

**Jenseits der Leinwand: Kino als
Schule des Sehens
Au-delà de l'écran : le cinéma
comme école du regard
Beyond the Screen: Cinema as
Practice of Seeing**

Uta Felten

Hasard ou providence ? Figures métaphysiques de la recherche dans *Le signe du lion* d'Eric Rohmer et *Stromboli* de Roberto Rossellini

Abstract

Using the examples of Eric Rohmer's *Signe du lion* and Roberto Rossellini's *Stromboli*, this chapter aims at delineating the "dehors", outlined by the cinematographic philosophy of Gilles Deleuze, which becomes evident within modern cinema. Of particular interest is thereby the question of how cinema deals with the two concepts of 'grace' and 'chance' and how they are realised in the filmic process. As this study shows, the spectator plays a decisive role within this process since s/he is faced with philosophical reflections and questions throughout the whole film. This interaction enables different readings of key-scenes, leaving the spectator to decide whether s/he perceives the film in a secular way or within a Christian terminology.

[...] c'est un cinéma des modes d'existence, de l'affrontement de ces modes, et de leur rapport avec un dehors dont dépendent à la fois le monde et le moi. Ce point du dehors, est-ce la grâce, ou le hasard ?

Gilles Deleuze¹

Hasard ou providence ? Pure question d'interprétation.

Pascal Bonitzer²

Il est question, comme le remarque le philosophe Gilles Deleuze au sujet du cinéma moderne de Roberto Rossellini et d'Eric Rohmer, que nous voulons aborder dans cette analyse sur la base de deux films clefs (le premier long métrage de Rohmer, *Le signe du lion*, datant de 1959, et *Stromboli* de Rossellini, datant de 1949), d'un « cinéma des modes d'existence, de l'affrontement de ces modes, et de leur rapport avec un dehors [...] »³. Ce dehors relève-t-il de « la grâce ou du hasard », se demande ensuite Gilles Deleuze.

1 Deleuze, 1985, p. 231.

2 Bonitzer, 1991, p. 78.

3 Deleuze, 1997, p. 231.

Si nous souhaitons faire de cette citation de Deleuze le point de départ de notre analyse, nous devons dans un premier temps reprendre quatre termes mentionnés ici et tenter de les expliquer brièvement.

- Que signifie le terme de grâce ?
- Que signifie le terme de « dehors » ?
- Comment la catégorie du hasard peut-elle être décrite ?
- Qu'est-ce que le cinéma des modes d'existence et pourquoi le cinéma moderne serait-il un lieu approprié pour discuter des termes aussi complexes que le dehors, la grâce et le hasard ?

Tous ces termes jouissent d'une longue tradition historico-culturelle et sont interprétés différemment selon la situation épistémologique, c'est-à-dire selon l'orientation des dispositifs du savoir dominants.

En outre, il faudra s'interroger sur la raison pour laquelle nous souhaitons réécrire l'histoire du cinéma d'une perspective épistémologique qui envisage une connexion étroite entre le cinéma et la philosophie. Le cinéma, comme le remarque Gilles Deleuze, est devenu au vingtième siècle le lieu privilégié de la philosophie⁴, ce qui signifie qu'il s'agit d'un lieu privilégié où des questions peuvent être formulées sans que des réponses incontestables doivent y être apportées.

Les films que nous avons sélectionnés pour cette analyse s'inscrivent, d'après la position de Gilles Deleuze, dans ce que ce dernier appelle le « cinéma spirituel »⁵.

Dans ce cinéma spirituel, il est souvent question du rapport entre la grâce divine et le hasard, de la relation entre l'hétéronomie et l'autodétermination, donc d'un sujet jouant également un rôle dans les discussions théologiques et philosophiques. Ainsi, par exemple, le rapport entre la grâce (désignant ici toujours l'aide rédemptrice divine apportée à l'Homme) et l'autodétermination est très controversé dans les discours théologiques. Tandis que certains croient en l'autodétermination et la liberté de l'Homme, d'autres supposent que l'Homme est soumis à la grâce de Dieu et que son destin dépend de la volonté divine. Mais nous ne cherchons pas ici à débattre sur la doctrine de la grâce. Ce qui nous intéresse est la manière dont le cinéma traite de ces philosophèmes de l'autodétermination et de la providence, et la façon dont il peut jouer avec l'idée d'une expérience rédemptrice et salvatrice du dehors. Comment le cinéma peut-il alors

4 Ibid., p. 232.

5 « [...] c'est un cinéma de l'esprit qui ne laisse pas d'être plus concret, plus fascinant, plus amusant que tout autre. » (Deleuze, 1985, p. 232)

rendre ce philosophème de la grâce visible et appréhensible ? Comment le cinéma peut-il visualiser l'effet d'un pouvoir extérieur transcendant agissant sur ses protagonistes ?

Nous arrivons ainsi déjà à notre deuxième terme, à savoir celui du dehors. Pour montrer l'effet d'un pouvoir extérieur sur ses protagonistes, le cinéma doit opérer avec la catégorie du dehors. Il doit donc nous présenter un fragment d'image qui dépasse son propre cadre pour représenter un élément lui étant extérieur.⁶ Ce procédé cinématographique de la visualisation de visions agissant sur les protagonistes du cinéma moderne est appelé d'après Gilles Deleuze le « drame optique »⁷. Dans ce drame optique, les protagonistes font l'expérience de l'effet d'un pouvoir extérieur situé en dehors de l'image filmique. Il revient au spectateur le choix de désigner ce pouvoir extérieur comme la grâce divine ou bien, de manière profane, comme l'effet du hasard. Les films sur lesquels nous nous penchons ne doivent en aucun cas être considérés comme les instruments d'une didactique chrétienne, mais comme les produits d'un cinéma spirituel, au sens défini par Deleuze, qui soulève des questions et présente des modes d'existence sans prendre de décision claire.

