigen Kapitel verhandelt habe:

¹¹⁵ Lévinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*. Wien: Passagen 2008. S. 35.

¹¹⁶ Ebd. S. 70.

¹¹⁷ Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung* (2002), S. 67.

¹¹⁸ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 21.

¹¹⁹ Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung* (2002), S. 120.

¹²⁰ Ebd. S. 39.

¹²¹ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 36.

¹²² Barthes, Roland: „Beim Verlassen des Kinos“ (1976), S. 292.

¹²³ Mesnil et al.: „Bilderleidenschaft“ (2000), S. 160.

„Ein Cinephiler ist jemand, der sich vom Film zu viel erwartet. Der erwartet, daß das Kino das Terrain ist, auf dem sich sein eigener Bezug zu seinem Bild herstellt. Cinephile hat es immer gegeben und wird es auch noch lange geben, also Leute, die vom Bild etwas mehr verlangen als es ‚geben‘ kann. Natürlich Spaß, aber auch Lust. [...] Der Cinephile ist jemand, der nicht mehr recht weiß, ob er den Film liebt oder ob er sich selbst nur über das Kino liebt.“¹²⁴

Diesen Blick, der des relationalen Verhältnisses zwischen Film und Betrachter gewärtig ist und sich darin ergeht, könnte man in Bezugnahme auf Pepita Hesselberth auch den deiktischen Blick nennen. Sie aktualisiert den Deixis-Begriff in ihrer Ausführung *From subject-effect to presence-effect: A deictic approach to the cinematic*, die zwar auf ein vornehmlich filmwissenschaftliches Fundament baut, sich aber durchaus in einem Lacanschen Referenzrahmen bewegt. Deixis ist ein Terminus aus der Linguistik, der die Kontextabhängigkeit einer Vokabel designiert, z.B. „du“, „hier“ oder „heute“. Hesselberth nutzt ihn, um konträr zu filmwissenschaftlichen Demarkationen von Rezeption/Projektion oder Ort des Autors/Ort des Filmischen/Ort des Zuschauers die Relationalität und Temporalität der filmischen Erfahrung und ihre Subjektivierungsfunktion in den Vordergrund zu rücken: „[...] in the bodily-spatial studies of deixis proposed [...], the environment is recognized as an agent in the construction of meaning and in processes of self-validation. Second, and significantly, the wavering [zwischen Subjekt und Objekt] is a temporal process.“¹²⁵ Die filmische Präsenz ist keine Dinglich-Gegenständliche, sondern eine Zeitliche, denn „the idea of presence intimates a conception of materiality as process, as a coming into, a ‚becoming‘“,¹²⁶ – und eine körperliche: Der Blick ist nicht als ein vom Rest des Körpers und seinen Sinnen getrennter Vektor aufzufassen, sondern als das heteronome Element eines sensorischen Apparates, der das Subjekt über seine empfundene Körperlichkeit raum-zeitlich verortet¹²⁷. Insofern ist „the act of looking [...] part of the object.“¹²⁸ Der deiktische Blick ist folglich weder ans klassische noch ans laufbildorientierte Dispositiv der Cinephilie gebunden; er bezeichnet eine allgemeine Beziehung zu dem, was Hesselberth das „Kinematische“ nennt, mit seinen Verdichtungen, Dehnungen und Intensivierungen der Zeiterfahrung.

¹²⁴ Ebd. S. 154.

¹²⁵ Hesselberth: „From subject-effect to presence-effect“ (2012), Zugriff: 25.06.2014.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Vgl. Hesselberth: „From subject-effect to presence-effect“ (2012), Zugriff: 25.06.2014.

¹²⁸ Ebd.

2.1.5. Der unersättliche Blick

Die Unersättlichkeit des Blicks – das Kinobegehren und das unablässige Weiter-Sehen-Müssen – ist, wie aus dem vorgängigen Kapitel folgt, ein weiteres essentielles Charakteristikum der Cinephilie, da es dem cinephilen Subjekt immer wieder neue Offenbarungsmomente zuträgt, durch deren Serialisierung er sein Selbstbild beobachtet, gestaltet und weiterentwickelt¹²⁹. Um noch einmal mit Lacan zu sprechen:

„Im Begehren tritt der Wunsch in jenen Zwiespalt ein, der die unendliche Bewegung von Mangel und Erfüllung, von Einheit und Spaltung, im Menschen unterhält. Anders als das Bedürfnis, das sich am Objekt stillt und zu sich selbst zurückkehrt, umkreist das Begehren das Objekt, lädt es mit Bedeutung auf, speist das Verbotene mit Verheißungen und läßt den Mangel dort neu entstehen, wo er eben überwunden schien.“¹³⁰

Darüber hinaus ist die konstante Erweiterung des cinephilen Horizonts notwendig, um einen persönlichen Kanon herauszubilden und zu kultivieren. Der Cinephile ist kein Gelegenheitsgucker. Der regelmäßige Kinobesuch oder anderweitige Laufbildkonsum ist vielmehr ein fixer Bestandteil und manchmal sogar strukturierendes Moment seines Lebens. Peter Wollen bezeichnet Cinephilie als „an obsessive infatuation with film, to the point of letting it dominate your life.“¹³¹ Die Faszination für einen Film kann sich schnell zur Faszination für *alle* Filme ausweiten, und die trügerisch kurze Dauer einer filmischen Erfahrung (im Vergleich etwa zur Lektüre eines Buches) ist keine ernstzunehmende Hemmschwelle für Schau- und Erlebnislust, pure Neugierde oder ein bohrendes Bedürfnis nach Lebenskompensation. Die Absurdität des Wunsches, sich die Geschichte des vergleichsweise jungen Mediums „ganz einzuverleiben“¹³², wie er bei Cinephilen der ersten Stunde noch bestanden haben mag, ist zwar mittlerweile völlig offenkundig, dennoch ist der hartnäckige Glaube daran, alles sehen zu können, oder wenigstens alles, „was zählt“, weiterhin ein unausgesprochenes Gesetz der cinephilen Gesinnung. Er ist der Motor hinter der unaufhörlichen Sichtungswut, die Sehnsucht nach cinephilem Ruhestand und die zeitgleiche Angst davor. (Von der Warte der „professionellen“ Cinephilie aus findet sich freilich eine rationale Erklärung dafür: Wissensdrang: „I'm not a cinephile. I watch films because I want and need to learn about the art I'm dealing with day in and day out. I'm just learning and

¹²⁹ Vgl. King / Willemsen: „Through the Glass Darkly“ (1994), S. 233.

¹³⁰ Pagel: *Jacques Lacan zur Einführung* (2002), S. 67.

¹³¹ Wollen: „An Alphabet of Cinema“ (2002), S. 5.

¹³² Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 19.

letting other people partake of that.“¹³³) Dabei braucht die unermüdliche Suchbewegung durch das Weltkino und die Filmgeschichte kein übergeordnetes Movens. Zachary Campbell notiert, dass der Cinephile oftmals gekennzeichnet ist von „a certain restlessness that is never definable according to a perennial political or philosophical stance so much as a principle of searching and gathering information.“¹³⁴ Für François Truffaut wirkte das Kino in seinen Jugendjahren „wie eine Droge, und zwar so sehr, dass der Filmclub, den ich 1947 gründete, von mir den anspruchsvollen, aber aufschlussreichen Namen ‚Cercle Cinémane‘ erhielt.“¹³⁵ Im weiteren vermerkt er: „Damals schauten wir uns alle guten Filme an und dann auch noch viele schlechte, denn unsere Liebe zum Kino war wie der Durst, der den Forscher treibt, auch noch brackiges Wasser zu trinken [...]“¹³⁶ Ist der obsessive Aspekt das ausschließliche Element eines cinephilen Dispositivs, müsste man im Grunde wirklich von Cinemanie sprechen, einer bloßen Kinosucht, die sich auf eine Registratur von Filmtiteln beschränkt. Einerseits kennt diese, um es mit Pasolini zu sagen, auch das Kino nicht, weil sie nur das Kino kennt, andererseits birgt sie somatische Gefahren; denn ein Cinéphage, ein Kino-fresser, ein Verschlinger von Filmen, wie sich Daney an einer Stelle nennt¹³⁷, frisst sich selbst mit. Laut Michel Mesnil sei André Bazin jemand gewesen, „der sich vollständig vom Film auffressen ließ, und zwar so sehr, daß er körperlich von ihm aufgeessen wurde“¹³⁸. Bei Cinephilie hingegen hält sich der unersättliche Blick mit anderen Praktiken die Waage.

So ist etwa nicht nur das Sehen neuer Filme integral, auch die wiederholte Rekapitulation von bereits Gesehenem. Truffaut entdeckte früh, im Jahr 1942, das Potential des Wiedersehens:

„Abends kam meine Tante, die am Konservatorium Geige studierte, bei uns vorbei, um mich ins Kino mitzunehmen. Ihre Wahl hatte sie schon getroffen: *Les Visiteurs du Soir*; und da ich auf gar keinen Fall zugeben konnte, dass ich ihn schon gesehen hatte, musste ich ihn noch einmal sehen und dabei so tun, als entdeckte ich ihn gerade. An diesem Tage wurde mir klar, welchen Reiz es hat, immer tiefer in ein bewundertes Werk einzudringen, bis zu dem Punkt, an dem man sich die Illusion vermitteln kann, seine Entstehung mitzuerleben.“¹³⁹

¹³³ Martov, Dmitry: „Interview with Olaf Möller, Part 2. I'm not a cinephile“, URL: <https://mubi.com/notebook/posts/interview-with-olaf-moller-part-2-im-not-a-cinephile>, Upload: 05.07.2010, Zugriff: 02.07.2013.

¹³⁴ Campbell, Zachary: „On the Political Challenges of the Cinephile Today“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 210.

¹³⁵ Truffaut: „Wovon träumen die Kritiker?“ (1997), S. 12.

¹³⁶ Ebd. S. 35.

¹³⁷ Vgl. Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S 26.

¹³⁸ Mesnil et al.: „Bilderleidenschaft“ (2000), S. 155. (Bazin war zeit seines Lebens sehr kränklich und litt an Tuberkulose. Er starb 1958 an Leukämie.)

¹³⁹ Truffaut: „Wovon träumen die Kritiker?“ (1997), S. 11.

Das in- und auswendig bekannte Werk läuft bei der x-ten Rekapitulation gleichsam „wie geplant“ ab, man sieht zwei Stunden lang seinen Erwartungen bei der Erfüllung, seiner (geborgten) Vision bei der Verwirklichung zu. Auf dem Weg dorthin befördert das Wiedersehen aber die Möglichkeit von Phasenverschiebungen des Blicks: Einerseits kann man sein Augenmerk bei jeder Sichtung auf andere Aspekte legen und so die vielfältigen Facetten eines geliebten Werks zu erschließen, die man beim einmaligen Sehen nie allesamt aufnehmen kann, andererseits erleichtert wiederholtes Sehen die Freisetzung des gelangweilten Blicks, da narrative oder sonstige Anrufungen, die einen beim ersten Mal in ihren Bann schlagen, einem nunmehr bereits vertraut sind und daher an Macht und Verbindlichkeit verlieren, was Raum für neue Offenbarungen schafft:

„Es kam vor, daß ich einen Film innerhalb eines Monats sechs oder sieben Mal sah, ohne daß ich deshalb seine Handlung korrekt hätte wiedergeben können: In einem bestimmten Moment berauschten mich ein Musikeinsatz, eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin, entrückten mich und rissen mich mehr hin als der Film selbst.“¹⁴⁰

Auch darin ist der Blick unersättlich, dass sich das Offenbarungspotential eines geliebten Films für ihn niemals erschöpft. Weiters liefert wiederholtes Sehen Vergleichswerte, die dem Betrachter Aufschluss geben über die Beschaffenheit und den kontinuierlichen Wandel seines cinephilen Dispositivs¹⁴¹.

2.1.6. Der ethische Blick

In Serge Daney's Text *Das Travelling in Kapo* erinnert sich der Autor daran, wie die Beschreibung einer Szene aus Gillo Pontecorvos *Kapò* (1960) durch Jacques Rivette in einer Ausgabe der *Cahiers du Cinéma* ihn bis auf die Grundfesten erschütterte und seine Sicht des Kinos unauslöschlich prägte, ohne dass er den Film je gesehen hätte. Es geht um die Einstellung,

„in der [Emanuelle] Riva sich umbringt, indem sie sich in den elektrischen Stacheldraht stürzt; der Mensch, der sich in diesem Augenblick zu einer

¹⁴⁰ Ebd. S. 12f.

¹⁴¹ Vgl. Davis, Robert / Parks, Robert J: „Rewatching Movies“, In: *Plastic Podcast*. URL: <http://www.plasticpodcast.com/2014/06/10/revisiting-movies.html>, Upload: 10.06.2014, Zugriff: 12.06.2014.

Kamerafahrt vorwärts entschließt, um den Kadaver in Aufsicht zu rekadrieren, wobei er es sich angelegen sein lässt, die erhobene Hand in einem bestimmten Winkel seiner endgültigen Kadrage zu fixieren, für diesen Menschen kann man nur tiefste Verachtung empfinden.“¹⁴²

Auch wenn man einräumt, dass der polemische Ton dieser Verurteilung wohl vom Sujet des Films herrührt – *Kapò* setzt die Konzentrationslager ins Bild – ist die Kernaussage davon unabhängig: Es ist nicht egal, wie ein Film zu seinen Bildern steht und wie diese Bilder ins Werk gesetzt werden. Wer sich am Bild vergeht, vergeht sich auch an der Welt. Dies ist spätestens seit André Bazins *Ontologie des fotografischen Bildes* eine zentrale Überzeugung vieler Cinephilen, besonders jener, die dem Kino als Phänomen eine ethische Dimension attestieren. So schreibt etwa Bazins Schüler Truffaut: „Solange ich Kritiker war, glaubte ich, ein gelungener Film müsse zugleich eine Vorstellung von der Welt und eine Vorstellung vom Kino ausdrücken“¹⁴³. Die formalen Regeln, die daraus abgeleitet werden, müssen sich widersprechen, da sich Bilder und Welt verändern und jeder Zusammenhang im Grunde eine eigenständige Positionierung erfordert, aber die Prämisse bleibt gleich: Die Verantwortung der Filmemacher endet nicht mit der Narrativierung des Themas. Form ist für den Cinephilen eine Frage der Moral, das zeigt sich nicht nur an den bekannten Vexierbild-Aphorismen von Moullet und Godard („Moral ist eine Frage der Kamerafahrten“ / „Kamerafahrten sind eine Frage der Moral“). Inhalt und Form eines Films stehen in einer unverbrüchlichen Wechselbeziehung und müssen daher stets im Verbund befragt werden¹⁴⁴: „Der Cineast [Filmemacher, Anm. d. Verf.] urteilt über das, was er zeigt, und wird beurteilt durch die Art und Weise, in der er es zeigt.“¹⁴⁵ Wenn Rivette schreibt: „Es gibt Dinge, die man nur scheu und zitternd angehen darf; Der Tod gehört zweifellos dazu, und wie soll man sich, wenn man etwas so Geheimnisvolles filmt, nicht wie ein Schwindler fühlen?“¹⁴⁶; so bekennt er sich zur Wahrheit einer Idee, auf deren Anerkennung das Gleichheitsprinzip, mithin das Gemeinwesen der Menschheit gründet, und warnt vor den Folgen ihrer Verleugnung. Es geht also um Demut, womit wir wieder bei einem religiösen Begriff wären, und ebenso um eine Absage an

¹⁴² Rivette: „Über die Niedertracht“ (1989), S. 148f.

¹⁴³ Truffaut: „Wovon träumen die Kritiker?“ (1997), S. 16.

¹⁴⁴ Die Überzeugung, dass Filme darüber, wie sie etwas zeigen, eine Haltung gegenüber dem einnehmen, was sie zeigen, und somit auch gesellschaftliche Haltungen spiegeln, ist in gewisser Hinsicht eine Weiterentwicklung des Krakauerschen Postulats, dass der Filmkritiker nur als Gesellschaftskritiker denkbar sei, wobei Kracauer nicht ganz frei von schulmeisterlicher Borniertheit nur den Ausnahmefällen „gehaltvoller“ Filme eine „immanent-ästhetische“ Analyse über die „soziologische“ hinaus zugesteht; Vgl. Kracauer, Siegfried: „Über die Aufgabe des Filmkritikers“, In: Witte, Karsten (Hg.): *Siegfried Kracauer. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 9–11.

¹⁴⁵ Rivette: „Über die Niedertracht“ (1989), S. 148.

¹⁴⁶ Ebd. S. 149.

die Konzeption der Kamera als objektiven Apparat, wie sie in frühen Filmtheorien und teilweise selbst bei Bazin noch üblich war. Film ist mittelbar, und der Blickwinkel des Filmenden, selbst wenn dieser bloß „abfilmt“ und die Realität der Technik überlässt, kann und muss zur Verantwortung gezogen werden. Die Verleugnung seiner eigenen Autorschaft, die Behauptung einer universellen, normierten Filmsprache, ist gefährlich. Der Filmemacher trägt eine Verantwortung gegenüber der Realität¹⁴⁷, und auch gegenüber dem Zuschauer, denn die Bilder positionieren diesen stets in einer Weise zur Welt, wie er es selbst womöglich nicht getan hätte, und üben so eine ganz elementare Gewalt auf ihn aus. Die Verwerflichkeit des „Travellings in *Kapo*“ wird zum moralischen Imperativ¹⁴⁸, den der Cinephile hochhält.

Wenn sich diese Haltung bei den Autoren der *Cahiers* angefacht vom politischen Aufruhr der späten 60er und frühen 70er zu Militanz auswuchs, so lässt sich das vor dem Hintergrund von Weltkrieg, industrieller Menschenvernichtung und Atombombe nachvollziehen. Wenn sie sich später aufweichen ließ und ihre Wachsamkeit verlor, dann lag das an der Fehldeutung der Erzeugnisse ihrer künstlerischen Vertreter und Parteigänger als dingsichere Abwehrmittel gegen jede Art von Nachlässigkeit in ihren Belangen¹⁴⁹. Daney befürchtet jedenfalls bereits 1992 ein Aussterben des Interesses an solchen Überlegungen und damit einen generellen Kräfteschwund des Mediums Film:

„Ich erinnere mich, daß ich – als ich mit einem Seminar in Censier-Paris III [Geisteswissenschaftliche Universität, heute Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Anm. d. Verf.] beauftragt war – den Text von Rivette fotokopiert habe, um ihn an meine Studenten zu verteilen und sie dazu zu befragen. Das war noch während der ‚roten‘ Epoche, als einige Studenten versuchten, über ihre Lehrer ein wenig von der politischen Radikalität von ‘68 mitzukriegen. Mir schien, dass die motiviertesten unter ihnen, mit Rücksicht auf mich, darin übereinstimmten, in ‚De l’abjection‘ ein interessantes, aber bereits überholtes historisches Dokument zu sehen. Ich möchte ihnen das nicht verargen, und wenn ich dieses Experiment heute wiederholen würde, wäre meine Besorgnis nicht, ob die Studenten am Travelling Anstoß nähmen, sondern ich wüßte gerne, ob für sie sonst irgendein *Indiz* für Verabscheuungswürdiges vorhanden wäre. Offen gesagt fürchte ich, daß es für sie ein solches Indiz nicht gäbe. Das wiederum würde nicht nur heißen, daß Travellings mit Moral nichts mehr zu tun haben, sondern daß das Kino zu schwach ist, um eine solche Fragestellung überhaupt zuzulassen.“¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 150.

¹⁴⁸ Vgl. Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 18.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 31.

¹⁵⁰ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 30.