Comme explicité dans « Hasard ou providence ? »⁸, déterminer la volonté de démonstration de l'effet du hasard ou de la providence dans le film *Le signe du lion* d'Eric Rohmer se relève une « pure question d'interprétation »⁹. Et c'est précisément cette question d'interprétation que nous allons aborder ci-après à travers les exemples du premier long métrage d'Eric Rohmer *Le signe du lion*, de 1959, et du film *Stromboli* de Roberto Rossellini, datant de 1949.

Le long métrage d'Eric Rohmer *Le signe du lion*, ou « le trouble d'un sens incertain »

Le long métrage d'Eric Rohmer *Le signe du lion*, datant de 1959, constitue un exemple type de cinéma philosophique des modes d'existence, au sens défini par

6 Roland Barthes et Pascal Bonitzer ont livré à ce sujet un modèle de théorie bien connu désigné par le terme de « champ aveugle » : « Le champ visuel se double toujours d'un champ aveugle, la vision est [...] toujours partielle. » (Bonitzer, 1982, p. 115) Cf. également Barthes, 1980.

7 « C'est que, de conséquence en conséquence, les personnages se sont objectivement vidés : ils souffrent moins de l'absence d'un autre que d'une absence à eux-mêmes [...] et (cet espace) substitue au drame traditionnel, une sorte de drame optique vécu par le personnage. » (Deleuze, 1985, p. 29)

8 Bonitzer, 1991, p. 78.

9 Ibid.

Deleuze. Le spectateur est confronté à deux modes d'existence concurrents, ou autrement dit à deux options philosophiques : la vie est-elle placée sous le signe de l'autodétermination ou de la providence divine ? La responsabilité du destin des protagonistes revient-elle au hasard ou à l'ordre astrologique (dans notre cas, le signe zodiacal du lion) ? En rapport avec la topographie de Paris, qui représente le lieu d'action principal du film, ces questions deviennent alors : Paris est-elle le théâtre de l'effet d'une force insondable appelée le destin ou la ville présente-t-elle une topographie idéale pour l'effet de la providence divine ? À première vue, la réponse à ces questions est une option claire pour la providence de l'existence humaine. Ainsi, le film ne présente rien de plus la démonstration de l'affirmation déjà signalée dans le titre : *Le signe du lion*. Le signe du lion serait donc le metteur en scène ou le générateur du destin, ou plutôt de la fortune de notre protagoniste.

Le protagoniste ne serait rien de plus qu'un agent aveugle du pouvoir extérieur des astres qui déterminent son existence, son bonheur et son malheur. Si l'on observe différemment le film de Rohmer, que l'on se méfie de l'apparente transparence de l'action chez Rohmer, on refuse de suivre cette interprétation simple, on peut consciemment laisser en suspens la question « hasard ou providence ? » Un éminent défenseur de la thèse de l'ouverture radicale et de l'irréductible ambivalence des films d'Eric Rohmer n'est autre que le critique, metteur en scène et scénariste Pascal Bonitzer¹⁰. Au sens d'une lecture plurielle s'orientant sur le modèle d'un pluralisme radical et d'une ouverture du sens d'après Deleuze, nous allons ci-après tester sur le film différents concepts mettant le cinéma spirituel à l'épreuve. Tout d'abord, voici un bref synopsis de l'action filmique, qui peut être résumée en quelques phrases. Il est question d'un bohémien, Pierre Wesserlin, un musicien très talentueux mais ne connaissant jusqu'ici aucun succès. Il tente depuis longtemps de terminer l'écriture d'une sonate et apprend un matin le décès de sa tante. Il en déduit qu'il est devenu milliardaire, appelle immédiatement tous ses amis, emprunte 50 000 francs et organise une fête dionysiaque au paroxysme de laquelle, en remerciement pour sa fortune, il tire un coup de feu sur l'étoile de Vénus. Mais le rêve des milliards hérités ne dure qu'une nuit. Dès le matin suivant la fête, Pierre Wesserlin apprend que sa tante l'a déshérité et a légué tous ses biens à son cousin. Du jour au lendemain, Pierre passe du statut de potentiel milliardaire à celui de clochard errant dans Paris en quête constante d'argent et de nourriture. Dans la chaleur du mois d'août, pendant lequel tous ses amis sont partis en voyage, Pierre vagabonde dans les rues parisiennes (ill. 1).

10 Cf. *ibid.*

Ill. 1 : *Eric Rohmer : Le signe du lion (1959)*

Le film verbalise les étapes de la déchéance physique et psychique d'un être humain à travers des scènes tragi-comiques et des moments de perception hallucinatoire. L'intensité de la faim le fait manger les feuilles des arbres ; il observe les couples gais et badins, les familles riantes et insouciantes, les amies bavardant au bord de la Seine. Il représente quant à lui le dehors radical, l'autre perception, l'absence de bonheur et de légèreté. Il se brise sous le poids de son existence, qui ne se résume plus qu'à la pure survie et l'espoir de trouver de quoi manger ou boire. En essayant de voler un paquet de biscuits au marché, il se fait attraper et frapper. Il observe un mendiant dans un café et semble voir son propre destin se dérouler sous ses yeux. Il erre en jurant jour et nuit, toujours le long de la Seine ; il dort sous les ponts et cherche des déchets sur le marché et dans la Seine. Sa démarche se modifie, devient de plus en plus lente et traînante. L'expérience de l'abîme existentiel modifie la perception, qui devient de plus en plus hallucinatoire. L'eau scintillante de la Seine se charge de fantasmes de faim et de mort. À travers la stratégie de la dissolution de l'écart entre la perspective de caméra subjective et objective, le spectateur est incorporé au monde de perception du protagoniste et se retrouve obligé de partager les fantasmes de mort et de faim de ce dernier. « Saleté de Paris !, saleté de pierre ! » (ill. 2-4) La colère et la haine de sa propre existence éclatent contre les pierres au bord de la Seine.

Ill. 2-4 : Eric Rohmer : Le signe du lion (1959)

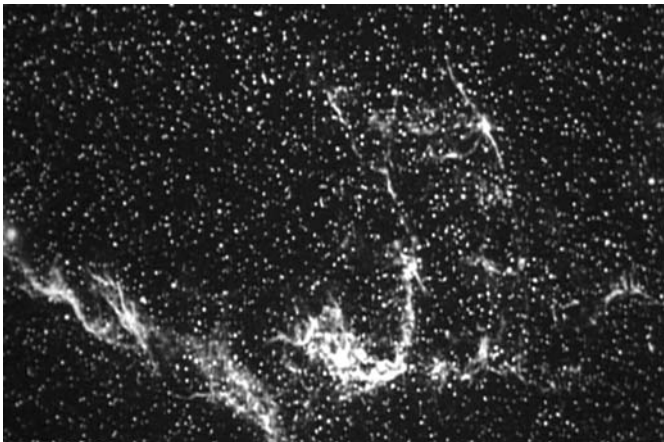


Le film scénarise le feuilleton tragi-comique d'un échec se terminant par l'effondrement du protagoniste. Une scène dans laquelle Pierre tente désespérément de lacer sa chaussure déchirée avec un morceau de mouchoir provoque un effet à la fois tragique et clownesque, tout comme la tentative vaine de pêcher dans la Seine un sac de nourriture qui se révèle ne rien contenir de plus qu'un tas d'ordures.

Est-ce le fruit du simple hasard ou de la providence, si au moment de son effondrement au bord de la Seine, Pierre est retrouvé par un clochard clownesque puis parcourt les rues avec lui, joue de petites pièces de théâtre grotesques et a un soir l'occasion de jouer sa sonate inachevée, qui fait fonction d'indicatif musical, dans un café de Saint-Germain où sont assis ses seuls amis qui ne sont pas partis en voyage ? Est-ce le hasard ou la providence qui provoque, quelques instants plus tôt, alors que Pierre fait l'objet d'un suicide symbolique, l'accident mortel de son cousin, suite auquel Pierre redevient milliardaire ?

La non-réponse intentionnelle à ces questions fait partie des astuces du cinéma moderne des modes d'existence. Le film se termine par une dernière vue du ciel sous le signe du lion (ill. 5). Les astres étaient-ils finalement bien responsables du destin grandiose de notre protagoniste ? Nous pouvons conclure notre réflexion par la citation de Pascal Bonitzer : « Hasard ou providence ? Pure question d'interprétation »¹¹.

Ill. 5 : *Eric Rohmer* : Le signe du lion (1959)



11 Ibid.

***Stromboli* : Expérience de la grâce divine ?**

È un finale “aperto”, come altri in Rossellini, nonostante l'apparente chiusa del racconto [...].

Rondolino¹²

Stromboli est l'histoire d'une pécheresse touchée par la grâce. [...]

Ce grand film catholique déroule solennellement ses pompes [...].

Rohmer¹³

Un autre exemple clef du cinéma dit des modes d'existence est le film *Stromboli*, datant de 1949, que nous allons analyser ci-après à travers une *lettura plurale*.

Dans la littérature scientifique biographique, la rencontre entre Roberto Rossellini et Ingrid Bergman est volontiers stylisée en une rencontre mystique et fatidique initiée par une innocente lettre qu'Ingrid Bergman a écrite à Roberto Rossellini, qui l'a reçue le jour de son quarantième anniversaire :

Caro signor Rossellini, ho visto i suoi film [...] e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese che parla inglese molto bene, che non ha dimenticato il tedesco, che si fa quasi capire in francese, e in italiano sa solo dire « ti amo », sono pronta a venire in Italia per lavorare con lei. Ingrid Bergman.¹⁴

La réponse de Rossellini par le biais d'un télégramme est emphatique et annonce le début d'une intense collaboration :

La sua lettera, che ho letto con grande emozione, è arrivata il giorno del mio compleanno, ed è stato il regalo più bello che ho ricevuto. È da molto tempo che sognavo di fare un film con lei e, da questo momento, farò tutto il possibile perché il sogno si realizzi.¹⁵

Dans sa lettre suivante à Bergman, nous trouvons déjà des indications centrales sur la méthode de travail cinématographique de Rossellini et sur son réaménagement du langage cinématographique, radical pour l'époque :

Cara signora Bergman, [...] voglio che lei sappia che il mio modo di lavorare è estremamente personale. Evito qualsiasi sceneggiatura che, a mio parere, limita enormemente il campo d'azione. Ovviamente parto da idee molto precise e da una serie di dialoghi e di situazioni che scelgo e modifico nel corso della lavorazione.¹⁶

12 Rondolino, 2006, p. 165.

13 Rohmer, 1984, p. 179.

14 Rondolino, 2006, p. 156.

15 Ibid., p. 157.

16 Ibid.

Dans un autre courrier à Ingrid Bergman, Rossellini exprime à nouveau les particularités de sa méthode de travail, sa rupture délibérée avec la tradition académique, la primauté du visuel sur le texte et sa renonciation intentionnelle au recours à un scénario préfabriqué : « Per raccontare devo vedere : il cinema racconta con le immagini [...]. Ho l'abitudine di lavorare seguendo alcune idee di base sviluppandole poco a poco durante il lavoro [...]. »¹⁷

Dans la critique également¹⁸, le rejet du style cinématographique conventionnel de l'école hollywoodienne qui caractérise Rossellini est toujours souligné : « Erano due modi diversi di concepire il cinema, da un lato la scuola hollywoodiana [...] dall'altro il neorealismo di Rossellini, che a quella si opponeva radicalmente. »¹⁹

Résumons brièvement les composants des réaménagements essentiels du langage cinématographique mis en place par Rossellini :

- la primauté de l'image sur le texte
- la renonciation à un scénario préfabriqué
- la renonciation à un déroulement linéaire de l'action
- la renonciation à une fin de film classique au profit d'une fin ouverte
- le recours à une expression documentaire.

Un réaménagement central par lequel Rossellini se révèle l'un des fondateurs du cinéma philosophique spirituel au sens défini par Deleuze est l'introduction du « finale aperto »²⁰, la fin ouverte qui soulève des questions sans y répondre.