Der ethische Blick, dessen drohender Verlust hier von Daney beklagt wird, ist tatsächlich ein Anachronismus. Kunsthistorisch gehört er dem an, was Jacques Rancière das „repräsentative Regime der Künste“¹⁵¹ nennt. Seine Funktion liegt im Erkennen und Ausweisen der Angemessenheit oder Unangemessenheit einer künstlerischen Form in Bezug auf ihren Inhalt. So wie die Tragödie bis ins 18. Jahrhundert den Adeligen gehörte und die Komödie dem einfachen Volke, wird hier das Travelling der Darstellung des Todes (oder eines besonderen Todes) für unwürdig befunden und der Cinephile (bei Rivette) implizit zum Schiedsrichter der Formenlehre ernannt. Dies kann nichts anderes zeitigen als die Herausbildung neuer Beurteilungshierarchien. Doch Daneys verhaltenes Lamento gilt vielleicht weniger dem verlorenen Moralkompass als dem schwindenden Differenzierungsvermögen der Zuschauer, dem überlebten Bewusstsein um die Bedeutung der Form. Das wäre wiederum ganz im Sinne Rancières; dass es darum geht, wie die Erscheinungen eines Films angeordnet sind und wie sie sich zu den Anordnungen der Erscheinungen des Lebens verhalten:

„Es gibt keine wirkliche Welt, die außerhalb der Kunst wäre. Es gibt Falten im gemeinsamen sinnlichen Gewebe, wo Politik der Ästhetik und Ästhetik der Politik sich ineinander verweben und voneinander trennen. Es gibt keine Wirklichkeit an sich, sondern Gestaltungen dessen, was als unser Wirkliches gegeben ist, als Gegenstand unserer Wahrnehmungen, unserer Gedanken und unserer Interventionen. Das Reale ist immer ein Gegenstand der Fiktion, das heißt eine Konstruktion des Raumes, wo sich das Sichtbare, das Sagbare und das Machbare miteinander verknüpfen. Die herrschende Fiktion, die konsensuelle Fiktion leugnet ihre fiktionale Eigenschaft und gibt sich als das Wirkliche selbst aus und zieht eine einfache Trennlinie zwischen dem Bereich dieses Wirklichen und dem der Repräsentationen und Erscheinungen, der Meinungen und der Utopien. Die künstlerische Fiktion und die politische Aktion höhlen dieses Wirkliche aus, sie spalten es und vervielfältigen es auf polemische Weise.“¹⁵²

Die Ethik des cinephilen Blicks wäre somit das Verständnis der Form als Handlung, die etwas anordnet und über diese Anordnung Stellung bezieht zu herrschenden Konfigurationen der Welt¹⁵³.

¹⁵¹ Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen* (2006), S. 37ff.

¹⁵² Rancière, Jacques: „Die Paradoxa der politischen Kunst“, In: Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Rancière. Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag 2010. S. 91.

¹⁵³ Dass sich dieses Verständnis mitunter in der Gestalt von dogmatischen Standpauken äußert, ist den polemischen Tendenzen in der Cinephilie geschuldet, die als Reaktion auf den Legitimierungsdruck von Film als Kunst entstanden sind und sich bis heute gehalten haben.

2.1.7. Der Blick in die Welt

Es kann nicht bestritten werden, dass unsere Erfahrung der Welt und ihrer Geschichte(n) sich seit der Erfindung des Kinos zu einem beträchtlichen Teil über dessen Bilder konstituiert. Der Cinephile hat diesen Umstand immer im Bewusstsein¹⁵⁴. Der cinephile Blick in die Welt ist also schlicht jener, der sich über das Kino verschiedene Bilder von der Welt macht, im direkten Sinne. Das Kino zeigt ihm Ansichten, die er sonst nicht zu Gesicht bekommen würde, Orte, Menschen, Dinge, Perspektiven, und aus diesen Ansichten konstruiert er unaufhörlich sein eigenes Welt-Bild, verwirft es wieder und beginnt von neuem. Das Kino ist aus diesem Blickwinkel seiner frühen Funktion als ethnografisches Instrument und exotische Schaubühne nie verlustig gegangen, nunmehr bereichert um die Ausstellung alternativer Arten des Sehens. Der Cinephile ist also ein Weltenbummler, der sich aber nicht nur durch eine einzige Welt bewegt, sondern durch die unermessliche Vielfalt der Welten, die der Kamerablick gebiert und Kraft des Automatismus des Apparats für sich selbst sprechen lässt. Dennoch wurde der Vorwurf der Abkapselung vom Leben und der damit einhergehenden Trübung des Urteilsvermögens schon in den Anfangstagen der Cinephilie laut.

„Ich selbst strafte generell all jene allzu normal Geratenen mit Verachtung, die sich da schon [1959, Anm. d. Verf.] über die „Ratten der Cinémathèque“ mokierten – über jene also, zu denen wir später selber ein paar Jahre lang gehörten, jene, die sich schuldig machten, das Kino leidenschaftlich zu leben und das Leben selbst auf Prokura zu führen.“¹⁵⁵

Die Schuld am Leben war jedoch zu verschmerzen dank begütigender Worte von „erwachsenen“ Vermittlern, die uns mit verschwörerischer Miene bedeuteten, was da zu entdecken sei, sei eine Welt, und diese Welt sei vielleicht *die* Welt überhaupt.“¹⁵⁶ Eine Gegenwart, die dem Kino nicht den nötigen Respekt entgegenbringt, irritiert Serge Daney gerade weil das Kino für ihn ein Stellvertreter der Wirklichkeit ist; keiner Wirklichkeit der symbolischen Bilder, sondern einer gemeinsamen Wirklichkeit, die immer über das bloß Repräsentative hinausgeht, die vom Kino auch aufgrund dessen indexikalischen Charakters ins Bild gesetzt wird, ohne sie zu bezeichnen und damit dem Zuschauer die Möglichkeit gibt,

¹⁵⁴ Vgl. Bickerton, Emilie: „A message in a bottle: Serge Daney’s ‘itinéraire d’un ciné-fils’“, In: *Studies in French Cinema*. Vol 6, Nr 1 (2006), S. 7.

¹⁵⁵ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 19. (Eine Randbemerkung zur Ratte: „Als soziales Tier lebt sie in Gruppen, die fünfzig und mehr Individuen umfassen können.“; Vgl. N.N.: „Hausratte“, In: *Wikipedia*. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hausratte>, Zugriff: 23.07.2013.)

¹⁵⁶ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 19.

den Anderen als etwas zu denken, von dem das Ich mit seinen Strategien der Sinngebung noch nicht Besitz ergriffen hat¹⁵⁷:

„Diese Welt, die mich weder empört noch provoziert, nur Gleichgültigkeit und Unruhe hinterläßt, ist genau die Welt ‚ohne Film‘. Das heißt: Ohne dieses Zugehörigkeitsgefühl zur Menschheit durch ein zusätzliches Land, das Kino heißt. Weshalb ich den Film adoptiert habe, weiß ich sehr wohl: damit er mich seinerseits adoptiere. Damit er mich lehre, mit dem Blick unaufhörlich zu spüren, in welcher Nähe oder Ferne vom Ich der Andere beginnt.“¹⁵⁸

Es gibt aber Befürchtungen, dass dieser Blick in die Welt im Laufe der Zeit verstellt wurde. Olaf Möller weist darauf hin, dass bis in die 60er-Jahre hinein und mancherorts auch darüber hinaus Wochenschauen und Newsreels fester Bestandteil des Kinobesuchs waren, das Kino also ein Ort war, an dem man ganz explizit und gemeinschaftlich etwas über die Welt erfahren konnte und den man zumindest bis zur Popularisierung des Fernsehens nicht zuletzt auch aus diesem Grund aufsuchte (eine Funktion, die sich Möllers Ansicht nach in den Filmen der Zeit widerspiegelt und mittlerweile in Vergessenheit geraten ist)¹⁵⁹. Daney spricht in diesem Zusammenhang von einem verschobenen Stellenwert des Films nach der Heraufkunft des Fernsehens: „Er zeugt nicht mehr von der Welt, sondern von den Bildern der Welt“¹⁶⁰. Gemeint ist hier wieder die weiter oben erwähnte Distinktion Daneys zwischen dem Bild und dem Visuellen, also zwischen dem Kino, dessen Erscheinungen sich durch eine Unbestimmtheit auszeichnen und stets die Möglichkeit einer Alterität einbeziehen, und dem repräsentativen Bilderstrom, der die Kraftwerke der Information antreibt und darin nur ein dominantes Wissen bestätigt, das als „Bild der Welt“ schon besteht, bevor die eigentlichen Bilder zu sehen sind. Von dieser Warte aus wurde das Bild in den 1960ern unter Generalverdacht gestellt, und mit ihm die Cinephilie, der man nicht zutraute, sich eigenhändig aus den Netzen der Macht zu befreien, die man angesichts ihrer Hingabe an die Bilder im Gegenteil einer Komplizenschaft mit den hegemonialen Erzählungsmaschinerien der audiovisuellen Medien bezichtigte. Diese Angst vor einer blinden und verblendeten Dunkelkammer- und Maulwurfcinephilie führte Figuren wie Godard in den späten 60er-Jahren in die Pädagogik, nur um erneut im Kino zu landen:

¹⁵⁷ Vgl. Lévinas: *Ethik und Unendliches* (2008), S. 64. (Eine andere Lesart des Begriffs des „Anderen“ im folgenden Zitat bestünde im Rekurs auf Lacan, der, wie im Kapitel zum deiktischen Blick dargelegt, das Ich (Moi) immer als die Konstruktion eines Anderen begreift, dessen Verfestigung unablässig aufgeschoben wird.)

¹⁵⁸ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 37.

¹⁵⁹ Martov, Dmitry: „Interview with Olaf Möller, Part 2“ (2010), Zugriff: 02.07.2013.

¹⁶⁰ Mesnil et al.: „Bilderleidenschaft“ (2000), S. 152.

„1968 steht für den am stärksten radikalisierten linken Flügel der Filmer eines fest: man muss lernen, aus dem Kinosaal hinauszutreten (der obskurantistischen Cinephilie) oder diese Vorliebe wenigstens auf etwas anderes zu richten. Um zu lernen, muss man in die Schule gehen. Nicht so sehr in die ‚Schule des Lebens‘ denn ins Kino als Schule.“¹⁶¹

Man könnte dem einen Aphorismus Michael Glawoggers entgegenhalten, dass der Kinosaal kein Klassenzimmer sei, dass es im Kino nichts zu lernen, dafür aber viel zu sehen gäbe¹⁶². Es erhellt sich eine Synthese, dass nämlich „Sehen“ und „Lernen“ ein und dasselbe ist, solange es nicht in dumpfes Glotzen oder stumpfe Didaktik kippt. Der Blick in die Welt bleibt ein solcher, solange das Bild dem Visuellen abgetrotzt werden kann.

2.2. Im Dunkeln zu Völkern vereint: Techniken cinephiler Vergemeinschaftung

Inwiefern lässt sich von „cinephilen Gemeinschaften“ sprechen, wenn es sich hierbei doch um die Verbindung zweier Begriffe handelt, die schon für sich genommen klaren Definitionen widerstehen? Die grundlegende Relativität und Mutabilität des „Cinephilie“-Terms wurde bereits erörtert, und auch der Gemeinschaftsbegriff lässt sich im Kontext seiner Geschichtlichkeit kaum auf einen Nenner bringen. Konstituiert nach Aristoteles schon die „unaufhebbare Einbettung und Situiertheit [des Menschen] in soziale Zusammenhänge“¹⁶³ von Geburt an seine Eigenart als Gemeinschaftswesen, als *zoon politikon*, differenziert sich der Begriff spätestens im 19. Jahrhundert (und da insbesondere im deutschsprachigen Raum) in Folge grundlegender sozialer Transformationen zu einem Gegenpol der modernen Konzeption von „Gesellschaft“ aus. Besonders bei Ferdinand Tönnies wird Gemeinschaft als urwüchsige, organische, traditionale und dauerhafte Sozietät auf Basis gemeinsamer Werte (mit der Familie als Idealtypus) der zersplitterten, institutionell regulierten und auf anonymen ökonomischen Beziehungen gründenden Gesellschaft dezidiert positiv entgegengestellt¹⁶⁴. In

¹⁶¹ Daney, Serge: „Der Therrorisierte. Godard’sche Pädagogik“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 85.

¹⁶² Vgl. Huber, Christoph: „Deaths of Cinema. The World in His Arms. Michael Glawogger, 1959-2014“, In: *Cinema Scope*. URL: <http://cinema-scope.com/columns/deaths-cinema-world-arms-michael-glawogger-1959-2014/>, Upload: 2014, Zugriff: 17.07.2014.

¹⁶³ Rosa, Hartmut et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2010. S. 19.

¹⁶⁴ Vgl. Rosa et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung* (2010), S. 40.

Reaktion auf diese Dichotomie und im Bewusstsein der politischen Gefahren, die sie birgt, betonen spätere Autoren die unverbrüchliche Verschränkung dieser beiden Sozietätsmodelle einerseits und erwirken weiters eine „Prozessualisierung des kategorialen Instrumentariums“¹⁶⁵ in der Soziologie und ihren Forschungsfeldern. Gemeinschaft und Gesellschaft werden also zunehmend als Formen des menschlichen Zusammenlebens verstanden, die sich in ihrer Größenordnung unterscheiden mögen, aber in unaufhörlichem Austausch miteinander stehen und sich erst im Zuge dieses Austausches ausformen; eine geistesgeschichtliche Entwicklung, die sich in der Etablierung der temporal konnotierten Begriffe „Vergemeinschaftung“ und „Vergesellschaftung“ äußert. Dennoch bleibt die Vorstellung der Gemeinschaft als (vorgängigem) Ort der Selbstverwirklichung und der Gesellschaft als nachträglich aufgezwungener Ordnung weitestgehend bestehen¹⁶⁶, eine Spaltung, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Diskussion der Identitätsfunktion eines jeden Gemeinwesens grundlegend in Frage gestellt wird¹⁶⁷.

Dass der Cinephile das Kino ganz konkret als Ort seiner Sozialisation versteht, lässt sich nicht von der Hand weisen. Es nimmt für ihn die Rolle aller gemeinschaftlichen und gesellschaftlichen Instanzen an, ist Elternhaus¹⁶⁸, Schule¹⁶⁹, Universität, Kirche, Polizei, Gericht, Parlament, Forum, Freund, Feind, Partner und Geliebter, tritt an deren Stelle, wenn die Originale versagen oder versagt selbst an ihrer statt. Für den jungen François Truffaut war es aus dieser Sicht ganz selbstverständlich, die Realschule zu schwänzen, um einen Film von Marcel Carné zu sehen¹⁷⁰. Daher spricht Serge Daney von einer „zweiten Geburt“¹⁷¹ im Kino – an die er sich im Gegensatz zur ersten Geburt in allen Einzelheiten erinnern kann, inklusive des Taufpaten Alain Resnais – und nennt sich einen *ciné-fils*, einen Cinephilen und Kinosohn¹⁷². Auch Susan Sontag spricht von Kino als Schule des Lebens: „Until the advent of television emptied the movie theaters, it was from a weekly visit to the cinema that you

¹⁶⁵ Ebd. S. 48.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 52.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 93ff.

¹⁶⁸ Vgl. dazu: „Die künftigen Filmkritiker der *Politique des Auteurs* und Regisseure der *Nouvelle Vague* wurden wegen ihrer ständigen Besuche der *Cinémathèque* als *les enfants de la cinémathèque* bezeichnet.“; Arenas: *Der Auteur und die Autoren* (2011), S. 48.

¹⁶⁹ Vgl. dazu: „Die Cinephilie bestand ganz einfach darin, parallel zum Schulplan am Gymnasium einen *anderen* Schulstoff runterzuschlingen.“; Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 19.

¹⁷⁰ Vgl. Truffaut: „Wovon träumen die Kritiker?“ (1997), S. 11.

¹⁷¹ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 22.

¹⁷² Dieser unscheinbare Metaplasmus kündigt von großem Respekt vor der Kunstform und kann zudem als klares Bekenntnis zur Gleichberechtigung des Films mit anderen Künsten gewertet werden. Als Sohn des Kinos ist man diesem für Erziehung und Sozialisation zu Dank verpflichtet, und eine Kunst, die imstande ist, diese Funktionen zu erfüllen, steht keiner anderen in etwas nach.

learned (or tried to learn) how to walk, to smoke, to kiss, to fight, to grieve.“¹⁷³ Das Bedürfnis nach einem alternativen Bezugspunkt resultiert neben ideologisch erschütterten Weltbildern, so wie sie Daney nach der Sichtung von *Nuit et bruillard* erfuhr, auch aus dem moralischen Nachkriegsvakuum, das sich durchaus nicht auf Frankreich beschränkte. Der spanische Filmemacher Victor Erice etwa begründet seine Cinephilie wie folgt:

„This unique story – of cinema, of the century – is part of our life story. I am referring to people from my generation, those born in the silence and dilapidation that followed our last civil war. Cinema adopted us, real or symbolic orphans, offering us an extraordinary consolation – the feeling of belonging to the world.“¹⁷⁴

Für Emilie Dickerson ist diese Selbstverortung als Waisenkinder typisch für Daney's Generation und gründet oft auf der durchaus realen, kriegsbedingten Abwesenheit von Elternteilen – so spukt das Phantom des Vaters durch das gesamte Werk Daney's und schärfte auf gewisse Weise seine Aufmerksamkeit für die Bilder¹⁷⁵. Es ist allerdings fraglich, ob das Kino darob als Nahtstelle einer weltumspannenden, gewissermaßen ontologischen Gemeinschaft bezeichnet werden kann, wie sie etwa auch in einem Godard-Diktum imaginiert wird: „Es muß ein Gefühl gegeben haben, der Welt anzugehören, wenn wir ins Kino gingen, ein Gefühl von Brüderlichkeit und Freiheit, von dem das Kino zeugte.“¹⁷⁶ Die Vergangenheitsform verrät bereits, dass diese Idee, über das Kino mit der ganzen Welt verbunden zu sein, einer anderen Zeit und einer bestimmten Vorstellung des Kinosaals als Austragungsort einer kollektiven Erfahrung angehört: Alle haben damals auf eine Leinwand geblickt und über Chaplin gelacht. Ob das Licht in China oder in Alaska die Bilder zum Tanzen brachte, spielte keine Rolle, es war doch ein einziger großer Saal, und man war sich dessen bewusst, so der Gedanke. Aber diese Utopie ist spätestens seit der Erfindung des Fernsehens, vielleicht schon seit dem Tonfilm keine haltbare mehr, aus anfänglicher Fragmentierung wurde Atomisierung, und die Vorstellung, „der Welt anzugehören“¹⁷⁷, wenn man ins Kino geht, ist heute zu einer vagen Ahnung verkommen. Wenn Serge Daney das Bild

¹⁷³ Sontag: „The Decay of Cinema“ (1996), Zugriff: 13.08.2013.

¹⁷⁴ Erice, Victor: „Écrire le cinéma, penser le cinéma...“ In: *Trafic*. Vol. 51 (September 2004), S. 17-18. Zitiert nach: Bickerton: „A message in a bottle“ (2006), S. 5.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 6-7.

¹⁷⁶ Daney, Serge: „Die Nouvelle Vague überleben“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 41.