Essayons-nous à présent à une *lettura plurale* du film de Rossellini *Stromboli. Terra di dio*, datant de 1949. Le film commence par une devise aux connotations métaphysiques, une citation biblique de l'Ancien Testament sous forme d'une tablette gravée : « Hanno chiesto di me quelli che prima non mi cercavano. Mi hanno trovato coloro che non domandavano di me » – « J'ai été trouvé par ceux qui ne me cherchaient pas, je me suis rendu visible pour ceux qui ne m'interrogeaient pas. »²¹ L'appel aux systèmes d'expectatives codifiés semble calculé. S'agit-il d'une devise-devinette ou le film traite-t-il vraiment d'une rencontre avec Dieu ? Le film scénarise la vie intérieure, ou plus précisément les abîmes de l'âme de la protagoniste Karin Bjorson, le personnage interprété par Ingrid Bergman, qui vit au début du film dans un camp italien de réfugiés et rencontre à travers la clôture de barbelés un jeune

17 Ibid., pp. 158s.

18 Cf. Perinelli, 2009, Felten, 2010, De Vincenti, 2010, Ochsner, 2010.

19 Rondolino, 2006, p. 159.

20 Ibid., p. 165.

21 Isaïe 64,1.

Italien prénommé Antonio. Antonio est un pêcheur originaire de l'île volcanique de Stromboli. Les deux protagonistes décident rapidement de se marier (la seule possibilité pour Karin de sortir du camp de réfugiés) et se rendent à Stromboli. « C'è sempre fuoco ? » – « Est-il toujours en feu ? » demande Karin, épouvantée à la vue du volcan. Le curé de l'île se pose en médiateur des règles de vie spécifiques de Stromboli et formule ce poncif : « La vita è dura come la terra » – « La vie est aussi dure que la terre ». La vue du paysage volcanique désertique ne peut calmer l'effroi de Karin, bien au contraire : « Questa isola è un deserto. Voglio andare via di questa isola maledetta. Sono una persona civile. Sono diversa. » – « Cette île est un désert. Je veux fuir cette île maudite. Je suis une personne civilisée. Je suis différente. » Le curé se réfère à la vertu chrétienne de l'humilité et recommande à Karin d'économiser pour son émigration et d'espérer l'aide de Dieu. Karin répond sèchement : « Dio non mi ha mai aiutato » – « Dieu ne m'a encore jamais aidée ». De la perspective de Karin, Stromboli devient une prison, un lieu monstrueux rempli de connotations morbides, de phantasmes et de rituels cruels. Les enfants et les femmes de l'île refusent le contact avec Karin, qui s'oppose aux codes et aux normes des insulaires et se retrouve stigmatisée en tant que pécheresse et catin.

L'art du film consiste ensuite en la confrontation entre deux régimes opposés du regard : d'une part le régime du regard stupéfait et distancié de Karin sur le monde des insulaires déterminé par un code patriarcal et chrétien, et d'autre part le regard non moins stupéfait des insulaires sur le personnage de Karin et son tempérament prétendument païen-érotomane. Le film scénarise l'échec continu d'une symétrie des deux dispositions du regard et jette au spectateur un appât, une incitation à décoder le film de manière dichotomique et à réduire les oppositions binaires entre l'ordre archaïque et l'ordre civilisateur. Le spectateur a la possibilité de passer d'un dispositif de regard à un autre ; il peut adopter les deux dispositions du regard, celle de Karin et celle des insulaires.

Une fois que, après avoir décoré les murs de sa maison avec des motifs floraux, Karin se voit stigmatisée par les insulaires comme païenne n'agissant pas selon la vertu chrétienne de l'humilité, tous ses moindres gestes sont interprétés de la perspective des habitants comme des faux pas. Cette stratégie donne au film un caractère de réflexion sur la possibilité du regard objectif neutre. Autrement dit, Rossellini nous présente la contamination permanente du regard par l'imaginaire, qu'Edgar Morin a joliment exprimé ainsi : « L'imaginaire ensorcelle l'image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance. Il prolifère sur l'image comme son cancer naturel. »²²

22 Morin, 1956, pp. 83s.

Il apparaît de plus en plus clairement qu'une interprétation dichotomique du film, une réduction de l'action à une confrontation entre deux régimes du regard, est bien trop simple. Rossellini n'est ni un dogmatique ni un didacticien ; il est plutôt quelqu'un qui soulève des questions sans y apporter de réponse explicite. Le jeu raffiné de Rossellini avec l'ambivalence de l'image filmique est surtout visible dans les scènes finales du film.

Revenons rapidement à l'action : Karin ne peut plus supporter les règles patriarcales de l'île et décide de fuir. Pour ce faire, elle doit franchir le volcan pour se rendre à un autre village de l'île, d'où elle pourrait ensuite rejoindre le continent. En tentant de franchir le volcan, elle s'effondre et crie grâce : « Dio mio aiutami ! » – « Mon Dieu, aide moi ! ». Elle se réveille le lendemain matin. La caméra montre son visage, comme illuminé par une révélation divine, puis offre une vue du ciel (ill. 6, 7).

Ill. 6 : Roberto Rossellini : Stromboli (1949)



Ill. 7 : Roberto Rossellini : Stromboli (1949)



Le film s'achève. La fin est un exemple classique de ce que l'on appelle le drame optique, une expérience visuelle extraordinaire au cours de laquelle les protagonistes sont la proie d'un « dehors », une force insondable ne pouvant être identifiée et se situant hors de l'écran filmique, dans le « champ aveugle ».

Une situation purement optique [...] est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. [...] Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensorimotrices. [...] De toute manière quelque chose est devenu trop fort dans l'image. [...] : saisir l'intolérable ou l'insupportable [...], et par là devenir visionnaire, faire de la vision pure un moyen de connaissance et d'action.²³

Dans ce contexte, Deleuze s'interroge sur la nature de ce dehors : « Ce point du dehors, est-ce la grâce, ou le hasard ? »²⁴

La non-réponse à cette question fait partie des astuces du cinéma des modes d'existence. En d'autres termes : il revient au spectateur le soin de déterminer si dans la scène finale, Karin a fait l'expérience de la grâce divine, ou si, comme le suppose Žižek, elle a seulement été victime d'un suicide symbolique à l'issue duquel une nouvelle vie commence²⁵, si le film doit être interprété de manière chrétienne ou séculière.