¹⁷⁷ Daney, Serge: „Für eine Kino-Demographie“ In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 62.

von der Cinephilie als letzter verbleibender Weltgemeinschaft zeichnet, restauriert er den Glauben an ein Kino, das sich an alle und jeden richtet, und schreibt auch den Gemeinschaftsgedanken in den cinephilen Offenbarungsdiskurs ein, namentlich in Form einer latenten Gemeinschaft, die bislang von der Vernunft verdeckt war und erst in der Cinephilie manifest wird:

„Es ist leicht, sich über diese speziellen und im Übrigen dünnen Publikumsschichten lustig zu machen, die unvermeidlich aus brillentragenden, ein bisschen snobistischen, ein bisschen verlorenen Studenten bestehen, lebhungrigen Kleinbürgern, die an einer Idee von Freiheit hängen, die im eigenen Land in Abrede gestellt wird, sei es aus ökonomischen Gründen, sei es aus Gründen der politischen Zensur. Es ist aber Tatsache, daß dieses ‚cinephile Weltpublikum‘ [...] das letzte *universelle* Publikum bildet [...]. Ihre ‚Kino-Liebe‘ ist von einer Art, die – glücklicherweise – die Anforderungen des ‚gesunden Menschenverstandes‘ nicht kennt, der keinen Grund dafür fände, warum ein bengalischer Student sich durch *Vent d’Est*, ein junger Japaner durch *Falsche Bewegung* oder ein New-Yorker Filmliebhaber durch ein Rohmer’sches galantes Geplauder betroffen fühlen sollte. Aber genau weil sie *mit Gewalt* diese Filme gutheißen, die sie ‚nicht betreffen‘, bilden sie insgesamt eine Kultur, ja sogar eine universelle Kultur.“¹⁷⁸

Um der Problematik und Widersprüchlichkeit der „cinephilen Gemeinschaft“ beizukommen, muss man sich also wohl oder übel den Transformationen beider Begriffe stellen. Weder kann man Gemeinschaften im Kontext hochgradiger sozialer Diffusion als unerschütterliche Formationen begreifen, noch kann man Cinephilie an das Kinodispositiv binden. Es erscheint mir daher sinnvoll, verschiedene Kulturtechniken cinephiler Vergemeinschaftung als Prozesse zu indizieren, über die im Zusammenhang oder mittels des Kinematischen – um den Überbegriff Hesselberths zu verwenden¹⁷⁹ – Gemeinsinn gestiftet wird. Sie erzeugen Kollektividentitäten, die sich mehr oder weniger verstetigen, in den meisten Fällen aber mit der soziologischen Konzeption der „posttraditionalen Gemeinschaft“¹⁸⁰ gut umschrieben sind. Es handelt sich dabei um fluide, labile, konstruierte und temporäre Sozialformen¹⁸¹, die „weniger durch die Nähe ihrer Mitglieder im sozialen Raum oder durch gemeinsame Wertüberzeugungen als vielmehr [...] von ähnlichen Lebensstilen, geteilten Konsumpraktiken oder ästhetischen Ausdrucksweisen“¹⁸² gekennzeichnet sind. Sie entstehen „*innerhalb* der

¹⁷⁸ Daney: „Die Nouvelle Vague überleben“ (2000), S. 38f.

¹⁷⁹ Vgl. Hesselberth: „From subject-effect to presence-effect“ (2012), Zugriff: 25.06.2014.

¹⁸⁰ Rosa et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung* (2010), S. 55.

¹⁸¹ Vgl. Ebd. S. 64.

¹⁸² Ebd. S. 62.

Vollzugsroutinen moderner Gesellschaftlichkeit“¹⁸³ und können darin auch Handlungsmacht erlangen.

2.2.1. Entdeckung und Einfriedung

Der Primärmechanismus jeglicher Vergemeinschaftung ist die Korrelation zwischen „Homogenisierung, Angleichung oder Harmonisierung nach innen [sowie] Absetzung, Distinktion oder Differenzsetzung nach außen“¹⁸⁴, wobei „die Abgrenzung nach außen umso hermetischer ausfällt, je größer der Homogenitäts- und Angleichungsdruck nach innen ist“¹⁸⁵. Auch Cinephilie befindet sich stets in einer dialektischen Spannung zwischen grundsätzlicher Offenheit und konstruktiver Grenzziehung. Die Bereitschaft zu sehen bedingt eine fundamentale Unschuldsvermutung: Eine Empfänglichkeit für sämtliche Spielarten des Kinos und ein grundlegendes Misstrauen gegenüber kulturellen oder nationalen Hierarchien, reflexartigem Kastendenken und generischem Klassismus¹⁸⁶. Möchte man sich ein Bild vom Kino in seiner schillernden Gesamtheit machen, und nicht nur das Bild *eines* vorherbestimmten Kinos, darf man nicht mit Scheuklappen auf Leinwände blicken. Aber angesichts dessen, dass niemand je das ganze Kino kennen wird und jeder Mensch in seinen cinephilen Erkundungen und Forschungsreisen mit jedem Film, dem er den Vorzug gibt, einen anderen verschmätzt, werden automatisch und unablässig Demarkationslinien gezogen, die dem Kinosubjekt seinen Weg durch das Universum der siebten Kunst bahnen. Aus der Bewusstwerdung dieser Grenzziehungen folgt die Verantwortung über das persönliche Kinoweltbild. Dann ist es an der Zeit, seine Entscheidungen willentlich zu treffen, soweit dies im Kräftefeld rivalisierender Kulturideologien und ökonomischer Determinanten gelingen kann.

Ebenso wie das Kino selbst ein Spannungsfeld zwischen Kontingenz und Kontrolle eröffnet, indem es die Wirklichkeit menschlichen Rationalisierungsprozessen abtrotzt, dabei aber selbst neue, innermediale Rationalisierungsformen generiert, oszilliert auch die Cinephilie zwischen den Kategorien der Entdeckung und der Einfriedung. Der Cinephile ist in seiner kontinuierlichen Suche nach Offenbarungen auf die Konfrontation mit dem Unbekannten

¹⁸³ Hitzler et al.: „Zur Einleitung. ‚Ärgerliche‘ Gesellungsgebilde?“, In: Dies. (Hg.): *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen*. Wiesbaden: VS 2008. S. 9-31. Zitiert nach: Rosa et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung* (2010), S. 61.

¹⁸⁴ Rosa et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung* (2010), S. 67.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Truffaut: „Wovon träumen die Kritiker?“ (1997), S. 15f.

angewiesen, aber sein Identitätsbedürfnis erfordert die Ordnung und Hierarchisierung des Gesehenen sowie die Herausbildung leitender Erwartungshaltungen. Er will zugleich gezeigt bekommen, sich aber das Gefühl bewahren, selber gesehen zu haben. Dem Begriff der Einfriedung ist eine andere Ambivalenz eingeschrieben: Jede Grenzziehung im Feld der Cinephilie gleicht einer Kriegserklärung nach außen, insofern sie einen Ausschluss des Unerwünschten darstellt. Zugleich intendiert sie die Herstellung inneren Friedens und Gleichgewichts. Dies kann durchaus als politische Operation verstanden werden, denn

„Jede diskursiv erzeugte Identität bestimmt sich durch eine Grenze, die das Innen von einem Außen trennt. Gegenüber dem Außen bestimmt sich die Identität durch eine *Logik der Differenz*, die das Eigene durch ein Anderes, das das Eigene nicht ist, konstituiert. Nach innen homogenisiert eine *Logik der Äquivalenz* die internen Differenzen, indem sie diese gleich- und von dem Außen absetzt.“¹⁸⁷

Die Gefahr liegt im Vergessen dieser Grenzprozesse, in ihrer Internalisierung, die dazu führen kann, dass man die Existenz eines „Außen“ zu leugnen beginnt.

Die primären Funktionen sozialer Grenzziehung sind seit jeher Identitätsstiftung und Gemeinschaftsbildung, eine Frage der Definition über Opposition: „Cinephilia was indeed always a culture of outsiders, an oppositional movement battling a ‘cultural dominant order’ [...] in each of the national film (reception) cultures I which it flourished.“¹⁸⁸ Aber auch die Ausbildung eines persönlichen Geschmacks spielt eine entscheidende Rolle bei der Selbstverortung im cinephilen Universum. François Truffaut beschreibt die Etappen seiner Evolution zum Cinephilen folgendermaßen: „Ein erstes Stadium bestand [...] darin, möglichst viele Filme zu sehen, ein zweites war, daß ich mir beim Verlassen des Kinos den Regisseur merkte, ein drittes, daß ich dieselben Filme immer wieder sah und meine Auswahl dabei vom Regisseur abhängig machte.“¹⁸⁹ Natürlich variieren die Kategorien, die man als cinephiles Subjekt zum Selektionsprinzip erhebt. Neben dem Regisseur können genauso auch das Genre, die Filmnation, eine historische Epoche, ein Produktionskontext, eine museale Institution, ein bestimmtes Kino, eine regionale cinephile Kultur oder die Urteile bestimmter Kritiker und kritischer Schulen zum Zwecke der Orientierung gereichen. Selbst jene marginalen Details, die Geheimnisträger und Offenbarungsaspekte, die Christian Keathley als *cinephiliac*

¹⁸⁷ Bedorf, Thomas: „Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz“, In: Bedorf, Thomas / Röttgers, Kurt (Hg.): *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 21f.

¹⁸⁸ Arenas: „Writing about a Common Love for Cinema“ (2012), S. 21f.

¹⁸⁹ Truffaut: „Wovon träumen die Kritiker?“ (1997), S. 12.

moments definiert, sind gangbare Grenzposten eines cinephilen Territoriums. Dass sich der Regie-Auteurismus dennoch bis heute als vorrangiges Demarkierungsprinzip gehalten hat, ist neben dem beständigen Lobbyismus ihm zugeneigter Cinephiler¹⁹⁰ und seiner diskursiven Kompaktheit auch dem Rückgriff und der Bindung dieser Idee an Traditionslinien der Kunstgeschichte¹⁹¹ geschuldet: Der Selbsternennung gebildeter Genießer zu Experten, die Kraft ihres geschulten und empfindlichen Blicks darüber entscheiden, wer Künstler ist und wer bloßer Handwerker oder gar Pfuscher. Dana Polan erläutert in seinem Text *Auteur desire* anhand der Kulturtechniken des Auteurismus (der aufgrund seiner Kultivierung in den und Popularisierung über die *Cahiers* im Übrigen oft mit *klassischer* Cinephilie gleichgesetzt wird), dass solche Beurteilungprojekte immer auch Individuationsprozesse sind:

„The creativity of auteurism bases itself in strategies that construct its objects in value-laden ways. First, [...] auteurism is a process of isolation (some directors are auteurs, some aren't) and of valorization (some auteurs are higher in the constellation of quality than others). Second, there is an activity of meaning-making: not merely are certain directors declared to be auteurs but specific significations are assigned to them (the thematics of this or that auteur). [...] it might not be too extreme to suggest that in the auteur theory, the real auteurs turn out to be the auteurists rather than the directors they study. [...] the auteurist quests to have his personal vision of cinema emerge from obscurity. He struggles to impose his vision on a system of indifference (which can include, as we have seen, the indifference of the directors themselves).“¹⁹²

Oft werden Kampfvokabeln zu Angelpunkten von Vergemeinschaftung, zu semantischen „Dingen“, deren symbolische Werthaltigkeit die Schnittstelle für das Begehren und zum Emblem der Einheit der Gemeinschaft wird. Dies lässt sich von Jean Epstein's *photogénie*-Begriff bis hin zur berüchtigten Unbestimmtheit des *mise-en-scène*-Konzepts nachverfolgen, wie Christian Keathley notiert:

„[...] while Epstein seemed to be in favor of cultivating a widespread sensitivity to *photogénie*, just as often in his writings there seemed to be an elitist desire to protect the purity of *photogénie* by keeping its meaning elusive. It remained a kind of free-floating signifier, usable only to those insiders sensitive and discriminating enough to understand it. In much the same way, the *Cahiers* critics,

¹⁹⁰ Vgl. Sarris, Andrew: *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*. New York: Da Capo 1996.

¹⁹¹ Vgl. Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 13-18.

¹⁹² Polan, Dana: „Auteur desire“, In: *Screening the Past*. Vol 12 (März 2001). URL: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0301/dpfr12a.rtf>, Zugriff: 05.10.2013.

by managing to never concretely define *mise-en-scène*, kept it as a kind of secret password that had true meaning and usefulness only to members. The ability to use these words – proof that one was able to truly ‘see’ – also drew the line between true cinephiles and mere film enthusiasts. At stake, then, was a social distinction between viewers, ‘restricting the right to speak and write about cinema to those who are able to perceive, to see what others cannot.’ How exactly one came to possess this ability, Epstein never said; and so it remained that the way in which one became schooled into this sensitivity was as mysterious as the object of its appreciation.“¹⁹³

Aber gerade diese Unbestimmtheit deutet darauf hin, dass die gesetzten Grenzen in der Cinephilie immer durchlässig bleiben, da sie weniger an konkreten Objekten als an Ideen und Vorstellungen festgemacht werden, die zwangsläufig Transformationen unterworfen sind.

Dennoch lässt sich ein gewisser Hang zu „Totemismus“¹⁹⁴ auch in der Cinephilie nicht verleugnen. Dieser reicht von der Kür einzelner Filme zu „Meisterwerken“, der Erstellung von Bestenlisten und damit einhergehender Kanonisierung sowie der Huldigung von raren Kopien als Kultgegenstände in ekstatischen, rituellen Screenings an geheiligten Stätten. Es nimmt kaum wunder, dass gerade solche Sakralisierungsprozesse die innere Homogenisierung cinephiler Gemeinschaften befeuern, obschon es im Grunde nie zur expliziten Ausgrenzung „Außenstehender“ kommt – ist doch der Zugang zu diesen Teilzeitgemeinschaften weder bindend noch verbindlich reguliert. Diese an sich offenen Gemeinschaften sind aber nicht davor gefeit, zum esoterischen Geheimbund zu verkommen, der mit „Passwörtern“ seinen Zugang regelt, sich also ausschließlich über die Abgrenzung zu Uneingeweihten definiert¹⁹⁵ und somit Konformismus zur Voraussetzung für die Teilnahme am gruppeninternen Diskurs macht. Statusdenken und Elitarismus können sich einschleichen oder gar zur Triebfeder von Cinephilie werden¹⁹⁶, wovon Olaf Möller warnt:

„One day I stumbled across some blog in which folks were discussing whether their Decade Top Ten was cinephiliac enough or not, whether they had the right kind of movies, and whether the mix between supposedly cinephiliac stuff and supposedly mainstream stuff was corrrrrect [sic]. This really confused and depressed me, and then again it did not, for it shows but one thing: Cinephilia is a

¹⁹³ Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 101.

¹⁹⁴ Rosa et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung* (2010), S. 70.

¹⁹⁵ Vgl. dazu: „Mit all jenen, die nicht sofort das Verabscheuenswürdige des ‚Travellings in Kapo‘ spürten, hatte ich definitiv nichts mehr zu tun und nichts mehr gemein.“; Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 18.

¹⁹⁶ Vgl. dazu: „Ich gehörte nicht zu ‚den anderen‘.“; Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 20. oder: „All this talk about cinephilia these days makes me uneasy, big time. Things so often so fast turn them-against-us.“; Martov, Dmitry: „Interview with Olaf Möller, Part 2“ (2010), Einsicht: 02.07.2013.

kind of order — and why am I just now thinking of fraternity rituals, secret handshakes and code words? Costa? Hellman! Come on, let the guy in. [Laughs sardonically] That's not what things should be about.“¹⁹⁷

Peter Wollen erinnert sich in seinem *Alphabet of Cinema* mit Bedauern an eine Zeit, in der man sich als Angehöriger einer cinephilen Community für einen der drei damals in Europa bekanntesten japanischen Regisseure (Ozu, Kurosawa und Mizoguchi) „entscheiden“ musste: „Among cinephiles, there was a fierce spirit of exclusion, the inevitable result of their basic project of completely rewriting the canon.“¹⁹⁸ – ein Projekt, das naturgemäß niemals ein Ende nimmt. Diese Haltung, die eine Grenze zwischen sich und jenen ‚Ungläubigen‘ zieht, denen sie die Fähigkeiten des ‚Sehens‘ und ‚Zeigens‘ abspricht, da sie für die Offenbarungen der *photogénie* und der *mise-en-scène* unempfänglich sind, verwechselt „Offenbarung“ mit „Exegese“, mag sie auch einem anti-kanonischen Impetus entspringen; die radikale Gleichheit, die der Begriff der Offenbarung einführt, kippt umgehend in quasireligiösen Dogmatismus. Das Offenbare ist zwar gerade nicht das Offensichtliche, das sich von selbst versteht – denn „sobald eine Sache sich von selbst versteht, lasse ich sie fallen: das ist die Wollust“¹⁹⁹ – aber es ist auch nicht ein Chiffre, das sich nur bereits Eingeweihten zu erkennen gibt. Es ist stattdessen das, was sich jedem von selbst erschließt, und darin für alle dasselbe anzeigt: Die Möglichkeit des autonomen Erschließens selbst, und folglich die Veränderlichkeit bestehender Ordnungen.

2.2.2. Lesen, Zeigen, Sprechen, Schreiben

Rezeption und Produktion filmischer Metadiskurse bilden die Basis aller cinephilen Gemeinschaftsformen und können interpersonell wie auch medial vermittelt von statten gehen. Insofern ist das Gespräch über und die Lektüre sowie das Hervorbringen von schriftlichen Auseinandersetzungen mit Kino ein wichtiger Bestandteil von Cinephilie²⁰⁰. Rossellini und Godard waren für Daney über ihre Tätigkeit als Filmemacher hinaus gerade deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie „geredet und geschrieben, laut nachgedacht haben.“²⁰¹ Frémaux und De Baecque merken an, dass die zweite Welle französischer Cinephilie neben Autoren des Kinos nunmehr auch Autoren *über* das Kino in ihren Personenkult einzubeziehen begann:

¹⁹⁷ Martov, Dmitry: „Interview with Olaf Möller, Part 2“ (2010), Einsicht: 02.07.2013.

¹⁹⁸ Wollen: „An Alphabet of Cinema“ (2002), S. 11f.

¹⁹⁹ Barthes: *Die Lust am Text* (1974), S. 65.

²⁰⁰ Vgl. Shambu: „What Is Being Fought For by Today's Cinephilia(s)?“ (2009), S. 218.

²⁰¹ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 23.

„For us, the pleasure of the reader often replaced the pleasure of the spectator. And since film's auteurs had already been consecrated, devouring film literature in journals, magazines and books was for us another way of being cinephiles – the only way perhaps that could be ours alone. Our love for the cinema spread beyond films and filmmakers to include critics and spectators. It was a sort of second look at the state of cinema. Hence this fundamental difference: while our predecessors fetishized films and auteurs, we deplored the disappearance of movie-houses and of the cinephilic passion that our elders lived through. From that moment, everything changed: it was no longer a matter of sanctifying filmmakers but also critics; no longer only films but also texts; no longer only cinema but also cinephilia.“²⁰²

Serge Daney's Text *Das Travelling in KAPO*, auf den ich wiederholt zurückkomme, ist bezeichnend für diese Entwicklung; darin wird neben der Begegnung mit Filmen wie *Nuit et brouillard* und *Hiroshima, mon amour* auch die Lektüre einer *Cahiers*-Kritik von Jacques Rivette als Schlüsselerfahrung im cinephilen Werdegang des Autors angeführt.

Ein Metadiskurs, der in diesem Kontext eine besondere Rolle einzunehmen scheint, ist ein *paternal-pädagogischer*. Oftmals kommen cinephile Autoren auf väterliche Vermittler zu sprechen, die sie in die Geheimnisse des Kinos eingeweiht und in ihnen den Drang geweckt haben, diese ihrerseits weiterzugeben. Serge Daney bringt das Beispiel seines ersten Mentors, des eminenten französischen Filmkritikers Henri Agel, der zugleich Daney's Literaturprofessor am Voltaire-Gymnasium war. Daney attestiert ihm die Gabe des richtigen *Zeigens* sowie ein durchaus nicht unstrittiges Sendungsbewusstsein, die Instrumentalisierung von Film zur Tradition persönlicher Überzeugungen²⁰³. Doch bei aller kritischen Distanz, die man im Laufe seiner geistigen Entwicklung kraft eines stetig wachsenden Reflexionsvermögens zu dieser unweigerlich von individuellen Ideologemen geprägten Form der angelegentlichen Filmvermittlung einnehmen mag, besteht für Daney kein Zweifel an ihrer maßgeblichen Bedeutung für die Cinephilie, gerade in ihrem Beharren auf einer klaren Positionierung und Haltung:

„Es braucht sehr wohl Risikobereitschaft und Mut – oder sagen wir *Wertgefühl* –, um jemandem etwas zu zeigen, der fähig ist, sich dieses Etwas anzuschauen. Wozu wären denn sonst das ‚Lesenlernen‘ des Sichtbaren und das ‚Entziffern‘

²⁰² De Baecque / Frémaux: „La Cinéphilie ou L'Invention d'une Culture“ (1995), S. 133f. Zitiert nach: Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 22.

²⁰³ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 19.

von Botschaften gut, wenn dem nicht die minimale, aber unhintergehbare Überzeugung zugrundeläge: Das *Sehen* dem Nicht-Sehen immerhin überlegen ist.“²⁰⁴

Der Respekt vor dem Anderen beginnt also da, wo man ihm die Fähigkeit des Sehens zugesteht – dass man ihm zutraut, etwas zu sehen, und sei es auch nicht identisch mit dem, was der sieht, der zeigt. Wobei „Zeigen“ eben nicht auf das buchstäbliche Vorführen von Filmen beschränkt ist, sondern auch das Schreiben darüber einschließt. Christian Keathley zeichnet ein Bild des klassischen Cinephilen als selbsternannten „Dolmetscher“ zwischen Kino und Zuschauer: „The auteur critic – functioning as a kind of translator, mediating between work and viewer – enjoyed self-designation as a viewer who had special knowledge or skill, one who could see and show to others.“²⁰⁵ Daney bedankt sich in *Das Travelling in Kapo* bei Jaques Rivette als Autor-Mentor folgendermaßen: „[...] ich habe *Kapo* nicht gesehen und ich habe ihn doch gesehen. Und zwar habe ich ihn gesehen, weil jemand ihn mir *gezeigt* hat – mit Worten.“²⁰⁶ Für Alain Bergala sind dementsprechend vor allem jene Filme genuin „cinephil“, die die zärtliche Übermittlung von Wissen und ästhetischer Leidenschaft in Lehrer-Schüler- oder Eltern-Kind-Beziehungen thematisieren²⁰⁷. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass André Bazin, der wiederholt als Gründervater der klassischen Cinephilie gehandelt wird und François Truffauts Ziehvater war, vor seiner publizistischen Karriere eine Ausbildung zum Lehrer absolvierte. Für Girish Shambu wäre in der Utopie einer globalen und demokratischen cinephilen Gemeinschaft „the level of commitment and energy pledged to mutual *teaching and learning* [Hervorhebung d. Verf.]“²⁰⁸ aus diesen Gründen ein maßgebliches Wertkriterium. Des Weiteren sieht er die aktive Beteiligung am cinephilen Diskurs, in jedweder Form, als zentrales Charakteristikum gelebter Cinephilie und entscheidenden Kontrast zum bloßen Filmfanatismus und Cineastentum:

„I tend to think of a cinephile as being different from a ‘buff’ or a ‘fan’ in the following way: a cinephile is deeply interested both in movies and the writing, reading, and conversation that surrounds movies, i.e. the discourse of movies. [...]

²⁰⁴ Ebd. S. 33.

²⁰⁵ Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 95.

²⁰⁶ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 17. (Eine Anmerkung zur religiösen Konnotation dieser Passage: Die Bereitschaft zu glauben, ohne selbst zu sehen, ist ein Grundpfeiler theistischer Weltbilder. Ein Beispiel dafür wäre das biblische Gleichnis vom ungläubigen Thomas. Daney vertraut der Überlieferung des Apostels Rivette – und wie soll er ihr als Kino-Gläubiger auch nicht vertrauen, wo doch schließlich Film selbst nichts anderes ist als Überlieferung.)

²⁰⁷ Vgl. Bergala, Alain: *L’hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l’école et ailleurs*. Paris: Cahiers du cinéma 2006. Zitiert nach: Martin: „Cinephilia as War Machine“ (2009), S. 222.

²⁰⁸ Shambu: „What Is Being Fought For by Today’s Cinephilia(s)?“ (2009), S. 219.

I believe that reading widely and regularly is almost as important to a cinephile as watching films.“²⁰⁹

Die Diskursivierung von Kino kann also viele Formen annehmen, sogar die eines Spiels, wie David Bordwell vermerkt²¹⁰, und nicht zuletzt auch die des Gesprächs, denn „im ständigen Besprechen mit Gleichgesinnten [kann] die Überlieferung des Gesehenen erst ihre Ordnung erhalten.“²¹¹ Die Rede kann somit auch den Probelauf für die Verschriftlichung darstellen²¹². Es muss sich bei den Gesprächspartnern aber keinesfalls nur um „Gleichgesinnte“ handeln, im Gegenteil, eine der zentralen cinephilen Bestrebungen ist es, Proselyten zu machen, d.h. Cineneutralität in Cinephilie zu verwandeln, und das Gespräch ist mit seiner unmittelbar zutage tretenden Resonanz das womöglich beste Mittel zum Zweck. Um es mit Godard zu sagen: Es genüge, „sich im Kino umzusehen, um zu bemerken, daß alle Bewegungen, die als Schlüsselmomente beschrieben worden waren, die so etwas wie ein Fazit der Geschichte darstellten, immer dann auftauchten, wenn es drei oder vier Personen gab, die miteinander sprachen.“²¹³ Schreiben wäre im Vergleich eine Art Selbstgespräch, die dem Cinephilen hilft, Abstand zu nehmen zum Kino und so erst zu vermessen, wo sich jenes in Bezug auf das Subjekt befindet, wie Truffaut es erklärt: „Die Notwendigkeit, das eigene Vergnügen zu analysieren und zu beschreiben, macht uns zwar nicht schlagartig vom Amateur zum Professionellen, aber sie bringt uns zurück aufs Konkrete und weist uns immerhin einen Platz zu, den – mehr oder weniger schlecht definierten – des Kritikers.“²¹⁴ Nicht zuletzt ist das Schreiben „an act of distancing in the hope of getting closer.“²¹⁵ Daney betont, dass man „das Bedürfnis verspüren kann, im Anschluß an seine Lust [am Sehen] auch noch zu schreiben, als ob die Lust nicht sich selbst genüge, als ob sie nur dazu diene, die Lust am Schreiben in Gang zu setzen (und zwar für die Lust des Lesers).“²¹⁶ Auch Emmanuel Burdeau, Chefredakteur der *Cahiers* von 2004 bis 2009, betont in einem Interview unter Berufung auf Daney die besondere Bedeutung des Schreibens für seine cinephile Traditionslinie: „There is something in cinema that calls upon a very particular kind of critical writing that has little to do with literature or literary criticism or musical criticism. Film criticism is the way to answer and to understand that call. It is an echo of that call. In other words, the page „translates“ the

²⁰⁹ Roggen: „I believe that reading widely and regularly is almost as important to a cinephile as watching films“ (2012), Zugriff: 14.08.2013.

²¹⁰ Vgl. Bordwell: „Games cinephiles play“ (2008), Zugriff: 15.10.2013.

²¹¹ Blümlinger: „Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder“ (2000), S. 8.

²¹² Vgl. Blümlinger: „Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder“ (2000), S. 9.

²¹³ Daney: „Die Nouvelle Vague überleben“ (2000), S. 32.

²¹⁴ Truffaut: „Wovon träumen die Kritiker?“ (1997), S. 15.

²¹⁵ Elsaesser: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“ (2005), S. 39.

²¹⁶ Mesnil et al.: „Bilderleidenschaft“ (2000), S. 154f.

screen. [...] Insofar as concerns *Cahiers*, writing might be just as important as cinema.“²¹⁷ Cinephile Diskursivierung ist die Reaktion auf die Anrufung durch das Kino, die Eröffnung eines Dialogs mit Filmen und Mitmenschen zur Fassung und Erörterung der Fragen und Empfindungen, die das Kino in seinen Zuschauern weckt – ein Dialog, der Gemeinschaft stiftet.

2.2.3. Assoziation und Organisation

Cinephile Gemeinschaften – und ich weise an dieser Stelle noch einmal darauf hin, dass es sich bei diesen stets um „posttraditionale Gemeinschaften“ handelt, dass ihre jeweilige Ausprägung also niemals fest und unverrückbar, sondern immerfort im Wandel begriffen ist – können *zeit-räumlich*, *habituell* oder *ideell* determiniert sein, wobei zumeist alle genannten Parameter zusammenspielen. Ferner unterschieden sie sich über den Grad ihrer Homogenisierung nach innen bzw. ihrer Differenzsetzung nach außen. Der Kinosaal etwa als konkreter Locus ist emblematisch für eine basale Form heterogener, zeit-räumlicher Vergemeinschaftung: Im Grunde eine einsame Erfahrung, die Versenkung in einen „dunklen, anonymen, indifferenten Kubus“²¹⁸, gibt der Kinobesuch einem dennoch das Bewusstsein, Raum und Zeit mit einer (variablen) Gruppe von Menschen zu teilen, die sich synchron derselben Erfahrung aussetzen und durch ihre bloße Anwesenheit eine Art neutraler Solidarität zueinander bekunden²¹⁹. Am anderen Ende der Skala wäre der radikale Privatcinephile, wie ihn der US-Autor Don DeLillo in seiner Kurzgeschichte *The Starveling* beschreibt: Eine pure, hermetische Kinoexistenz als vegetativer, monadischer Zustand, eine melancholische Gemeinschaft mit sich selbst²²⁰. Dazwischen finden und vermischen sich viele Assoziationsformen, von denen ich im Folgenden einige cursorisch beleuchten werde.

Das elementare Gemeinschaftsbedürfnis des Cinephilen führt schnell zur Bestrebung einer schriftlichen Veräußerlichung und „Verkörperlichung“ seiner Leidenschaft im Kollektiv. Thomas Elsaesser bekennt, dass „the first person inflection of watching movies by myself eventually gave rise to a desire to write about them, which in turn required sharing one’s likes, dislikes, and convictions with others, in order to give body to one’s love object, by

²¹⁷ Andrew / Lewis: „Writing on the Screen“ (2009), S. 230.

²¹⁸ Barthes: „Beim Verlassen des Kinos“ (1976), S. 290.

²¹⁹ Vgl. Hilderbrand: „Cinematic Promiscuity“, (2009), S. 215.

²²⁰ Vgl. DeLillo, Don: „Die Hungerleiderin“, In: Ders.: *Der Engel Esmeralda. Neun Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2012. S. 214-247.

founding a magazine and running it as a collective.“²²¹ Womöglich ist das der Grund, warum die Filmzeitschrift die bekannteste, älteste und dauerhafteste unter den cinephilen Gemeinschaftsformen ist. Die Verschriftlichung des cinephilen Diskurses und die Formierung von Redaktionen aus gleichgesinnten Filmenthusiasten begannen bereits in den 1920er-Jahren. Entscheidender Parameter hier war ideelle Übereinkunft – die mehr oder minder geschlossene Vertretung einer bestimmten Vorstellung von dem, was Kino war oder sein sollte – aber auch der zeit-räumliche Faktor war damals mitentscheidend für den Fokus und das Personal der Unterfangen. In den 50er- und 60er-Jahren lässt sich dann im Zuge der Herausbildung klassischer Cinephile europaweit (und darüber hinaus) ein wahrer Zeitschriften-Boom beobachten²²². Die Blattlinien dieser Publikationen wiesen oft einen hohen Homogenisierungsgrad und damit einhergehend einen starken polemischen Zug auf. Serge Daney legitimiert dies rückwirkend mit den Worten, eine Zeitschrift sei „nur dazu da, um zu versuchen, eine Bahn zu ziehen.“²²³ Der Kreis um die *Cahiers du Cinéma* etwa gründete auf Kollektivmythen sowie einem geteilten Wissensvorrat und Erfahrungshorizont. Er hatte seine Manifeste, seine Politik, seinen Pantheon, seine Feindbilder, sein Publikationsorgan als Sprachrohr und Agora und definierte sich maßgeblich über die Abgrenzung zu herrschenden Zuständen (ob real oder herbeigeschrieben) und gegenläufigen Strömungen. Damit kam er dem urtümlichen Gemeinschaftsbegriff nahe, der durch das „Vorhandensein gemeinsamer Ziele und durch die Fähigkeit zu kollektivem Handeln“²²⁴ gekennzeichnet ist. Sein Ziel war die Rehabilitation „minderwertiger“ Filmkunst und sein Handeln war das Schreiben. Dennoch waren seine Statuten nicht in Stein gemeißelt; es war eben eine Vergemeinschaftung und keine Vergesellschaftung. Daney, der selbst der zweiten Generation von *Cahiers*-Kritikern angehört, nennt die Zeitschrift seine „Familie“²²⁵, sein „Zuhause“²²⁶, wobei sich sein Zugehörigkeitsgefühl der Orientierungsfunktion, die das Magazin für ihn als Jugendlicher erfüllt hat, ebenso verdankt wie der Empfindung, einer Gesinnungsgenossenschaft anzugehören²²⁷, was ihm auch bei der Zusammenstellung des Redaktionsstabs seiner eigenen, späteren Publikation *Trafic* wichtig war²²⁸.

²²¹ Elsaesser: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“ (2005), S. 30f.

²²² Vgl. Arenas: „Writing about a Common Love for Cinema“ (2012), S. 25ff.

²²³ Mesnil et al.: „Bilderleidenschaft“ (2000), S. 150.

²²⁴ Rosa et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung* (2010), S. 19.

²²⁵ Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 18.

²²⁶ Ebd. S. 19

²²⁷ Vgl. ebd. S. 18f.

²²⁸ Vgl.: Blümlinger: „Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder“ (2000), S. 10.

Die sukzessive Entwicklung neuer audiovisueller Technologien erweitert die Bandbreite cinephiler Praktiken und Techniken und transformiert das cinephile Selbstverständnis. Erschwingliche Trägermedien und Präsentationsapparaturen für den Heimgebrauch ermöglichen nunmehr einer breiten Masse den (ästhetisch verfremdeten) Zugang zu Weltkino und Filmgeschichte in bislang ungeahntem Ausmaß und unabhängig vom Programm traditioneller Spielstätten (wenn auch nicht von den Launen des Marktes). Dies befeuert die Atomisierung der Geschmäcker, Interessen und Positionen – spätestens mit der Digitalisierung scheint tatsächlich für jeden „die Zeit gekommen, sich sein eigenes Kino (seine eigene Filmgeschichte) zu machen“²²⁹ – führt aber auch zum Erstarren neuer Modi globaler Vergemeinschaftung wie Festivals, Online-Magazine und Konferenzen²³⁰. Blogs, Foren und Comment-Sektionen bieten neue Kommunikations- und Vernetzungsmöglichkeiten²³¹ (die aber keinesfalls „schrakenlos“ sind, auch wenn sie traditionelle Begrenzungen aufheben). Die vergleichsweise hohe und einfache Manipulierbarkeit der neuen Trägermedien beraubt das Laufbild zudem seines semi-transitorischen Charakters und erleichtert die Analyse, Appropriation und Remediation von Filmen. Eine zentrale Folge des technologischen Wandels, den Verlust einheitlicher Zeitlichkeit cinephiler Erfahrung, hält Chris Fujiwara fest: „On the side of the viewer, the most important shift has been the timeshift: the fact that with video, and now even more with DVD, the time of the film is subjected, if only in potential, to a secondary logic or chronology that is private rather than collective [...]“²³²

All dies führte nach und nach zu einer Diffusion und einem Rückgang des Gewichts ideeller Parameter im cinephilen Diskurs, was den Homogenisierungsgrad im (Online-)Zeitschriftenwesen und anderswo sinken ließ. Internationale Filmfestivals sind hierfür ein gutes Beispiel: Die ersten Festivals wurden bereits in den 40er Jahren gegründet und „helped not only to structure the distribution and reception of films beyond national or American production, but also assisted the creation of a trans-European community of film spectators which shared similar experiences.“²³³ Das Festival als soziales Biotop zeichnet sich in seiner

²²⁹ Mongin, Olivier: „Was bleibt uns noch zu sehen? Ein Gespräch mit Serge Daney“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 167.

²³⁰ Vgl. De Valck, Marijke / Hagener, Malte: „Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures“, In: De Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 13.

²³¹ Vgl. Shambu: „What Is Being Fought For by Today's Cinephilia(s)?“ (2009), S. 219

²³² Fujiwara: „Cinephilia and the Imagination of Filmmaking“ (2009), S. 195f.

²³³ Arenas: „Writing about a Common Love for Cinema“ (2012), S. 20.

Gemeinschaftsform bis heute weniger dadurch aus, dass die Filme, die dort gezeigt werden, einer konturierten kuratorischen Vision unterstehen, der sich seine Besucher anschließen, sondern durch seinen Charakter als zeitlich begrenzte Zusammenkunft von Menschen, die oft nicht viel mehr eint als ihre Cinephilie und eine stückweise geteilte Festivalerfahrung (natürlich gibt es auch hier Ausnahmen, etwa das Festival du Film Maudit des Jahres 1949 in Biarritz oder Genrefilmfestivals wie das Fantasy Film Fest). Das Filmfestival ist selbst keine Gemeinschaftsform, es ist vielmehr ein Durchgangsort, eine Plattform für potentielle Vergemeinschaftung. Darin ist es einem cinephilen Topos nicht unähnlich, der sich dem Aufkommen neuer Trägermedien verdankt: der Videothek. Auch diese ist für sich genommen keine Gemeinschaft, sie stellt aber einen teilöffentlichen Raum, der zur Vergemeinschaftung genutzt werden kann. Beispiele für vornehmlich habituelle Gemeinschaften wären wiederum Filmforen (sowie Webseiten mit Comment-Funktion), die als Horte globaler Online-Cinephilie eine bedeutende Rolle spielen, sofern sie „über gemeinsame Sitten, Sprache, Kultur oder Traditionen“ verfügen, die sich etwa in der thematischen Abgrenzung der Diskussionsfelder oder kollektiven Aktivitäten äußern. Eine der grundlegendsten Transformationen der cinephilen Landschaft durch die Digitalisierung ist die Gewährleistung der Ausübung cinephiler Praktiken für eine breite Masse von Menschen, die bislang ökonomisch oder geographisch davon ausgeschlossen waren oder nur stark beschränkten Zugang hatten. Um am cinephilen Diskus teilzunehmen, musste man Zugang haben zu dessen Objekten und Kommunikationskanälen, und auch wenn das Fernsehen ersteres erleichterte, war es für zweiteres unumgänglich, an einem Ort – genauer, in einer Stadt – mit aktiver cinephiler Kultur zu leben. Dank des Internets hat die Cinephilie nun in die Peripherie Einzug gehalten, wie Melis Behlil notiert: „One of the strongest cornerstones of this community remains the fact that it brings together people not only with a similar love for cinema, but also people who, until the Forums, had been unable to engage in intense discussions on the object of their love, simply because of their geographical location. For the members of the Forums from outside large cities (who amount to at least half of the posters), cyberspace is the only option to exchange opinions. What used to be a minority taste in their local surroundings is no longer minority in the global context, reached via the internet.“²³⁴ Darren Hughes pflichtet ihm bei: „These are great days for cinephiles. The playing field has, to a great extent, been leveled. Those of us in ‘flyover’ country (somewhere between The Walter Reade, The Film Center, and The Film Forum) now get to experience great cinema as it was intended, and the

²³⁴ Behlil, Melis: „Ravenous Cinephiles. Cinephilia, Internet, and Online Film Communities“; In: De Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 116.