Bibliographie

Barthes, Roland : *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980.

Bonitzer, Pascal : *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, 1982.

Bonitzer, Pascal : *Eric Rohmer*, Paris, 1991.

Deleuze, Gilles : *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, 1985.

Deleuze, Gilles : *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt a. M., 1997.

De Vincenti, Giorgio : « Il discorso spirituale nel cinema di Rossellini, Renoir e Bresson », dans Felten, Uta/Leopold, Stephan (éds.) : *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen, 2010, pp. 71-86.

Felten, Uta : « Questo punto di fuori è la grazia, o il caso? Considerazioni sullo sguardo ambiguo nel cinema di Rossellini e Rohmer », dans Felten, Uta/

23 Deleuze, 1985, p. 29.

24 Ibid., p. 231.

25 Cf. à ce sujet Žižek, 1993, p. 53 ; cf. également Felten, 2010, pp. 236s et Ochsner, 2010, pp. 87s.

- Leopold, Stephan (éd.) : *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen, 2010, pp. 229-246.
- Morin, Edgar : *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, 1956.
- Ochsner, Beate : « Neosakrales Kino oder: Rossellinis andere Bilder », dans Felten, Uta/Leopold, Stephan (éd.) : *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*, Tübingen, 2010, pp. 29-48.
- Perinelli, Massimo : *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit 1943-1949*, Bielefeld, 2009.
- Rohmer, Eric : « Roberto Rossellini : Stromboli », dans Rohmer, Eric : *Le goût de la beauté*, Paris, 1984, pp. 179-183.
- Rondolino, Gianni : *Roberto Rossellini*, Torino, 2006.
- Žižek, Slavoj : *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993.

Francisco A. Zurian

Die filmische Ästhetik von Henri Agel oder die Suche nach einem *cinéma spirituel*

Abstract

The contribution deals with Henri Agel's work on the aesthetic of cinema as well as his key words and main topics. Agel promotes a rather poetical than technical perspective on cinema that places the spectator in position of apprehending the multiplicity of latent senses embedded in the images. Agel's method of an "interpretative intuitionism" (Zurian) combines phenomenological with hermeneutic ideas on film. He focuses on the works of Mizoguchi, Dreyer, Bresson, Rossellini as examples of an authentic cinema, a "cinema with soul," that is open to draw the spectator out of his passivity so as to conceive all the meanings latent in the cinematographic work.

1. Einleitung

Henri Agel war ein französischer Filmtheoretiker, der – vor allem in den späten 50er und frühen 60er Jahren – einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Filmtheorie und -ästhetik geleistet hat. Allerdings nimmt er, trotz des Umfangs seines Werkes, nur einen marginalen Platz in deren Geschichte ein – vielleicht, weil sein Werk in mancher Hinsicht überholt erscheint, poetisch, aber altmodisch. Möglicherweise kann uns aber gerade dieser (Kultur-)Schock dazu verhelfen, unsere Ideen vom Kino zu *überdenken* und viele vergessene, aber relevante Ideen (relevant, weil sie den Kern des Kinematographischen und der kinoästhetischen Erfahrung berühren) *wiederaufzunehmen*, um von unserem heutigen Standpunkt aus auf sie zurückzugreifen. Das Studium eines Werkes, das sich, wie das von Agel, nicht ausschließlich mit den Medien auseinandersetzt, ist zweifellos eine Herausforderung, die unkonventionell erscheint, aber auch *konstruktiv* in dem Sinne, dass eine andere Art, das Audiovisuelle zu denken, möglich war (und ist?).

Man könnte sagen, dass der wesentliche Beitrag Agels seine Idee des *guten Kinos* war, das sich als ein Kino ‚mit Seele‘ definiert, als ein Kino, das uns an das *Heilige* verweist, das dem Menschen und seinen authentischen Manifestationen innewohnt. Wir sprechen nicht vom Heiligen in einem religiösen Sinn, aber durchaus in einem philosophischen, wie Agel bemerkt: „lo visible es reflejo

de lo invisible. Esta es mi teoría. De esto estoy seguro, es mi *fe*¹. Daraus leitet er die Notwendigkeit ab, seine persönliche ästhetische Erfahrung bei der Rezeption der kinematographischen Werke zu erklären, wofür er sich hauptsächlich auf die Phänomenologie bezieht. Er sucht die Polyphonie jener latenten Sinngehalte, über die jedes Kunstwerk verfügt. Auf diese Weise gelangt er zur Hermeneutik und zu den interpretativen Arbeiten innerhalb der sogenannten religiösen Phänomenologie und der Psychoanalyse. Aus all dem ergibt sich die Heterogenität seiner Quellen: Maurice Merleau-Ponty, Jacques Maritain, Paul Ricoeur, Martin Heidegger, Carl Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gabriel Marcel, Lév Isa-kovitch Chestov, Henri de Lubac, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz und ein ganzer Kreis von Dichtern, Malern, Musikern und vor allem Regisseuren wie Dreyer, Bresson, Tarkovsky, Chaplin, Rossellini, Mizoguchi etc.

Diese Ideen fanden in der Kulturlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg eine große Resonanz, die aus dem wachsenden Bedürfnis entstand, die Vorstellungen vom Menschen zu erneuern, die philosophische Anthropologie und den Wert der Kultur neu zu denken. Diese Denkweise entfaltete in den 50er und 60er Jahren ihren größten Einfluss. Danach setzte jedoch ein Niedergang ein, der bis heute andauert und der aufgrund des dialektischen Materialismus zu einer (beinahe) totalen Ausblendung dieser Theorien geführt hat, eines Materialismus, der sich auf den Konsum von Produkten richtet, auf das Haben und nicht das Werden des Seins. Die Metaphysik war todgeweiht. Aus unserer Sicht stellt dies eine Verarmung der Kinotheorien dar, die Schaden genommen haben, weil eine ganze Tradition ausgeblendet wurde, die, wenn man sich bestimmte Handbücher anschaut, nie existiert zu haben scheint. Worin, so könnte man fragen, liegt die Entwicklung begründet, in deren Zuge sich große (intellektuell beunruhigte und hungrige) Humanisten in Regisseure verwandelt haben, die sich ohne einen Funken geistigen Gespürs für ihr Werk allein um die (nicht etwa millionenschweren) Einspielsummen an den (wenigen) verbliebenen Kinokassen sorgen.