Internet gives us a place to share our thoughts with others, to engage in the types of conversations that gave birth to the New Wave. (How's that for a nice bit of hyperbole?)²³⁵

Alle diese Gemeinschaftsformen sind durch einen hohen Grad an Fluidität und Fragilität gekennzeichnet. Sucht man nach homogenen, festeren Formen, wird man vielleicht bei Filmmuseen und Filmarchiven fündig, die ein kuratorisches und archivarisches Programm legitimieren, setzen und aufrechterhalten müssen. Ihr institutioneller Charakter legt zwar die Frage nahe, inwieweit man hier noch von Gemeinschaften sprechen kann – andererseits könnte man angesichts des regen Austausches zwischen diesen Institutionen fast wieder von einer neuen, „gesellschaftlichen“ Gemeinschaftsform sprechen. Ein konkreter Versuch, zu den geschlossenen und zielorientierten Publikationskollektiven der 50er und 60er-Jahre zurückzukehren, lässt sich indes in der jüngeren Gründung von Kommandos²³⁶, Brigaden²³⁷ und Fronten²³⁸ erkennen. Während man die Infrastruktur zeitgenössischer Online-Magazine als offenes Makrogemeinschaftsmodell bezeichnen könnte, in dem Autorenkontingent und Redaktionszusammensetzung stark fluktuieren und die Konturierung einer Blattlinie sich aufgrund der Positions-Polyphonie (oder der Abwesenheit fixer Positionen) meist sehr schwach ausfällt (was durchaus gewollt sein kann), handelt es sich hierbei um gerichtete Mikrogemeinschaften. Sie haben eine relativ geringe Zahl an Mitgliedern, was die Instituierung einer Agenda erleichtert, und obwohl sie in verschiedenen Organen publizieren, tun sie das zumeist als Kollektiv unter einem gemeinschaftlichen Pseudonym. Die Politiken dieser Gruppierungen divergieren und lassen sich nicht immer klar festmachen, aber es handelt sich in allen Fällen um bewusst orientierte Projekte, die ihre eigenen „Bahnen zu ziehen“ versuchen, anstatt institutionell ausgetretene Pfade zu beschreiten, etwa indem sie wiederholt ihre Vision eines „persönlichen, politisch relevanten und populären“²³⁹ Kinos propagieren oder sich nach Vorbild der *Cahiers* um die Rehabilitation spezifischer Filmemacher bemühen, die aufgrund ihres Produktionskontexts oder ihrer präferierten Genres

²³⁵ Hughes, Darren: „Cinephilia in a Digital Age“, In: *Long Pauses*. URL:

<http://www.longpauses.com/cinephilia-in-a-digital-age/>, Upload: 23.03.2005, Zugriff: 18.10.2013.

²³⁶ Vgl. Hofbauerei / Hofbauer-Kommando: „Der Hofbauer-Report. Was Cineasten und Kritiker nicht für möglich halten!“, In: *Eskalierende Träume*. URL: <http://www.eskalierende-traeume.de/der-hofbauer-report-was-cineasten-und-kritiker-nicht-fur-moglich-halten/>, Upload: 2010, Zugriff: 16.05.2014.

²³⁷ Vgl. Ferroni Brigade, The: „The Way to the Golden Donkey“, In: *Mubi Notebook*. URL: <https://mubi.com/notebook/posts/the-way-to-the-golden-donkey>, Upload: 19.04.2010, Zugriff: 16.05.2014.

²³⁸ Vgl. Celluloid Liberation Front: „Collected Writings“, In: *Celluloid Liberation Front*. URL: <http://celluloidliberationfront.blogspot.co.at/2011/12/collected-writings.html>, Upload: Dezember 2011, Zugriff: 16.05.2014.

²³⁹ Ferroni Brigade, The: „The Way to the Golden Donkey“ (2010), Zugriff: 16.05.2014.

kulturell und cinephil marginalisiert werden²⁴⁰. Ihre Methodik ist insofern an jene der *klassischen* Cinephilie angelehnt. Sie polemisieren und verleihen ihren Aussagen Nachdruck, indem sie diese semantisch explizit als ihre persönliche Meinung und Botschaft kennzeichnen. Die ausdrückliche Bindung des Urteils an einen Namen, gerade an den eines anonymen Kollektivs, führt zur Personalisierung und Emotionalisierung des Diskurses, was seinen Intensitätsgrad ebenso steigert wie seine Dringlichkeit. Die bloße Unterschrift, die der individuelle Autor eines (vorgeblich) objektiv-journalistischen oder dialektischen Artikels unter diesen setzt, hat kaum Signalwirkung. Der fortwährende Verweis auf die Agentur der eigenen, kollektiven und Kraft einer geteilten Haltung gemeinschaftlichen Autorenschaft hingegen umso mehr. Die Aneignung und Modulierung klassisch-auteuristischer Strategien schlägt in dieselbe Kerbe. Die Verkoppelung einer als „richtig“ designierten Form mit *auteurs* oder Genres, anstatt von Strömungen, Bewegungen, historischen Perioden oder nationalen Kinematographien zu sprechen oder von Film zu Film zu differenzieren, schafft ideologische Einheiten, mit denen sich innerhalb einer Polemik besser operieren lässt. Es vereinfacht die Schöpfung von Heldenmythen (die nicht unbedingt Mythen sein müssen) und ermöglicht die Demarkation eines Gegenkanons. Alles in allem sind diese polemischen Gemeinschaften kontroverse, aber wirkungsvolle Mittel, der Cinephilie ihren anti-hegemonialen Einschlag wiederzugeben.

²⁴⁰ Vgl. Hofbauerei / Hofbauer-Kommando: „Der Hofbauer-Report“ (2010), Zugriff: 16.05.2014.

3. Cinephilie als Praxis einer Politisierung

Wo beginnt das Politische, wenn es um die cinephile Beziehung zwischen Mensch und Kino geht? Jede Begegnung mit einem Film trägt das Potential in sich, Spuren zu hinterlassen, die das künftige Handeln des Zuschauers beeinflussen können. Auf dieser Ebene birgt jede Form von Kino-Mensch-Relation Politisches. Aber will man sich einem fassbaren Begriff von politischer Cinephilie annähern, muss man den Kreis enger ziehen. Der intuitive Ansatz wäre, politische Cinephilie als Vertretung und Befürwortung politischen Kinos zu definieren. Aber die Vorstellungen dessen, was ein politisches Kino ausmacht, sind derart vielgestaltig, dass diese Definition einer Tautologie gleichkäme. Wenn wir uns jedoch auf das zweite Kapitel zurückbesinnen, in dem ich Cinephilie als eine spezifische Art des Sehens begriffen haben, wird klar, dass eine politische Cinephilie dieses Sehen als Handlung und diese Handlung – sowie weitere Handlungen, die sich daraus ableiten – politisch verstehen muss. Um zu erläutern, wie sich das Politische im cinephilen Blick und in cinephilen Praktiken äußern kann, werde ich im weiteren vornehmlich auf den Theorien des Philosophen Jacques Rancière aufbauen. Hierbei ist ein terminologischer Hinweis angebracht: Jüngere politische Theorien verschiedener Autoren, deren Politikverständnis unter dem Begriff der radikalen Demokratie gefasst werden könnte und denen auch Rancières Ausführungen zuzuordnen sind, operieren oft mit Begriffspaaren, die eine Struktur deren Aufhebung gegenüberstellen. Von Fall zu Fall und von Übersetzung zu Übersetzung variieren dabei die Bezeichnungen dieser Konzepte. Ich werde mich im Folgenden an die Differenzierung halten, die Thomas Bedorf in seinem Umriss besagter Theorien festlegt²⁴¹: Die Struktur nenne ich Politik, ihre Negation das Politische.

3.1. Der emanzipierte Zuschauer

Die landläufige Vorstellung des Politischen sieht diese als politische *Tätigkeit*, mithin als aktives Eingreifen von Subjekten und Kollektiven in staatliche Steuerungs- und Regulierungsprozesse. Rezeptionstätigkeiten wie das Sehen, das Zuschauen oder das Beobachten sind dieser Logik zufolge vom Feld des Politischen ausgeschlossen, da sie als mustergültig passive Seinsweisen gebrandmarkt sind. Der Zuschauer setzt sich einer Wirkung aus, ohne selbst zu wirken, heißt es. Um eine politische Cinephilie zu beschreiben, gilt es den

²⁴¹ Vgl. Bedorf: „Das Politische und die Politik“ (2010), S. 16.

scheinbaren Widerspruch zu problematisieren, der zwischen „Sehen“ und „Handeln“ besteht. Ebendies macht Jacques Rancière in *Der emanzipierte Zuschauer*, dem ersten Kapitel seines gleichnamigen Essaybandes. Darin legt er am Beispiel des Theaters dar, was ihm als grundsätzliches Missverständnis im Denken und Sprechen über Kunst und ihre Rezeption erscheint: Die falschen Dichotomien zwischen Illusion und Wirklichkeit sowie aktivem Handeln und passivem Blick. Das Problem des Theaters ist demgemäß das „Paradox des Zuschauers“, ohne den es das Theater nicht gibt, der aber *per definitionem* erkenntnis- und handlungsunfähig ist, da er passiv im Auditorium sitzt und sein Blick auf die Wirklichkeit vom Spektakel verstellt ist²⁴². Es ist aber gerade diese Vorannahme, die das Theater dazu führt, seine eigene Aufhebung als Schauspiel anzustreben, indem es wie bei Bertolt Brecht seinen eigenen Illusionscharakter zu demaskieren sucht, um den Blick auf die Realität freizulegen, oder sich wie bei Antonin Artaud darum bemüht, gehemmte Energien im Zuschauer zu wecken und ihn so in das aktive Glied einer tätigen Kunst-Gemeinschaft zu verwandeln²⁴³. Für Rancière unterstehen diese Ideen einer pädagogischen Logik der Verdummung, die davon ausgeht, dass es ein Wissen zu vermitteln gelte, über das die Zuschauer nicht verfügen, gerade weil sie Zuschauer sind, und dass sich dieses Wissen nur direkt übertragen lässt. Der Versuch, den Zuschauer aus seiner angenommenen Unmündigkeit zu befreien, endet folglich in seiner erneuten Unterwerfung. Wahre Emanzipation für alle Beteiligten läge hingegen darin, den Zuschauer nicht mehr in die Rolle des passiven Adressaten zu drängen und ihm seine Zuschauerschaft austreiben zu wollen:

„Auch der Zuschauer handelt, wie der Schüler oder der Gelehrte. Er beobachtet, er wählt aus, er vergleicht, er interpretiert. Er verbindet das, was er sieht, mit vielen anderen Dingen, die er gesehen hat, auf anderen Bühnen und an anderen Arten von Orten. Er erstellt sein eigenes Gedicht mit den Elementen des Gedichts, das vor ihm ist.“²⁴⁴

Die Zuschauer sind also bereits emanzipiert, sofern sie tatsächlich „ihr eigenes Gedicht zusammenstellen“, sich also in ihrem Blicken, Denken und Fühlen auf sich selbst ver- und auf „intellektuelle Abenteuer“ einlassen, und es wäre verfehlt, ihnen diese Fähigkeit von vornherein abzusprechen, nur weil sie Zuschauer sind.

²⁴² Vgl. Rancière, Jacques: „Der emanzipierte Zuschauer“, In: Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Rancière. Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag 2010. S. 12.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 18.

²⁴⁴ Ebd. S. 23f.

Rancière spricht in diesem Zusammenhang von einer „ästhetischen Wirksamkeit“²⁴⁵ der Kunst. Sie eignet dem, was er als das „ästhetische Regime der Kunst“²⁴⁶ bezeichnet, einer kunsthistorischen Wahrnehmungsordnung, die im 19. Jahrhundert ihren Ausgang nahm und sich (verkürzt gesagt) durch die radikale Entgrenzung dessen kennzeichnet, was für „kunstwürdig“ befunden wird und was nicht. Die ästhetische Wirksamkeit ist insofern paradox, als sie eine kontingente Wirksamkeit ist, die auf der „Aufhebung jedes direkten Verhältnisses zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum“²⁴⁷ basiert. Es ist die Wirkung einer Unbestimmbarkeit von Ursache und Wirkung. Sie verläuft „über einen Entzug – über eine Gleichgültigkeit oder eine radikale Passivität –, nicht über eine Verwurzelung in einer Lebensform, sondern über einen Abstand zwischen zwei Strukturen des kollektiven Lebens.“²⁴⁸ In diesem Abstand liegt ein politisches Potential, das Potential einer Sinnlosigkeit, die fähig ist, neue Formen des Sinns zu erschaffen. Im ästhetischen Regime der Kunst unterliegt diese keinem spezifischen Zweck. Sie dient weder der Illustration von richtigen oder falschen Handlungsweisen, noch ist sie funktional in eine bestehende Ordnung des Sozialen eingebunden. Sie bietet sich dem anonymen Publikum einfach nur dar, ein unverbindliches Reflexionsangebot, und stellt sich gerade in dieser Unverbindlichkeit den „herrschenden Weisen der Information und Diskussion der gemeinsamen Sache“²⁴⁹ entgegen.

An dieser Stelle möchte ich kurz Rancières Konzept des Politischen zu erläutern. Seine Überlegungen reihen sich wie bereits erwähnt in jene Riege zeitgenössischer Demokratietheorien, die das Politische in Differenz zur regulativen Politik als das Moment verstehen, in dem anerkannte Ordnungsstrukturen in Frage bzw. in ihrer Zufälligkeit, Unvollkommenheit und Veränderbarkeit bloßgestellt oder unterwandert werden.²⁵⁰ In seinem Buch *Das Unvernehmen* markiert Rancière diese Ordnungsstrukturen, in denen alles und jeder an seinem angestammten Platz ist, als *Polizei*, während das Politische als eine Praxis bestimmt wird, die „die sinnliche Gestaltung zerbricht“²⁵¹ und das Element einer Gleichheit einführt – nicht als Ziel im Sinne von Gleichmacherei, sondern als Voraussetzung, auf deren Basis eine neue Ordnung entstehen kann und muss. Der Aspekt des Sinnlichen deutet bereits

²⁴⁵ Rancière: „Die Paradoxa der politischen Kunst“ (2010), S. 69.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd. S. 71.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd. S. 72.

²⁵⁰ Vgl. Bedorf: „Das Politische und die Politik“ (2010), S. 13ff.

²⁵¹ Rancière: *Das Unvernehmen* (2002), S. 41.

darauf hin, dass Ästhetik und Politik – im Sinne eines Regulativs der Wahrnehmung – für Rancière im Grunde gleichbedeutend sind; in beiden Fällen handelt es sich um Erkenntnisverfahren, die „die Bedingungen erörter[n], unter denen Gegenstände, Eigenschaften und Verhältnisse in der Welt wahrgenommen werden können“²⁵². Folglich ist Dissens – der „Konflikt zwischen unterschiedlichen Ordnungen des Empfindungsvermögens“²⁵³ – die Manifestation des Politischen, auch darin, wie sich Kunst in bestehende Wahrnehmungsstrukturen einfügt oder diesen widerstrebt. Die ästhetische Erfahrung wird dissensual, wenn sie zu neutralisieren vermag, wenn die Dinge in ihr also „das Netz der Verbindungen [verlassen], das ihnen eine Bestimmung gab, indem sie ihre Zwecke vorwegnahm.“²⁵⁴ Der Dissens hilft nicht dabei, „eine Kenntnis der Situation zu erlangen, sondern ‚Leidenschaften‘, die dieser Situation unangepasst sind“²⁵⁵ zu entwickeln. Rancière hat viel über den Film geschrieben und die besondere Rolle, die er im ästhetischen Regime der Künste einnimmt²⁵⁶. Aber uns soll weniger die Spezifität (oder Nicht-Spezifität) des Kinos als politischen Mediums interessieren, sondern das Politische des Blicks, der auf das Kinematische gerichtet ist.

3.2. Der politische Blick

Folgender Satz ist emblematisch für Rancières Verständnis des Politischen: „Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen läßt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde.“²⁵⁷ Wie weiter oben ausgeführt, meint er mit Tätigkeit keineswegs nur aktives Wirken in den designierten Domänen der Politik oder die künstlerische Schöpfung ästhetischer Konfigurationen. Auch der Blick ist tätig, sofern er sein eigenes Gedicht aus dem zusammenstellt, was sich ihm darbietet. Wenn Jonathan Rosenbaum zeitgenössischen

²⁵² Niederberger, Andreas: „Aufteilung(en) unter Gleichen. Zur Theorie der demokratischen Konstitution der Welt bei Jacques Rancière“, In: Flügel, Oliver / Heil, Reinhard / Hetzel, Andreas (Hg.): *Die Rückkehr des Politischen. Demokratietheorien heute*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004. S. 133.

²⁵³ Rancière: „Die Paradoxa der politischen Kunst“ (2010), S. 73.

²⁵⁴ Ebd. S. 74.

²⁵⁵ Ebd. S. 76.

²⁵⁶ Vgl. Rancière, Jacques: „Die Geschichtlichkeit des Films“, In: Robnik, Drehli / Hübel, Thomas / Mattl, Siegfried: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2010. S. 213-231.

²⁵⁷ Rancière, Jacques: „Gibt es eine politische Philosophie?“, In: Riha, Rado (Hg.): *Politik der Wahrheit*. Wien: Turia + Kant 1997. S. 83.

Cinephilen nahelegt, zu partizipieren, statt bloß zu rezipieren²⁵⁸, ist das gut gemeint, tappt aber doch in die alte Falle vom passiven Zuschauerbild, dessen letzte Konsequenz das berühmte Diktum Michel Houellebecqs darstellt, dass Menschen, die das Leben lieben, nicht ins Kino gehen. Der Zuschauer partizipiert bereits, *indem* er rezipiert. Es gibt zwar die „Strategien der Künstler, die sich vornehmen, [...] Risse im sinnlichen Gewebe der Wahrnehmungen und in der Dynamik der Affekte zu erzeugen.“²⁵⁹ Aber es gibt auch seitens der Zuschauer Affekte von Neugier und Aufmerksamkeit, die „die falschen Offensichtlichkeiten der strategischen Schemata durcheinanderbringen.“²⁶⁰ Im zweiten Kapitel habe ich Neugier, Aufmerksamkeit und die Bereitschaft zu Abdrift als konstitutive Elemente eines cinephilen Blicks bezeichnet und in Folge versucht, das Offenbarungsmotiv im cinephilen Sehen, Denken und Schreiben herauszuarbeiten. Dabei habe ich das Lustvolle an der Offenbarung betont, die eine erotische Oszillation zwischen Selbstbestätigung und Selbstaufhebung ermöglicht. Eine Offenbarung ist aber immer auch eine Apokalypsis, eine traumatische Entschleierung und Demaskierung, die zum mindesten temporäre Aufhebung, wenn nicht sogar der Untergang einer bestehenden Ordnung.

Somit liegt das Politische des *cinephiliac moments*, so wie Christian Keathley ihn definiert, im Ekstatischen des Augenblicks, in denen die „Lektüre“ eines Films durch den Zuschauer, mag sie auch offen und panoramisch sein, durchkreuzt und dieser plötzlich auf sich selbst zurückgeworfen wird. Diese transitorische Suspension konventionalisierter Rezeption entzündet sich an marginalen Details, die sich außerhalb künstlerischer Intentionalität befinden und rein indexikalischen Charakter haben. Im cinephilen Moment nehmen sie schlagartig eine undeutbare, aber intensive und nahezu körperlich spürbare Bedeutung für den (individuellen) Betrachter an, die ihn mit der Fluidität seiner Identität konfrontiert. Die politische Dimension dieser Erfahrung besteht in seiner Abhängigkeit von einem Modus der Wahrnehmung, der für besagte Details empfänglich, dem Regime der Zeichen also nicht vollends unterworfen ist. Das heißt, dass die Erfahrung eines cinephilen Moments nur unter der Bedingung möglich ist, dass man die Bilder nicht auf ihren ikonischen oder symbolischen Wert reduziert, mithin offen bleibt für Korrelationen, die jenseits von Decodierung, Hermeneutik, Exegese und der Abrufung von vorgefertigten Inhalten liegen – denn Offenbarungen können nicht diktiert werden. Damit begibt man sich in die Sphäre des

²⁵⁸ Roggen, Sam: „Cinephiles Interviewed. Jonathan Rosenbaum“ (2012), Zugriff: 14.08.2013.

²⁵⁹ Rancière: „Die Paradoxa der politischen Kunst“ (2010), S. 79.

²⁶⁰ Rancière, Jacques: „Das unerträgliche Bild“, In: Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Rancière. Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag 2010. S. 123.

Politischen nach Rancière: Über die Grenzen herrschender Ordnungsprinzipien hinaus, in eine Zone, wo jeder Eindruck jedem anderen Eindruck grundsätzlich gleichgestellt ist und neue Ordnungen entstehen können. Ebenso wenig, wie sich solche ästhetischen Epiphanien willkürlich katalysieren lassen, besteht die Möglichkeit einer Skizzierung ihrer optimalen Rahmenbedingungen. Man könnte etwa annehmen, ein Minimum an Zeichenhaftigkeit wäre besonders förderlich, da so die Pforten der Wahrnehmung von vornherein offen stehen und es keiner Befreiungsleistung seitens des Betrachters mehr bedarf, um sich auf Indices mit Offenbarungspotential einzulassen. Aber zugleich verlieren diese so ihre Wertigkeit als Geheimnisse, die man dem Film abringt; man schwimmt in einem Meer aus cinephilen Momenten, von denen keiner besonders heraussticht. Im Gegenzug würde sich die These anbieten, besonders überkodierte, redundanzfreie und informationsorientierte Produktionen wären geeignet für entropische Risse im diegetischen Gewebe, da sie gerade durch ihr systematisches Bestreben, alles offenzulegen, was es offenzulegen gibt, den Verdacht wecken, dass sie etwas zu verbergen haben, und sei es auch nur die Farbe von Cary Grants Socken²⁶¹. Das Fazit: Jeder einzelne Film kommt theoretisch in Frage, und das Potential des Kinos liegt gerade im „Spannungsbogen von ästhetischer (romantischer) Logik des ‚reinen‘ Bildes und (klassischer) Logik der codierten Handlungen und Charaktere der Erzählung“²⁶². Es soll im Übrigen nicht unerwähnt bleiben, dass sich Rancière wohl selbst als Cinephilen sieht:

„The importance of [the french cinephile movement of the 1960s] for Rancière can not be underestimated: by shifting their attention from either the purely plastic aspects of cinema (as celebrated by Jean Epstein and others) and the dramatic developments of the story lines (as advanced by Hollywood’s dream machine), to this strange interconnection between the affect of plots and stories and the splendor of images and sounds, between a recognizable social world and a mythological reign of shadows, the cinephiles pointed out the essential impurity of cinematic art. The cinephile look essentially consisted in taking in consideration the metamorphic power of moving images, the capacity of performing different roles and belonging to several possible worlds at the same time, constantly shifting from one sensible universe to another, as if each representation of a sensible world contained another sensible world.“²⁶³

²⁶¹ Vgl. Paulus: „A Lover’s Discourse“, Zugriff: 21.10.2013.

²⁶² Mattl, Siegfried: „Fiktion und Revolte. Kreuzungslinien von Politik, Geschichte und Cinephilie bei Jacques Rancière“, In: Robnik, Drehli / Hübel, Thomas / Mattl, Siegfried: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2010. S. 125.

²⁶³ Debuyssere, Stoffel: „Rancière and Cinema“, In: *Diagonal Thoughts*. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1961>, Upload: 16.07.2013, Zugriff: 23.11.2013.

Der politische Blick der Cinephilie sucht also Übergänge von einer sinnlichen Welt zu einer anderen²⁶⁴. Dieser Übergang kann im cinephilen Moment stattfinden, sobald konventionelle Lesarten durchkreuzt werden, um das Augenmerk auf scheinbar unbedeutende Details legen zu können. Er kann sich aber auch in der Umdeutung äußern, die der detektivische Blick dem Kino und seiner Geschichte angedeihen lässt, wie es Christian Keathley cinephiler Historiographie attestiert:

„It could be argued that the history of film historiography has been an ongoing project of locating these alternate points of entry, nearly all of which began with some individual's experience of the movies, often in which that person watches differently, notices something, and becomes curious about what he or she sees. Thus begins the construction of a 'counter-factual' history that may ultimately become part of the 'real' history.“²⁶⁵

Die Logik der Aushöhlung tradierter Geschichtsverständnisse erinnert an Siegfried Kracauers Photographie-Essay, in dem der Autor dem vorherrschenden Historismus vorwirft, Geschichte fälschlicherweise als Zeitkontinuum zu (be-)schreiben. Die lücken- und restlose Akkumulation „der Ereignisse in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge“²⁶⁶ wird als stichhaltige Wiedergabe der Wahrheit und Wirklichkeit einer bestimmten historischen Linie angesehen. Dem Historismus geht es folglich um „die Photographie der Zeit“²⁶⁷. Der Historismus entspricht dem „Visuellen“ bei Daney, dem nichts fehlt, das vollständig ist. Das Gedächtnis hingegen meißelt stets ein „Monogramm des erinnerten Lebens“²⁶⁸ aus dem Bilderblock der Photographie, die immer ein *Zuviel* darstellt. Die Einheit zwischen Gedächtnisbild – den essentiellen Zügen – und der Natur zerfällt aber mit der Zeit. Die photographische Ähnlichkeit bezieht sich nur auf die neutrale, natürliche Erscheinung. Die Bedeutung der Photographie ist eine ‚Funktion der Zeit‘ und eine Projektion des Betrachters. Das Gedächtnis hingegen ist lückenhaft, aber darin transparent. Transparenz ist der Wahrheitsgehalt eines Bildes, im Sinne eines „letzten“ Bildes, das den Kern einer Erkenntnis über einen Gegenstand fasst: „Gleichviel, welcher Szenen sich ein Mensch erinnert: sie meinen etwas, das sich auf ihn bezieht, ohne daß er wissen müßte, was sie meinen.“²⁶⁹ Wenn das Erinnerungsbild verblasst ist – wenn also das, was es abbildet, keine Entsprechung mehr findet in der

²⁶⁴ Vgl.: Rancière: „Die Paradoxa der politischen Kunst“ (2010), S. 82.

²⁶⁵ Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 134.

²⁶⁶ Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“, In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 24.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd. S. 30.

²⁶⁹ Ebd. S. 24f.

Gegenwart, und nur noch die Photographie als neutrales ästhetisches Terrain besteht – dann überspringt der Betrachter sowohl die Fallstricke des Historismus, der das Bild zum Beleg seiner Gültigkeit macht, wie auch jene des Gedächtnisses, das die Abbildung mit seinen eigenen Bildern überlegt, und kann das Gesehene neu konfigurieren:

„Die Bilder des in seine Elemente aufgelösten Naturbestands sind dem Bewußtsein zur freien Verfügung überantwortet. Ihre ursprüngliche Anordnung ist dahin, sie haften nicht mehr in dem räumlichen Zusammenhang, der sie mit einem Original verband, aus dem das Gedächtnisbild ausgesondert worden ist. Zielen aber die naturalen Überreste nicht auf das Gedächtnisbild hin, so ist ihre im Bild vermittelte Anordnung notwendig ein Provisorium. Dem Bewußtsein läge also ob, die *Vorläufigkeit* aller gegebenen Konfigurationen nachzuweisen, wenn nicht gar die Ahnung der richtigen Ordnung des Naturbestands zu erwecken.“²⁷⁰

Und tatsächlich proponiert Kracauer im selben Essay den Film mit seinem Formprinzip der Montage als mustergültiges Medium der Rekonfiguration: „[Die gewohnten Beziehungen] umzutreiben ist eine der Möglichkeiten des Films. Er verwirklicht sie überall dort, wo er Teile und Ausschnitte zu fremden Gebilden assoziiert.“²⁷¹ So kann das vorgebliche Paradoxon einer politischen Cinephilie, die Mittelbarkeit ihres Bezugs zur „echten“ Welt, die unüberbrückbare Kluft zwischen Kinorealität und empirischer Welterfahrung, aufgelöst werden: Ihr politisches Potential liegt gerade darin, Wirklichkeit zu „neutralisieren“, um sie als etwas anderes sehen zu können als unverrückbare Wirklichkeit, wie auch immer diese geartet sein mag. Etwas Ähnliches meint wohl auch Serge Daney, wenn er fragt: „Welche Absenz von Welt brauchte es [das Kind Serge D., Anm. d. Verf.], um sich der Präsenz der Bilder der Welt später versichern zu können?“²⁷² Filme erzeugen Distanz, um später Nähe zu ermöglichen. *photogénie*, der dritte/stumpfe Sinn, die Wollust – das alles sind dem politischen Blick schlichtweg Bezeichnungen für den Ort, an dem die immanente Mutabilität des Seins für das Subjekt manifest wird.

²⁷⁰ Kracauer: „Die Photographie“ (1977), S. 38f.

²⁷¹ Ebd. S. 39.

²⁷² Daney: „Das Travelling in KAPO“ (2000), S. 21.

3.3. Strategien politischer Cinephilie

Die Einführung zu *What Is Being Fought for by Today's Cinephilia(s)?*, Jonathan Buchsbaums und Elena Gorfinkels Dossier über Gegenwartscinephilie, zieht ein pessimistisches Resümee hinsichtlich deren politischen Potentials:

„[...] while film was once seen as having a role to play in political struggle, perhaps it no longer elicits those radical aspirations, at least among cinephiles writing today. The estimable notion of art's impact on the political sphere, and of film as a form of social practice, thus appears as an impasse, an aporia in contemporary cinephile self-reflection.“²⁷³

Ein Rückzug der cinephilen Kommunikationsorgane aus der „realen“ Öffentlichkeit der Printmedien in die „virtuelle“ Öffentlichkeit von Blogs und Online-Medien „may for the moment render battles of critical position quaint vestiges of a lost world.“²⁷⁴ Diese Diagnose einer politischen Krise der Cinephilie kann auch als Resultat einer Krise des Kinos als politischer Kunstform, oder genauer gesagt, einer Krise des politischen Bildes betrachtet werden: „Die Cinephilie fühlte sich so lange unwohl in ihrer Haut, wie das Kino im Vergleich zur bloßen Cinephilie noch als umfassenderes Abenteuer erschien.“²⁷⁵ Das postmoderne Bewusstsein um die mediale (Aus-)Bildung des Zuschauers, der nunmehr hinter jedem Bild ein anderes Bild zu erkennen glaubt, führte, so scheint es, zur Entwicklung einer allumfassenden Ästhetik des Virtuellen – oder „Visuellen“, wie Daney sagen würde – welche die Cinephilie als rückbezügliches Referenzsystem selbst zum zentralen, gewissen- und verantwortungslosen Abenteuer und Kern eines jeden Filmes macht, ob dieser nun will oder nicht.

Aber worauf fußt dieser finstere Ausblick, wenn nicht auf einer überholten Trennung von klassischer und postmoderner Cinephilie, einer fragwürdigen Annahme, das Zeitalter des Kinos sei vorbei, obwohl die Vorherrschaft des Kinematischen im Leben der Menschen nach wie vor augenscheinlich ist? Auf der Klage, es gebe kein wirksames politisches Kino mehr, während doch so viel über Kino gesprochen und geschrieben wird wie nie zuvor? Die umfassende Durchdringung des Laufbilds in allen Bereichen kultureller, gesellschaftlicher

²⁷³ Buchsbaum / Gorfinkel: „Introduction“ (2009), S. 179.

²⁷⁴ Ebd. S. 180.

²⁷⁵ Daney, Serge: „Zehn Kinojahre, Sechs Fluchtlinien“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 30.

und politischer Aktivität müsste den Cinephilen im Gegenteil zum Medienkritiker und damit zum obersten Kulturkritiker der Gegenwart adeln: „Fifty years ago, cinema was the child of all the other arts; today it would more likely be the parent of all the arts or certainly of all new media.“²⁷⁶ Und muss man, um politische Cinephilie zu betreiben, tatsächlich den Standpunkt von Christian Metz einnehmen, nachdem ein Filmtheoretiker das Kino lieben und es zugleich nicht mehr lieben muss, um es wirklich untersuchen zu können? Selbst Serge Daney hat sich als *Cahiers*-Redakteur in den 70ern in der radikalisierten Phase der Zeitschrift um eine vergleichbare Haltung bemüht, eine

„reconciliation with film that provided both ideo-political analysis and aesthetic considerations. Political concerns were a priority, but crucial also was how these issues were presented cinematically. [...] He combined the residue of a romantic cinephilia, a belief in what is before you, a love for it even, but with a stare that was also, eventually, an unblinking one, competitive and demanding.“²⁷⁷

Dabei ist es doch gerade die Leidenschaft, die Rancière zufolge das Politische der Cinephilie ausmacht, weil sich diese nicht um Ordnungen schert: „Cinephilia is a relation with cinema that is a matter of passion rather than one of theory. It is well-known that passion does not differentiate.“²⁷⁸ Schließlich war es vor allem die bedingungslose Leidenschaft der *Cahiers*-Autoren für ihr geliebtes US-Kino, welche die Grenzen des „künstlerisch Wertvollen“ neu zu ziehen vermochte.

Es ist mit äußerster Skepsis zu betrachten, wenn das Ende des Politischen des Kinos und seiner Anhänger ausgerufen wird. Das Sterben des analogen Films, die Hypertrophie des Blockbusters, die Atomisierung des Publikums und das Dahinschwinden der Printkritik sind besorgniserregende Tendenzen, aber keine Gründe, das Kino zu verwerfen und das politische Potential von Cinephilie in Abrede zu stellen. Stattdessen gilt es umso mehr, die Möglichkeiten zu nutzen, die digitale Trägermedien, Online-Kommunikationskanäle und die Globalisierung von Filmkultur bieten, um Neues zu sehen, anders zu sehen, und anti-hegemoniale Formen des Gemeinnsinns zu stiften, wie ihn Rancière definiert:

²⁷⁶ Andrew / Lewis: „Writing on the Screen“ (2009), S. 231.

²⁷⁷ Bickerton: „A message in a bottle“ (2006), S. 9f.

²⁷⁸ Rancière, Jacques: „The gaps of cinema“, In: *Necsus. European Journal of Media Studies*. Nr 1 (Frühling 2012), URL: <http://www.necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/>, Upload: 2012, Zugriff: 20.07.2014.

„Ein ‚Gemeinsinn‘ ist zuerst eine Gemeinschaft von sinnlichen Gegebenheiten: Dinge, deren Sichtbarkeit von allen geteilt werden soll, Arten der Wahrnehmung der Dinge und der Bedeutungen, die ebenso teilbar und ihnen zugeteilt sind. Der Gemeinsinn ist schließlich die Form des Zusammenseins, das die Individuen oder die Gruppen auf der Grundlage dieser ersten Gemeinschaft von Wörtern und Dingen verbindet.“²⁷⁹

Es geht um die Herstellung von Sichtbarkeit für Kino, das bislang nicht sichtbar war, insoweit es in dem, was es zeigt, oder in dem, wie es zeigt, was es zeigt, herrschenden Sichtbarkeitsregimes widerspricht, und ebenso um die Modifikation der Sichtweisen auf und Seinsweisen von Kino, das bereits sichtbar ist. Daher gilt es für den Cinephilen stets, „gleichermaßen die ästhetische, soziale und politische Dimension des Bildes im Blick“²⁸⁰ zu behalten, das Kino zwar als „Ausgangspunkt, jedoch bei weitem nicht [als] alleinige[n] Gegenstand seines Denkens“²⁸¹ zu setzen.

Gerade im Kontext der umfassenden Digitalisierung globaler Medienbestände und der daran geknüpften Verheißungen uneingeschränkter Verfügbarkeit von filmischem Kulturgut kann die Cinephilie eine kritische und korrektive Funktion einnehmen. Ihr fällt die Aufgabe zu, auf Ausgrenzungsprozesse und deren Mechanismen hinzuweisen, die weiterhin dafür sorgen, dass ein beträchtlicher Teil des Weltkinos durch die Raster von Auswertung, Archivierung und medialer Öffentlichkeit fällt. Ebenso steht es ihr zu, Verlorenes wieder zu bergen und neuen Öffentlichkeiten zuzuführen – auch solchen, die aufgrund technologisch-ökonomischer, politischer oder struktureller Barrieren von bestimmten Diskursen ausgeschlossen sind. Dabei ist in Zweifel zu ziehen, Verfügbarkeit bedeute automatisch erhöhte Sichtbarkeit unabhängig von marktlogischen und aufmerksamkeitsökonomischen Faktoren. Ein Film kann der ganzen Welt legal und kostenfrei zur Verfügung stehen und trotzdem von niemandem gesehen werden, wenn er keine Verfechter findet. Eine weitere Verfehlung ist die implizite Annahme, dass Filme im Zeitalter massenreproduktionstauglicher Trägermedien alle in einer Art imaginiertem, interpassivem Auffangbecken landen, einem automatisierten Archiv, das den gesamten Output aller FilmemacherInnen auf dem Planeten für die Nachwelt aufbewahrt. Cristian Keathley verfällt dieser Täuschung, wenn er den Verlust des Ereignishaften am Kinobesuch bedauert, der mit der Popularisierung von VHS-Kassetten einherging: „The knowledge that a film can always be caught a few months hence on video makes movies

²⁷⁹ Rancière: „Das unerträgliche Bild“ (2010), S. 120.

²⁸⁰ Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000, Klappentext.

²⁸¹ Blümlinger: „Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder“ (2000), S. 9.

subject to us rather than us being subject to them.“²⁸² Aber bei Weitem nicht alle Filme tauchen „hence on video“ wieder auf. Die totale Transparenz des Weltkinos ist eine Illusion. Politische Cinephilie ist sich dieser Illusion bewusst. Sie trägt mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln die Kunde von jenem Kino in die Welt, an dem die Welt nicht interessiert ist, wie auch von Sichtweisen des Kinos, die der Welt nicht in den Sinn kommen, und zwar über Kanäle, die sie sich nötigenfalls selber schaufelt.

Dies betrifft die filmische Gegenwart nicht weniger als die Filmgeschichte. So ist der Aufruf von Nicole Brenez zu verstehen, die in ihrem Text *For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema* nicht zum ersten Mal auf einen zugleich eklatanten und nahezu unbekanntem Missstand verweist: „The history of cinema resistant to an industrial perspective remains entirely to be written.“²⁸³ Brenez erinnert daran, dass eine ganze Alternativhistorie des Kinos, bestehend aus Werken, die nie für eine kulturindustrielle Auswertung gedacht waren oder sich dieser bewusst verweigerten, bis heute konsequent verdrängt, vernachlässigt und in Folge vergessen wird. Was mit der Erinnerung an dieses andere Kino verschwindet, sind neben dessen unorthodoxen Formen und Inhalten oft auch unschätzbare Zeugnisse von Kämpfen gegen dominante politische und ästhetische Systeme. Es handelt sich also um eine Unterdrückung von Ideen, Träumen und Utopien. Politische Cinephilie hat dieser Verdunkelung entgegenzuwirken:

„...it is necessary [...] to develop a cinephilic counter-information. The principal battle concerns the present: the production of valuable images is such that no critic, [...] no historian, no director of festival can take account of the cinematic production of a given time. Everywhere in the real and virtual worlds leap out propositions about the cinema, even as the history of past cinema remains largely to establish. I believe that there has never been as much work for cinephiles as today: work on the corpus of the past and present, work the methods of observation, of collecting, of conservation, of analysis, and so on and on.“²⁸⁴

Es geht nicht bloß um die Schaffung eines Toleranzbewusstseins gegenüber marginalisierten Ausdrucksformen, sondern um Agitation in ihrem Sinne. Die Weigerung, die Suppe zu essen, die einem vorgesetzt wird: Sei es von den Studios, den Weltvertrieben, den Festivals oder selbst den Kinematheken. Die aktive Nutzung der Möglichkeiten des Internets zur

²⁸² Keathley: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees* (2006), S. 21.