Das Kino, so Henri Agels Grundidee, stellt wie jede Kunstform eine Möglichkeit dar, uns und die uns umgebende Wirklichkeit kennenzulernen. Das Kino – das Kunstwerk – bietet uns ein reiches Universum aus Empfindungen, Vorstellungen und Gefühlen, die *verallgemeinerbar* und *teilbar* sind und uns die Menschlichkeit der Person und ihrer Artefakte ‚berühren‘ lassen, die uns zum menschlichen *Geist* zurückführen. Es lohnt, diese Auffassung vom *Kino-Machen*, -*Sehen* (und -Erforschen) dem Vergessen zu entreißen, denn sie geht über die reine Oberfläche hinaus und möchte, aus Berufung, zu einem *Jenseits*

1 Zit. nach Zurian, 1991, S. 38.

der Materialität der Medien und der kinematographischen Sprache gelangen, um uns vermittels der *Magie* des Kinos in einer Begegnung mit der poetischen Realität einen grundlegenden Bereich des menschlichen Seins und Wirkens entdecken und spüren zu lassen.

2. Das Kino mit Seele

Das Kino definiert Agel ebenso als „dominio de lo *surreal*“² wie als „poesía que se ve“³. Dies ist ein sehr wichtiger Gedanke, denn das Kino teilt mit der Dichtung die Notwendigkeit, den eigenen Signifikanten zu überschreiten, um ernsthaft nach dem komplexen und profunden Bedeutungsgehalt zu suchen, der verborgen im künstlerischen Text schlummert.

Se ha dicho con frecuencia de la poesía que era, en el sentido químico de la palabra, un “revelador” de la realidad; tal afirmación tiene mucho más valor tratándose del cine. El simple hecho de captar la realidad, de encerrarla en una cámara cinematográfica, de proyectarla sobre una pantalla, bien sea en negro o en color, en visión normal o en “cinemascope”, da a esta *realidad* una dimensión, una consistencia y una gama de sugerencias privilegiada.⁴

Statt von der Realität, die uns das Kino vermittelt, sollten wir – mit Agel – eher von der „Über-Realität“⁵, dem „poetischen Realismus“, dem „irrealen Realismus“ oder der „Superrealität“⁶ sprechen (Agel benutzt mehr oder weniger synonym all diese Begriffe).

Aus diesem Grund stellt sich im Kino wie in jedweder Kunst das Problem, „que toda idea permanece en un estado confuso y embrionario en tanto el artista no consigue expresarlo de una forma válida“⁷. Was zählt, ist, wie man das Thema ausdrückt; und zwar ohne Absichten, die über das Kunstwerk an sich hinausgehen. Wenn man Kino macht, ist das erste Ziel – notwendigerweise – immer künstlerischer Natur; erst danach könnte man unter Umständen in ihm einen

2 Agel, 1958a, S. 26.

3 Agel, 1957, S. 6.

4 Agel, 1958b, S. 31.

5 „[...] el cine no es un arte realista sino, acudiendo al poeta Gérard de Nerval y a Baudelaire, es un arte sobre-naturalista o, mejor, *sobre-realista*“. (Zit. nach Zurian, 1991, S. 37)

6 „[...] no es la realidad lo que el cine nos ofrece, sino una realidad multiplicada, [...] una especie de superrealidad.“ (Agel, 1961a, S. 19)

7 Agel, 1958a, S. 26-27.

gestalterischen oder moralischen (oder auch kommerziellen) Wert suchen, aber sein erstes Ziel kann kein anderes sein.

2.1. Die Notwendigkeit der Ästhetik und die Epiphanie des Realen

In diesem Sinne impliziert das künstlerische Ziel eine ästhetische Reflexion, die dazu dient, das kinematographische Schaffen *stärker* und *besser* aufzunehmen – es zu erfassen. Die ästhetische Erfahrung ermöglicht ein tiefgreifendes persönliches Erlebnis und verstärkt sich bei der nächsten Filmschau wie eine Übung, die mit jedem Film die Fähigkeit zur Analyse und Vertiefung festigt, so dass wir das jeweils betrachtete Werk immer besser zu entdecken, zu *enthüllen* vermögen. Es handelt sich also um eine Reflexion, die zum Kino zurückführt, die von der konkreten kinematographischen – ästhetischen – Erfahrung ausgeht, um zu ihr zurückzukehren.

Allgemein gesprochen, stellt die Ästhetik des Kinos für Agel das geeignete Werkzeug zur Verfügung, mit dem die ‚irreale Realität‘ des Kinos entdeckt werden kann, d. h. seine Poesie und seine Über-Realität. Dergestalt muss die Ästhetik ins Spirituelle, ins Transzendente münden, und davon muss ein neuer Humanismus ausgehen, eine neue Anthropologie, die eine neue ethische Fragestellung einschließt. Agel geht sogar so weit zu sagen, dass „la estética del cine [...] debe ser creadora de humanismo, de dinamismo ético“⁸. Jede Kunst ist der lebendige Ausdruck des menschlichen Geistes in einem bestimmten Zeit-Raum. Für Agel ist Ästhetik die philosophische Reflexion, die von der Kunst an sich und ihren Problemen handelt, von der Schönheit der künstlerischen wie auch der natürlichen Schöpfungen, und das mit einem weiten – interdisziplinären, kosmischen, sozialen, persönlichen und historischen – Blick. Die „expresión del ser humano en un espacio-tiempo“ untersucht er in Bezug auf Kunstwerke sowie auf virulente Denkweisen und Vorstellungen. „Estético significa [pues] encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado“⁹; darum ist es *Spiegelbild* und *Abbild* des Zeit-Raums, in dem es sich ereignet, und trägt darüber hinaus den ewigen Disput der Beziehungen zwischen Kunst und Technik in sich. Mit Mumford könnte man sagen:

arte es aquella parte de la técnica que lleva la más plena impronta de la personalidad humana; técnica es aquella manifestación del arte de la cual se ha excluido una gran parte de la personalidad humana, a fin de impulsar el proceso mecánico [...]. Una vez