²⁸³ Brenez, Nicole: „For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 198.

²⁸⁴ Ebd. S. 197f.

Entdeckung, Verbreitung und Diskussion jener Filme, die im Dunkeln sind. Zachary Campbell betont die Bedeutung des stetigen Rekurses auf das Benjaminsche Diktum, dass es kein Dokument der Kultur gäbe, dass nicht zugleich ein Dokument der Barbarei darstellt²⁸⁵:

„[...] cinephilia’s charge is not to forget this manifest contradiction, never to embrace too quickly anything peddled to us, whether it is the lineage of something the merchant calls Art or the pleasures of something he calls Entertainment. If we do not use our heads, employing ‘scrupulous erudition’, we are not being cinephiles but rather just buyers. In this case we could truly be said to deserve a squandered life in front of screens.“²⁸⁶

Auf die Fragen, was nicht gesehen wird, warum es nicht gesehen wird und warum es wert ist, gesehen zu werden, muss sich jede Cinephilie ihre eigene Antwort sein. Es kann hier keine Generallinie geben. Der Cinephile sollte sich die Räume und Ordnungen der Kunst und des Lebens, durch die er sich bewegt, vergegenwärtigen und versuchen, mit seinen Praktiken Vorschläge für eine alternative Aufteilung des Sinnlichen einzubringen, sei es im Sehen, Sprechen, Schreiben, Zeigen, Kuratieren, Programmieren, Restaurieren, Konservieren oder in der Vergemeinschaftung. Das reelle Bergen, die Herstellung von Verfügbar- und Sichtbarkeit für Filme, die sich als konkrete Gegenstände des Diskurses rarmachen, versteht sich gewissermaßen von selbst – denn „Films that play hard to get are the ones we want the most“²⁸⁷ – wird aber immer wichtiger, wie Boris Nelepo betont: „The most obvious challenge is that, although one can churn out hundreds of words reviewing a film, what does this mean to a reader that has no opportunity to see it? This is why film criticism is progressively blending with curatorial activities.“²⁸⁸ Aber es spielt im Grunde keine Rolle, ob die Cinephilie dabei mit „alten“ oder mit „neuen“ Filmen operiert, es geht um die Beziehungen, die sie herstellt. Wobei mir die Kritik am cinephilen Historizismus, wie sie das Autorenkollektiv der Celluloid Liberation Front formuliert, dennoch nicht ganz abwegig scheint: „Could it be that the greatest danger for the future of cinephilia is its obsession with the past?“²⁸⁹ Cinephilie ist immer auch ein Stück weit nekrophil – Ken Eisenstein vergleicht die Leidenschaft des Cinephilen mit jener von Salomé, die das Objekt ihrer Begierde erst töten lassen muss, um

²⁸⁵ Vgl. Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 253f.

²⁸⁶ Campbell: „On the Political Challenges of the Cinephile Today“ (2009), S. 211.

²⁸⁷ Hilderbrand: „Cinematic Promiscuity“, (2009), S. 215.

²⁸⁸ Abrams, Simon et al.: „Film Criticism. The Next Generation“ (2013), Zugriff: 07.11.2013.

²⁸⁹ Celluloid Liberation Front: „New Cinephilia. Toward a retro-maniacal future?“, In: *Film International*. URL: <http://filmint.nu/?p=4367>, Upload: 29.03.2012, Zugriff: 13.10.2013.

dessen leblosem Schädel in die erloschenen Augen blicken zu können²⁹⁰ – aber der Sargdeckel sollte sich immer noch heben lassen. Das Dilemma liegt in der zwiespältigen Natur des Kinos als Medium der Vergegenwärtigung von Vergangenen, als Beinhaus der Wirklichkeit. Der Cinephile wird nie der Mensch sein, der „im Moment“ lebt, er blickt immer auf etwas zurück. Entscheidend ist, ob er dem Zurückliegenden zugesteht, diesen Blick zu erwidern. Die Gefahr der Entpolitisierung von Cinephilie liegt weniger in ihrem Rückspiegelcharakter als in einem Kult der Vergangenheit als Vergangenes, einer faszinierten Verehrung historischer Filme als Exponate eines Museums. Die Musealisierung wird aber vom Kontext und von der Haltung des Zuschauers dekretiert. Wie, Wo und Warum ein Film gesehen wird und ob die Vorführung diese Umstände mitreflektiert, ist in dieser Hinsicht fast ebenso wichtig wie die Vorführung selbst. Wobei das nicht heißt, dass die Cinephilie es sich leisten könnte, sich komplett von dem abzuwenden, was seine (potentielle) Wirksamkeit aus seiner Gegenwärtigkeit zieht, mithin die unmittelbare Reaktion auf einen Aggregatzustand der Realität, ein Zeichen der Zeit oder eine Erscheinung derselben darstellt.

Geht es darum, Wahrnehmungsregimes zu infiltrieren und etwas Sichtbares in ein anderes Licht zu rücken, ist der politische Blick, wie ich ihn im vorhergehenden Kapitel beschrieben habe, eine treibende Kraft, wobei er weniger „aktiv“ umdeutet und interpretiert als auf etwas hinweist, das schon da war, und dieses hervorkehrt. Aber als ebenso wirksam kann sich der Durchbruch von Grenzen verschiedener cinephiler Disziplinen und Domänen erweisen. Girish Shambu sieht eine zentrale Aufgabe zeitgenössischer Cyber-Cinephilie demgemäß darin, Brücken zu schlagen: Zwischen kulturellen und künstlerischen Distinktionen ebenso wie zwischen den disparaten Diskursen von Filmwissenschaft, Filmkritik, und dem *amateur*-Wesen, dem er sich selbst zugehörig fühlt²⁹¹. Diese Zielsetzung ist wichtig, zumal immer noch zahlreichen Klüfte klaffen und Berührungängste bestehen, aber der politische Auftrag von Cinephilie kann sich nicht darin erschöpfen, denn die letzte Konsequenz dieses Gedankens ist ein fruchtbarer Binnenpluralismus ohne Anspruch auf Außenwirkung. Politische Cinephilie muss aber auch aus der Cinephilie selbst heraustreten können, dort wirken und wachsen, wo es noch kein cinephiles Bewusstsein gibt, etwa über klassische Vermittlungstätigkeit oder der Unterwanderung kommerzieller Institutionen. Zachary Campbell betont die Wichtigkeit der Kultivierung von

²⁹⁰ Vgl. Eisenstein, Ken: „They are like black lakes troubled by fantastic moons“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 183.

²⁹¹ Vgl. Shambu: „What Is Being Fought For by Today's Cinephilia(s)?“ (2009), S. 219.

„connections beyond pockets and subcultures of cinephilia—in terms of location in geographical space and in terms of convergence upon objects (e.g., fan communities, avant-garde circles, bootleg traders). For me the fundamental question here is not one of art polemics but of community. (I feel that I run in cinephile *circles*.) Our narrative must be one of bridgebuilding and smuggling, of collective networks whose decentralized autarchy becomes increasingly difficult to tame, bribe, control, instruct.“²⁹²

Denkt man an das klassische Kinodispositiv, gäbe es wiederum etablierte Mittel, die der kuratorischen Praxis zur Verfügung stehen, um formale oder inhaltliche Konflikte und Dissonanzen ins Bild zu rücken. Die moralische Verbindlichkeit filmischer Form wird durch die Wahlfreiheit des Publikums auf dem Bazar der Bilder zu einer Option. Das Kino kann Kraft seines Dispositivs die ersten beiden Attribute – Indexikalität und Dauer – wiederherstellen. Um das Bewusstsein für Form zu beschwören, bedarf es (und bedurfte es im Grunde schon immer) aber metatextueller Operationen. Der Wahrnehmungsmodus der Gegenwart ist der eines konsensualen Pluralismus: Man sieht, was man will, wie man will, konfligierende Ästhetiken werden toleriert (sprich: auf Distanz gehalten). Eine Kinovorstellung ist für gewöhnlich eine in sich geschlossene Angelegenheit, deren Antagonismuspotential sich in Grenzen hält, wenn man davon ausgeht, dass der Zuschauer bei seiner Filmauswahl Dissonanzen zu vermeiden sucht. Er mag um das Bestehen konträrer Formen wissen, aber sein Erfahrungsraum wird von diesen entweder überhaupt nicht tangiert oder nur auf einer abgesicherten Ebene gestreift, bei fein säuberlich voneinander getrennten Sichtungen, die eine vorbeugende Neukalibrierung des Wahrnehmungsapparates ermöglichen. Nicht so beim double feature: Ist ein Formenclash einprogrammiert – das agonale Treffen eines Gegensatzpaares oder auch nur der Dialog zweier filmischer Perspektiven – entsteht eine dialektische Situation, die verschiedene Wahrnehmungsmuster gegeneinander ausspielt. Die Utopie des Montageprinzips verspricht daher, dass der Besuch eines double features stets das Risiko einer Freisetzung des Politischen birgt. In den Händen des Kurators liegt es, optimale Reaktionsbedingungen herzustellen, mithin Filme zu paaren, die in irgendeiner Weise Funken schlagen. Und die Paarung, die Beschränkung der Oppositionsparteienzahl auf ein Duo, ist dabei nicht unwesentlich. Ein größeres, weiter auslangendes Kurzfilmprogramm etwa belässt einem immer den gedanklichen Fluchtweg, es handele sich bloß um eine Nummernrevue, eine Variété-Show mit mehr oder weniger „gelungenen“ Beiträgen, die jedoch keinesfalls den Anspruch stellen, direkt aufeinander bezogen zu werden – wobei es

²⁹² Campbell, Zachary: „On the Political Challenges of the Cinephile Today“ S. 212.

innerhalb eines solchen Programms naturgemäß Klammern geben kann, die derartige Wirkungen und Befriedungen zu konterkarieren imstande sind, wenn man beispielsweise unterschiedliche Vertreter diametraler Positionen gruppiert oder gestaffelt auf die Leinwand schickt.

Wenn die letzten Absätze in ihrem Duktus einen dezidiert bellikosen Ton angeschlagen haben, so kommt das nicht von ungefähr. Er wurzelt in einer genuinen Unzufriedenheit mit der Neigung von Cinephilie (die persönliche nicht ausgeschlossen), es sich in ihrem Denken und Wirken allzu gern gemütlich zu machen in den Abteilen, die von Kritikern, Historikern, Auteuristen, Genretheoretikern und Märkten errichtet worden sind. Aus derselben Kehle spricht Adrian Martin mit kämpferischem Gestus von Cinephilie als „Kriegsmaschine“:

„There is no essential form or content to cinephilia, but maybe there is something like an essential cinephile process or gesture. Let me put it this way: cinephilia is a war machine; a tactical, cultural war machine. Always a different war, and always a different machine, depending on where and when you are, who you're fighting with, and what you're fighting against. In this sense, everything that people have said about cinephilia—that it's melancholic or surrealist or whatever—can be true, if it fits the particular piece of cinephile history, and if you can tell that story well, if you can give it a mobilizing energy.“²⁹³

Martin preist das ansteckende Pathos einer solchermaßen couragierten Cinephilie²⁹⁴, vergleichbar mit der fortlaufenden Enthusiasmierung im Magnet-Gleichnis aus Platons *Ion*, das trotz der oftmaligen Fruchtlosigkeit der (film)politischen Bestrebungen ihrer Medien in ihren mannigfaltigen Dokumenten schwelt und so künftige Generationen zu beseelen vermag. Er verweist außerdem auf eine Anekdote Serge Daney's: Bei einem Interview mit George Cukor wurde Daney von diesem ausgelacht, als er seine Bewunderung für Nicholas Rays *Wind Across The Everglades* (1958) kundtat, ließ sich dadurch aber nicht verunsichern:

„Daney knew that the war machine of cinephilia was sometimes about, precisely, taste: not good taste, not cultivation or sophistication, not a canon of films—but a war over what is to be seen, what must be seen, and even more, what we can get to say in public about what we have seen. And that war is never over.“²⁹⁵

²⁹³ Martin: „Cinephilia as War Machine“ (2009), S. 222f.

²⁹⁴ Ebd. S. 223.

²⁹⁵ Ebd. S. 224.

Und damit ist er selbst bei Rancière angekommen, bei der Erkenntnis, dass es bei den ästhetischen Politiken der Cinophilie letztlich um die Schaffung von neuen Spielräumen, Kollektiven und Subjekten geht:

„Es gibt eine Ästhetik der Politik in dem Sinn, als Akte politischer Subjektivierung das neu bestimmen, was sichtbar ist, was man sagen kann und welche Subjekte dazu fähig sind. Es gibt eine Politik der Ästhetik, in dem Sinn, dass neue Formen der Zirkulation von Wörtern, der Ausstellung des Sichtbaren und der Erzeugung von Affekten neue Fähigkeiten bestimmen, die mit der alten Konfiguration des Möglichen brechen.“²⁹⁶

²⁹⁶ Rancière: „Die Paradoxa der politischen Kunst“ (2010), S. 78.

4. Schlusswort: Cinephilie als Erwachen des Blicks

Eine der gängigsten Metaphern für das Kino ist die des Traums: Der dunkle Saal als Schlafgemach der Gesellschaft, die sich auf dessen Leinwand in assoziativen Prozessen selbst verhandelt, verarbeitet und deutet. Diese Vorstellung denkt das Kino als von Gegenwart und Wirklichkeit geschieden: Dort träumt die Welt, hier ist sie bei Bewusstsein. Doch diese Trennung ist eine Täuschung. Spätestens seit den theoretischen Umwälzungen der Psychoanalyse ist klar, dass Traum und Bewusstsein sich gegenseitig bedingen. Der Cinephile lässt sich nicht auf diese Täuschung ein, wie ich in dieser Arbeit zu zeigen versucht habe: Er versenkt sich tief in den Traum des Kinos, doch nur, um *erwachen* zu können, wie es Walter Benjamin beschrieben hat. Das *Erwachen* bezeichnet in dessen Begriffskorpus die „Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht“²⁹⁷, es ist das „augenblickliche Zum-Bewusstsein-Kommen des bisher geträumten Traums.“²⁹⁸ Nur in diesem Offenbarungsmoment, der ohne Gewalt vonstattengeht²⁹⁹ und im Traum immer schon angelegt ist, auf den dieser geradezu hindrängt, ist für Benjamin historische Erkenntnis möglich, denn er macht die Verstrickung von Gegenwart und Vergangenheit deutlich – ihre wechselseitige Erträumtheit – und findet darin zugleich Spuren der Zukunft. So erweist sich das „historische Interesse, dem es um das Vergangene, doch in diesem und durch dieses um die aktuellste Gegenwart geht, [...] als *politisches*“³⁰⁰, da es aus dem „Verlauf des Geschehens als immer Nämliches und immer Neuestes“³⁰¹ austritt und des Verweischarakters der Bilder und Dinge gewärtig wird. Das unerbittliche „Jetzt“ der Gegenwart wird als Produkt eines Traums bloßgestellt, als Erinnerung an diesen Traum. Das Erwachen ist somit eine *Schwellenerfahrung*: Mit einem Fuße noch im Traum, zieht der andere diesen bereits ins Bewusstsein.

Erfahrungen diese Art erfordern die Verquickung dessen, was man landläufig *Innen-* und *Außenwelt* heißt, mithin einen Sinn für Geschichte als kollektives Gedächtnis, der sich für Benjamin in der Moderne mit der Segmentierung von Zeit und der Anbetung des Augenblicks

²⁹⁷ Benjamin, Walter: „L: Traumhaus, Museum, Brunnenhalle“, In: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Bd. V/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 491.

²⁹⁸ Weidmann, Heiner: „Erwachen/Traum“, In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut: *Benjamins Begriffe. Erster Band* (4. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011. S. 343.

²⁹⁹ Vgl. ebd. S. 350.

³⁰⁰ Ebd. S. 344.

³⁰¹ Benjamin, Walter: „S: Malerei, Jugendstil, Neuheit“, In: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Bd. V/2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 678f.

zu verlieren droht. So schreibt er in Anspielung auf Marcel Prousts Konzeption der *mémoire involontaire*:

„Es ist nach Proust dem Zufall anheimgegeben, ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann. In dieser Sache vom Zufall abzuhängen, hat keineswegs etwas Selbstverständliches. Diesen ausweglos privaten Charakter haben die inneren Anliegen des Menschen nicht von Natur. Sie erhalten ihn erst, nachdem sich für die äußeren die Chance vermindert hat, seiner Erfahrung assimiliert zu werden.“³⁰²

Als Beispiele für die Verkümmerng der Erfahrung in der Moderne bringt er den ungelerten Arbeiter am Fließband und das Phänomen des Hasard-Spielers. Ersterer führt in kurzen Abständen immer gleiche Handgriffe aus, die in ihrer endlosen Wiederholung jeglichem Sinn- und Zeitzusammenhang entzogen und folglich „gegen Erfahrung abgedichtet“³⁰³ sind. Er ist in Erlebnisketten gelegt. Der Hasardeur zieht aus diesen Erlebnisketten seine Lust – jedes neue Spiel ist vom vorhergehenden völlig unabhängig und verheißt totalen Gewinn oder totalen Verlust ohne Rücksicht auf die Folgen. Im coup liegt der Kick. Als exemplarische Apparaturen einer solchen Erlebniskultur aber nennt Benjamin Photographie und Kino: „Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.“

Doch Benjamin hatte nicht mit der Cinephilie gerechnet. Denn was ist diese anderes, als eine „sozial-individuelle Aneignungsform, in der Selbstverhältnis und Weltverhältnis miteinander artikuliert sind und Angeeignetes und Aneignenden zugleich verändert“³⁰⁴, also eine *Erfahrung par excellence*? Cinephilie bedeutet das Gegenteil davon, sich Bilder und Töne reinzuziehen und blindwütig Kinoerlebnisse aneinanderzureihen. Sie spricht die Kunstform des 20sten Jahrhunderts, der Benjamin den Tod der Aura zu Lasten gelegt hat, mit dessen eigenen Argumenten frei, denn „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ Der cinephile Blick ist zuvorderst ein Blick, der erwidert werden will, der Kontakte herstellen will zwischen Erlebnis und persönlicher wie kollektiver Erfahrung. Ihm wird die Historie in jeder Kinobegegnung mit ihr unabwendbar zur

³⁰² Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“, In: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. I/2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 610.

³⁰³ Ebd. S. 632.

³⁰⁴ Weidmann: „Erwachen/Traum“ (2011), S. 246.

„geschichtlichen Gegenwart“³⁰⁵, weil er nicht anders kann, als sie auf sein Ich und sein Ich auf seine Gegenwart zu beziehen. Er staunt, und im Staunen treten historisches und privates Gedächtnis über den Weg des Sehens ins Gespräch und produzieren Erfahrung, ganz so, wie Benjamin es in seinen Betrachtungen zu Brechts epischem Theater vermerkt: „Im Staunenden erwacht das Interesse; in ihm allein ist das Interesse an seinem Ursprung da.“³⁰⁶ Das Staunen des Cinephilen ist der Dialektik von Präsenz und Absenz, Wirklichkeit und Illusion, Vergangenheit und Gegenwart, die das Kino aufschlägt, ebenso geschuldet wie seinem Bewusstsein, dass das Bild immer auf ihn zurückblickt und sich Geschichte erst in diesem Rückblick formiert. Er gliedert das bloße Erlebnis des Sehens in eine historische Identitätsstruktur und macht es so erfahrbar. Wo bei Benjamin das „Immer-wieder-von-vorn-anfangen [...] die regulative Idee des Spiels (wie der Lohnarbeit)“³⁰⁷ darstellt, wird es hier zur praktischen Anbindung an kollektive und individuelle Historizität, die in gemeinschaftlichen Praktiken ihre Ritualisierung findet und dabei doch unablässig in Bewegung bleibt, die politische Erfahrungsräume schafft, welche von der Zweckrationalität des Alltags unterschlagen werden – im Übrigen eine Praxis, die sich mit dem Tod des Films noch lange nicht erschöpft. Unter diesem Blickpunkt ist Cinephilie vielleicht einfach nur der Versuch, der Zeit all diese Bilder wiederzugeben, die ihr vom Kino entrissen worden sind.