8 Ebd., S. 23.

9 Steiner, 1991, S. 23.

que reconocemos la parte desempeñada generalmente por el símbolo en la subjetivación y personalización del mundo, podemos comprender las limitaciones de la ciencia y de la técnica, pues éstas son de propósito una expresión de esa parte de la personalidad de la cual se han eliminado el sentimiento y el deseo y la compasión, esencia tanto de la vida como del arte.¹⁰

Das kinematographische Schaffen bewirkt eine *Transkategorisierung*, die die Objekte wiederbelebt: Ein Baum ist einfach ein Baum; wir gehen gewöhnlich auf unserem alltäglichen Weg an ihm vorbei, ohne uns über sein *Sein* und sein *Ist* bewusst zu werden. Im Kino eignet sich der Baum eine neue kategoriale Dimension an; er hinterlässt mithin einen Eindruck, der ein Wiederentdecken in seinem spezifischen und unterschiedlichen *Sein* und *Ist* bewirkt: Etwas Neues entsteht, das hervortritt, das vergleichbar, aber doch verschieden ist. Und dies geschieht aufgrund der Erfahrung, mit der wir es eingerahmt und eingefasst in der Helligkeit der Leinwand betrachten, in einem Bild, das es uns mit einem ungewöhnlichen Fokus an Aufmerksamkeit zeigt. Die Wahrnehmung des solcherart filmisch neugeschaffenen, das heißt in ein künstlerisches Element umgewandelten Objekts ist nicht unmittelbar, sondern mittelbar. Jedes künstlerische Objekt entsteht aus einer konkreten Situation in einem gegebenen außerkünstlerischen Kontext (einer Gesellschaft, einer Ökonomie, einer Politik, mit einer expliziten und impliziten ideologischen Aufladung) und in einem besonderen künstlerischen Kontext (der gemeinhin künstlerisch-ästhetisch determiniert ist). Weiterhin besitzt das Kunstobjekt zwei unterschiedliche Zugänge: Auf der einen Seite entstammt es den Händen eines Künstlers (eines bestimmten Subjekts oder Teams, wie im Kino üblich, mit deren Sendungsbewusstsein), der als Autor (als Emittent dieses Werkes, der *jemandem etwas* ‚kommunizieren‘ will) gleichzeitig auch der kontemplative Empfänger seiner eigenen Mitteilung ist (worin sein eigenes ästhetisches Erlebnis besteht). Auf der anderen Seite muss es einen Zuschauer geben (den Empfänger dieser kommunikativen Mitteilung von *etwas* – eines „etwas“, das lediglich ein Gefühl sein kann), denn ohne jemanden, der es wahrnimmt, der eine ästhetische Erfahrung mit ihm macht, würde das Kunstwerk nicht existieren, wäre es Unsinn. Das Verhältnis eines Werkes zu seinem Autor ähnelt dem eines Sohnes zu seinem Vater; es entsteht aus ihm, aber es ist nicht er, und gewinnt eine völlige Autonomie von ihm.

Den beschriebenen Vorgang habe ich eine „diferenciación formal interconexiva“¹¹ genannt, die mit einem dialektischen Schema erklärt werden könnte,

10 Mumford, 1968, S. 26-27.

11 Zurian, 2011, S. 32.

da das künstlerische Schaffen per *Partizipation* und nicht per Kontraposition aus einer dialektischen und axiologischen Praxis resultiert, wobei sich die Konzepte und Werte nicht gegenüberstehen, sondern einander kreuzen und eingliedern. Dieser dialektische Prozess hat drei grundlegende Momente:

- das *Theoretische* (mit seinerseits drei sich überlagernden dialektischen Momenten: der Geschichte, der Theorie und der Ästhetik eines vorherrschenden Kunstverständnisses, an dem die eigene Poetik des Künstlers und die Idee des zu verwirklichenden künstlerischen Objekts teilhat)¹²,
- das *Technische* (die *poesis*, in der die konkrete Umsetzung, die zu verwendende Technik und die Idee, wie das besagte Objekt verwirklicht werden soll, aufgehoben ist) und schließlich
- das *Praktische* (das auf *Überlegung*, *Ausführung* und *Differenzierung* beruht, wobei der Künstler sich seines Werkes als autonome Entität bewusst wird, das schon als eigenes, als ein ‚anderes‘ Wesen existiert). Dem Künstler erscheint das realisierte ästhetische Objekt dann *sensu stricto*, indem es sich von seinem Autor löst und er es so betrachten kann wie ein Zuschauer, wie der Empfänger seiner eigenen Mitteilung, der im Zuge dieser Verwandlung eine wahrhaft ästhetische Erfahrung macht, das finale Ziel eines jeden Kunstwerks.

Der Empfänger tritt zum Kunstwerk in ein gänzlich anderes Verhältnis. Er durchläuft einen Prozess der „*asunción formal interconexiva*“¹³, der sich ebenfalls in drei Momente zerlegen lässt:

- zunächst ein *theoretisches* Moment (das *Hintergrundwissen* des Lesers; die Theorie, Ästhetik und Poetik, mit der jemand sich identifiziert; seine Vorstellung vom idealen Kunstobjekt¹⁴, sei sie stark oder schwach),
- sodann das *technische* Moment (das Moment der Lektüre, die Erfassung des Gegenstandes und die *Kritik* des Werkes) und
- schließlich das *praktische* Moment (hier ist der Ort des Erlebnisses, der ästhetischen Erfahrung als solcher, die sich in der Re-Lektüre des Werkes vollzieht,

12 Mit den Worten von Steiner (1991, S. 24-25): „cada poeta coloca a la urgente luz de sus propósitos, de sus propios recursos lingüísticos y compositivos, los logros formales y sustantivos de su(s) predecesor(es). La práctica propia somete dichos antecedentes al análisis y a la apreciación más estrictos“.