³⁰⁵ Ebd. S. 256.

³⁰⁶ Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? (I) Eine Studie zu Brecht“, In: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Benjamin, Walter. Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. S. 20.

³⁰⁷ Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“, S. 636.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Selbständige Literatur

Arenas, Fernando Ramos: *Der Auteur und die Autoren. Die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme 95* (Media-Studien; 15). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Keathley, Christian: *Cinephilia and History or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press 2006.

Klinger, Barbara: *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press 2006.

Lévinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*. Wien: Passagen 2008.

Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (Film und Medien in der Diskussion; 9). Münster: Nordus Publikationen 2000.

Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2002.

Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books 2006.

Rancière, Jacques: *Film Fables*. Oxford / New York: Berg 2006.

Rosa, Hartmut et al.: *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2010.

Sarris, Andrew: *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*. New York: Da Capo 1996.

5.2. Unselbständige Literatur

Andrew, Dudley / Lewis, Mary Anne: „Writing on the Screen. An Interview with Emmanuel Burdeau“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 229-234.

Barthes, Roland: „Beim Verlassen des Kinos“, In: *Filmkritik*, Nr 235 (Juli 1976), S. 290-293.

Barthes, Roland: „Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins“, In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 47-66.

Bedorf, Thomas: „Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz“, In: Bedorf, Thomas / Röttgers, Kurt (Hg.): *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 13-37.

Behlil, Melis: „Ravenous Cinephiles. Cinephilia, Internet, and Online Film Communities“, In: De Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 111-124.

Benjamin, Walter: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, In: Ders.: *Gesammelte Werke II*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2011. S. 723-832.

Benjamin, Walter: „L: Traumhaus, Museum, Brunnenhalle“, In: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Bd. V/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 490-510.

Benjamin, Walter: „Passagenwerk. Notizen und Materialien“, In: Ders.: *Gesammelte Werke II*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2011. S. 867-956.

Benjamin, Walter: „S: Malerei, Jugendstil, Neuheit“, In: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Bd. V/2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 674-698.

Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Bd. I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 251-261.

Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“, In: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. I/2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 605-654.

Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? (I) Eine Studie zu Brecht“, In: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Benjamin, Walter. Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. S. 17-29.

Bickerton, Emilie: „A message in a bottle: Serge Daney's 'itinéraire d'un ciné-fils'“, In: *Studies in French Cinema*. Vol 6, Nr 1 (2006), S. 5-15.

Blümlinger, Christa: „Ein Seismograph in der Landschaft der Bilder. Zu Serge Daney“, In: Dies. (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 7-19.

Brenez, Nicole: „For an Insubordinate (or Rebellious) History of Cinema“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 197-201.

Buchsbaum, Jonathan / Gorfinkel, Elena: „Introduction“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 176-180.

Campbell, Zachary: „On the Political Challenges of the Cinephile Today“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 210-213.

Daney, Serge: „Das Travelling in KAPO“, In: Ders.: *Im Verborgenen. Kino, Reisen, Kritik*. Wien: PVS Verleger 2000. S. 15-37.

Daney, Serge: „Der Therrorisierte. Godard'sche Pädagogik“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 85-93.

Daney, Serge: „Die Nouvelle Vague überleben“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 32-41.

Daney, Serge: „Für eine Kino-Demographie“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 62-67.

Daney, Serge: „Montage unerlässlich“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 198-210.

Daney, Serge: „Zehn Kinojahre, Sechs Fluchtlinien“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 20-31.

De Valck, Marijke / Hagener, Malte: „Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures“, In: De Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 11-26.

DeLillo, Don: „Die Hungerleiderin“, In: Ders.: *Der Engel Esmeralda. Neun Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2012. S. 214-247.

Eisenstein, Ken: „They are like black lakes troubled by fantastic moons“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 183-189.

Elsaesser, Thomas: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“, In: De Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 27-44.

Epstein, Jean: „Literarische Skizzen für eine Autobiographie“, In: Brenez, Nicole / Eue, Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino* (FilmmuseumSynemaPublikationen; 7). Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien 2008. S. 9-21.

Fujiwara, Chris: „Cinephilia and the Imagination of Filmmaking“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 194-196.
Gorfinkel, Elena: „Cult Film or Cinephilia by Any Other Name“, In: *Cineaste*. Volume 34, Nr 1 (Winter 2008), S. 33-38.

Hilderbrand, Lucas: „Cinematic Promiscuity. Cinephilia after Videophilia“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 214-217.

King, Noel / Willemen, Paul: „Through the Glass Darkly. Cinephilia Reconsidered“, In: Willemen, Paul: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington / London: Indiana University Press / British Film Institute 1994. S. 223-257.

Kracauer, Siegfried: „Die Wartenden“, In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 106-122.

Kracauer, Siegfried: „Langeweile“, In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 321-325.

Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“, In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 21-39.

Kracauer, Siegfried: „Über die Aufgabe des Filmkritikers“, In: Witte, Karsten (Hg.): *Siegfried Kracauer. Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 9-11.

Martin, Adrian: „Cinephilia as War Machine“, In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 221-225.

Mattl, Siegfried: „Fiktion und Revolte. Kreuzungslinien von Politik, Geschichte und Cinephilie bei Jacques Rancière“, In: Robnik, Drehli / Hübel, Thomas / Mattl, Siegfried: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2010. S. 115-130.

Mesnil, Michel et al.: „Bilderleidenschaft. Von den Cahiers du cinéma zu Libération. Ein Gespräch mit Serge Daney“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 136-165.

Mongin, Olivier: „Die Liebe zum Kino. Ein Gespräch mit Serge Daney. Es leben die Zeitschriften!“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 176-191.

Mongin, Olivier: „Was bleibt uns noch zu sehen? Ein Gespräch mit Serge Daney“, In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Serge Daney. Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Texte zum Dokumentarfilm; 6). Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000. S. 166-175.

Niederberger, Andreas: „Aufteilung(en) unter Gleichen. Zur Theorie der demokratischen Konstitution der Welt bei Jacques Rancière“, In: Flügel, Oliver / Heil, Reinhard / Hetzel, Andreas (Hg.): *Die Rückkehr des Politischen. Demokratietheorien heute*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004. S. 129-146.

Rancière, Jacques: „Das unerträgliche Bild“, In: Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Rancière. Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag 2010. S. 101-123.

Rancière, Jacques: „Der emanzipierte Zuschauer“, In: Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Rancière. Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag 2010. S. 11-34.

Rancière, Jacques: „Die Geschichtlichkeit des Films“, In: Robnik, Drehli / Hübel, Thomas / Matzl, Siegfried: *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2010. S. 213-231.

Rancière, Jacques: „Die Paradoxa der politischen Kunst“, In: Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Rancière. Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag 2010. S. 63-99.

Rancière, Jacques: „Gibt es eine politische Philosophie?“, In: Riha, Rado (Hg.): *Politik der Wahrheit*. Wien: Turia + Kant 1997. S. 64-93.

Rivette, Jacques: „Über die Niedertracht“, In: *Revue CICIM*. Nr 24/25 (Januar 1989), S. 147–152.

Shambu, Girish: „What Is Being Fought For by Today's Cinephilia(s)?“ In: *Framework. The Journal of Cinema and Media*. Volume 50, Nr 1 & 2 (Frühjahr / Herbst 2009), S. 218-220.

Truffaut, François: „Wovon träumen die Kritiker?“, In: Fischer, Robert (Hg.): *François Truffaut. Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren et al. 1997. S. 11-38.

Weidmann, Heiner: „Erwachen/Traum“, In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut: *Benjamins Begriffe. Erster Band* (4. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011. S. 341-362.

Wollen, Peter: „An Alphabet of Cinema“, In: Ders.: *Paris Hollywood. Writings on Film*. London / New York: Verso 2002. S. 1-24.

5.3. Sammelbände

Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Martin, Adrian / Rosenbaum, Jonathan (Hg.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. London: British Film Institute 2003.

5.4. Internet-Quellen

Abrams, Simon et al.: „Film Criticism. The Next Generation“, In: *Cineaste*. URL: <http://www.cineaste.com/articles/film-criticism-the-next-generation>, Upload: 2013, Zugriff: 07.11.2013.

Arenas, Fernando Ramos: „Writing about a Common Love for Cinema. Discourses of Modern Cinephilia as a trans-European Phenomenon“, In: *Trespassing Journal. An Online Journal of Trespassing Art, Science, and Philosophy*. Nr 1 (Frühjahr 2012), S. 18. URL: http://trespassingjournal.com/Issue1/TPJ_I1_Arenas_Article.pdf, Zugriff: 23.10.2013.

Bordwell, David: „Games cinephiles play“, In: Bordwell, David / Thompson, Kristin (Hg.): *Observations on film art*. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/03/games-cinephiles-play/>, Upload: 03.08.2008, Zugriff: 15.10.2013.

Brody, Richard: „Will Cinephilia Survive Without DVDs?“, In: *The New Yorker*. 24.06.2013. URL: <http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2013/06/will-cinephilia-survive-without-dvds.html>, Zugriff: 13.08.2013.

Celluloid Liberation Front: „New Cinephilia. Toward a retro-maniacal future?“, In: *Film International*. URL: <http://filmint.nu/?p=4367>, Upload: 29.03.2012, Zugriff: 13.10.2013.

Celluloid Liberation Front: „Collected Writings“, In: *Celluloid Liberation Front*. URL: <http://celluloidliberationfront.blogspot.co.at/2011/12/collected-writings.html>, Upload: Dezember 2011, Zugriff: 16.05.2014.

Davis, Robert / Parks, Robert J: „Rewatching Movies“, In: *Plastic Podcast*. URL: <http://www.plasticpodcast.com/2014/06/10/revisiting-movies.html>, Upload: 10.06.2014, Zugriff: 12.06.2014.

Debuysere, Stoffel: „Rancière and Cinema“, In: *Diagonal Thoughts*. URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1961>, Upload: 16.07.2013, Zugriff: 23.11.2013.

Ferroni Brigade, The: „The Way to the Golden Donkey“, In: *Mubi Notebook*. URL: <https://mubi.com/notebook/posts/the-way-to-the-golden-donkey>, Upload: 19.04.2010, Zugriff: 16.05.2014.

Hesselberth, Pepita: „From subject-effect to presence-effect. A deictic approach to the cinematic“, In: *Necsus. European Journal of Media Studies*. Nr 2 (Herbst 2012). URL:

<http://www.necsus-ejms.org/from-subject-effect-to-presence-effect-a-deictic-approach-to-the-cinematic/>, Zugriff: 25.06.2014.

Hofbauerei / Hofbauer-Kommando: „Der Hofbauer-Report. Was Cineasten und Kritiker nicht für möglich halten!“, In: *Eskalierende Träume*. URL: <http://www.eskalierende-traeume.de/der-hofbauer-report-was-cineasten-und-kritiker-nicht-fur-moglich-halten/>, Upload: 2010, Zugriff: 16.05.2014.

Huber, Christoph: „Deaths of Cinema. The World in His Arms. Michael Glawogger, 1959-2014“, In: *Cinema Scope*. URL: <http://cinema-scope.com/columns/deaths-cinema-world-arms-michael-glawogger-1959-2014/>, Upload: 2014, Zugriff: 17.07.2014.

Hughes, Darren: „Cinephilia in a Digital Age“, In: *Long Pauses*. URL: <http://www.longpauses.com/cinephilia-in-a-digital-age/>, Upload: 23.03.2005, Zugriff: 18.10.2013.

Jovanovic, Stefan: „The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art, Part 1“, In: *Offscreen. Eclectic & Serious Film Criticism*. Vol. 7, Nr. 4 (April 2003). URL: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/death_cinema.html, Zugriff: 20.10.2013.

Martov, Dmitry: „Interview with Olaf Möller, Part 2. I'm not a cinephile“, In: *Mubi Notebook*. URL: <https://mubi.com/notebook/posts/interview-with-olaf-moller-part-2-im-not-a-cinephile>, Upload: 05.07.2010, Zugriff: 02.07.2013.

Paulus, Tom: „A Lover's Discourse. Cinephilia, or, The Color of Cary Grant's Socks“, In: *Photogénie*. URL: http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/lover%E2%80%99s-discourse, Zugriff: 21.10.2013.

Polan, Dana: „Auteur desire“, In: *Screening the Past*. Vol 12 (März 2001). URL: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0301/dpfr12a.rtf>, Zugriff: 05.10.2013.

Rancière, Jacques: „The gaps of cinema“, In: *Necsus. European Journal of Media Studies*. Nr 1 (Frühling 2012), URL: <http://www.necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/>, Upload: 2012, Zugriff: 20.07.2014.

Roggen, Sam: „I believe that reading widely and regularly is almost as important to a cinephile as watching films. An interview with Girish Shambu“, In: *Photogénie*. URL: http://www.photogenie.be/photogenie_blog/blog/%E2%80%9Ci-believe-reading-widely-and-regularly-almost-important-cinephile-watching-films%E2%80%9D-interview, Upload: Juli 2012, Zugriff: 14.08.2013.

Roggen, Sam: „Cinephiles Interviewed. Jonathan Rosenbaum“, In: *Photogénie*. URL: http://www.photogenie.be/photogenie_blog/blog/cinephiles-interviewed-jonathan-rosenbaum, Upload: Juli 2012, Zugriff: 14.08.2013.

Sontag, Susan: „The Decay of Cinema“, In: *The New York Times*. 25.02.1996. URL: <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>, Zugriff: 13.08.2013.

N.N.: „Dispositiv“, In: *Freie Universität Berlin. Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften. Glossar*. URL: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/>, Letzte Aktualisierung: 04.03.2013, Zugriff: 09.05.2014.

N.N.: „Hausratte“, In: *Wikipedia*. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hausratte>, Zugriff: 23.07.2013.

5.5. Lexika

Blandford, Steve / Grant, Barry Keith / Hillier, Jim: *The Film Studies Dictionary*. 1. Aufl. London: Arnold 2001.

Bock, Hans-Michael / Monaco, James: *Film verstehen. Das Lexikon*. Überarbeitete Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2011.

Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 2000.

Le Nouveau Petit Robert. 1. Aufl. Paris u.a.: Dictionnaires de Robert 1993.

6. Anhang

6.1. Abstract (Dt.)

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, den Begriff „Cinephilie“ theoretisch fassbar zu machen. Sie vergleicht und verflucht verschiedene Perspektiven auf den cinephilen Topos und steckt diesen ab, ohne ihn zu verstetigen. Hierfür schöpft sie aus Reflexionen zahlreicher Autoren über ihre eigene Kinoleidenschaft – insbesondere jenen des französischen Filmkritikers Serge Daney – und koppelt diese an philosophische, soziologische und historiografische Theorien.

Nach einer einleitenden Erörterung des Begriffs und seiner eigentümlichen Unbestimmtheit wird Cinephilie als historische Bewegung verhandelt, indem einige Traditionslinien des besonderen Sehens und Denkens von Kino kursorisch nachgezeichnet und kontrastiert werden. Dies wirft Fragen auf, ob überhaupt von einem „Anfang“ oder einem „Ende“ der Cinephilie gesprochen werden kann und inwieweit technologischer Wandel im Bereich der Produktion und Rezeption von Laufbildern eine terminologische Revision notwendig macht.

Das zweite und wesentliche Kapitel begreift Cinephilie als Offenbarungsdiskurs. In Anlehnung an Paul Willemsen wird argumentiert, dass das cinephile Subjekt sich über eine Serialisierung von Offenbarungen konstituiert, die der Wechselbeziehung von Film und Betrachter entspringen. Diese sind das Resultat kontinuierlicher Modifikationen der Wahrnehmung – *Blickwechsel* – die normative Rezeptionsmuster durchkreuzen und ihr eigenes Spiel spielen, in dem Verborgenes zu Tage gefördert und Unscheinbares mit Bedeutung versehen wird. In Folge werden die Facetten des cinephilen Blicks unter Bezugnahme auf Theorien von Siegfried Kracauer, Roland Barthes und Jacques Lacan aufgefächert und analysiert. Ein ergänzendes Unterkapitel beschäftigt sich anschließend mit der Konzeption von Cinephilie als Offenbarung einer heimlichen Gemeinschaft und katalogisiert Techniken cinephiler Vergemeinschaftung nach soziologischen Kriterien.

Die politischen Dimensionen einer solchermaßen umrissenen Cinephilie sind Schwerpunkt des letzten Kapitels, das vornehmlich auf Überlegungen Jacques Rancières aufbaut. Untersucht werden das emanzipatorische Potential eines politischen Blicks sowie die spezifischen Strategien, die cinephile Politiken verfolgen können, um Unsichtbares sichtbar zu machen.

6.2. Abstract (Engl.)

This thesis is an attempt at the theoretical delineation of the term “cinophilia”. Connecting and comparing different perspectives on the cinephilic topos it strives to mark its basic corner points without setting up borders, drawing from various authors’ reflections on their own passion for cinema – in particular those of renowned French film critic Serge Daney – an linking them to philosophical, sociological and historiographical theories.

After an introductory examination of the term and its idiosyncratic indeterminacy, the first chapter gives a brief overview of cinophilia as a historical movement, retracing some of the traditional lines of this particular way of looking at and thinking about cinema. This raises the question if cinophilia can have a “beginning” or an “end”, as well as the issue of terminological revision necessitated by technological developments within the modes of production and reception of the cinematic.

The second and central chapter conceives cinophilia as a discourse of revelation. Following Paul Willemen, it argues that the cinephile subject constitutes itself through a series of revelations that arise from a complex interrelation between film and spectator. They are the outcome of continuous perceptual modifications that thwart normative models of reception and cognition, bringing to light what is hidden and signifying the insignificant. Subsequently, several facets of the cinephilic gaze are examined in relation to theories by Siegfried Kracauer, Roland Barthes and Jacques Lacan. A complementary subchapter deals with the conceptualization of cinophilia as an undiscovered community and compiles a catalogue of cinephilic collectivization practices.

The political dimensions of cinophilia are the focus of the last chapter that builds primarily on Jacques Rancière’s political theory. It investigates the emancipatory potential of a political gaze and explores specific strategies of cinephilic politics to make the invisible visible.

The title of the thesis roughly translates to: “The Gaze Returned: Cinophilia as Movement, Revelation and Politicization”.

6.3. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name	Andrey Arnold
Geburtsdatum	20.09.1987
Geburtsort	Moskau, Russland
Staatsbürgerschaft	Österreich, Russland

Seit 2005 wohnhaft in Wien

Ausbildung:

09/1997-06/2005	Europagymnasium Auhof, Linz
Seit 03/2005	Magisterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Bakkalaureatsstudium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

Sonstiges:

06/2009-02/2011	Praktikum bei Ö1 Campus Radio
05/2010-06/2014	Anstellung bei der Spezialitäten-Videothek "Oz-Cinethek"
Seit 07/2009	Publikation von Filmkritiken, Essays und Festivalberichten bei diversen Onlinemedien (<i>Movienerd.de</i> , <i>Schnitt.de</i> , <i>Jugendohnefilm.com</i>)

<u>Fremdsprachen:</u>	Englisch, Russisch
------------------------------	--------------------