13 Zurian, 2011, S. 33.

14 Steiner (1991, S. 99) bemerkt: „en tanto producto de un proceso de intelección, de recepción y de estilo enunciativo, un juicio estético, un desciframiento estético individual, necesariamente habrá de interferir, de reorganizar subjetivamente, el texto, la obra de arte a la que se dirige.“

in seiner Erfassung als Ganzes und in seiner *Erhebung* vom künstlerischen zum ästhetischen Objekt im Blick des Betrachters).

Auf diese Weise entsteht das ästhetische Objekt, das Ziel eines jeden künstlerischen Schaffens ist. Wie wir gesehen haben, findet der gesamte Prozess nicht unter Laborbedingungen statt, sondern situiert sich in einem sowohl außer-künstlerischen als auch künstlerischen Kontext – einem Kontext, den wir verallgemeinernd axiologisch¹⁵ nennen könnten, und zwar wiederum auf drei unterschiedlichen Ebenen:

- der umstandsbedingten Ebene (die all jene Gegebenheiten umfasst, die einen Akt oder eine Handlung, in unserem Fall das künstlerische Wirken, einkreisen),
- der situativen Ebene (gemeint ist die konkrete Situation, in der sich dieses Schaffen vollzieht) und
- der modalen Ebene (d. h. die Art und Weise, in der es umgesetzt oder erzählt wird, sich ausdrückt oder zeigt).

Wir bezeichnen diese drei Ebenen als axiologisch, weil in ihnen allen – und in jeder einzelnen von ihnen – Werte fluktuieren, die je nach der vom einzelnen Individuum getroffenen Entscheidung zutage treten können oder auch nicht, denn jedes menschliche Wirken schließt bestimmte Werthaltungen ein und andere aus.

El arte es para Agel lo que era para los poetas románticos, un mundo en el que pasamos de lo visible a lo invisible por medio de una ‘selva de conexiones’, a la que atravesamos no tanto por los caminos de la lógica como por los de la analogía.¹⁶

Was man nicht wirklich kennt, kann man nicht (ein)schätzen. Um bei der Betrachtung kinematographischer Werke zu einem ästhetischen *Erlebnis* vorzudringen, muss man in der Lage sein, Auskunft über seine *Erfahrungsrealität* zu geben. Wir müssen das ästhetische Wissen in seiner Wahrhaftigkeit durchdringen, damit wir die potentielle künstlerische Virtualität des filmischen Mediums erklären können. Erst die ästhetische Reflexion erlaubt es, das Problem des Sinns und seiner Polyvalenz zu erfassen. Eine poetische Annäherung vermag den Sinn bzw. die Polyvalenz der Sinngehalte zu erhellen¹⁷. Viele Kunstwerke erfordern eine ‚Imagination‘ und setzen sie beim Autor und bei den Rezipienten voraus,

¹⁵ Zurian, 2011, S. 34.

¹⁶ Andrew, 1993, S. 28.

¹⁷ Dufrenne, 1963, zit. nach Agel, 1973, S. 7.

was nicht bedeutet, dass sie einen Sinn für das illusionäre oder irrealer Leben haben, sondern dass sie einen Sinn dafür haben, worum es sich bei einem ‚Bild‘, nicht beim ‚Imaginären‘ handelt, was zwei ganz verschiedene Dinge sind: Das Imaginäre ist irreal, das Bild ist Interpretation von etwas Realem. Dies gilt auch für das Kino, denn hier sehen wir einen Strom von Bildern, die nicht direkt real, sondern Bilder einer Realität sind, die ‚interpretiert‘ und kontextualisiert werden müssen als Bilder der Realität, nicht aber als reale Bilder. Allerdings können sie, wie es in Werken von Mizoguchi oder Dreyer geschieht, imaginativ *Realitäten* vermitteln, das Unsichtbare, das Latente, das Spirituelle, das ihnen innewohnt und das das Tiefste und das Wahrhafteste an ihnen ist, das, was sich auf ihr ureigenes inneres Universum bezieht.

Die (Kamera-)Perspektive, die im Kino den äußeren Gegenstand von innen heraus zeigt, ist noch markanter. Bazin vertritt im Prinzip einen totalen Realismus: nicht länger in die Kamera sprechen. In seinem berühmten Text „Ontología de la imagen fotográfica“ („Ontologie de l’image photographique“) bemerkt er:

las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor.¹⁸

Diese *epifanía de lo sensible* (ein Konzept von Agel) referiert, wie wir sehen, auf den Kontrast zwischen äußerer und innerer Welt, zwischen den Bildern und ihrem latenten Inhalt, die im poetischen *Spiel* in gewisser Hinsicht ihren Wert ändern: Die Sinngehalte nehmen aufeinander Bezug, verbinden sich und bringen ungewohnte Zusammenhänge hervor. Agel würde sagen, dass sie sich ‚tonal‘ begegnen, indem die einen für die anderen Resonanzen entwickeln und beide harmonisch miteinander korrespondieren.

Agel legt Wert darauf, dass sich an diesem Punkt Koinzidenzen mit Dichtern wie Valéry oder Claudel zeigen: Die Dichter ‚erfinden‘ die Realität nicht¹⁹, sie verweisen auf die Realität mithilfe der poetischen Imagination, eines Spiels von (realen und) mit Sinn aufgeladenen Bildern, das uns den Sinn enthüllt, ihn uns zeigt in einer authentischen *Epiphany* des Realen. Agel verdeutlicht den Unterschied zwischen Logik und ‚poetischer Vernunft‘: Diese ist keine Chimäre, sondern besitzt eine ‚interne Logik‘, die jedoch einer anderen, einer ‚poetischen‘

18 Bazin, 1990, S. 29.

19 Vgl. Steiner, 1991, S. 208: „Más que ser formado o hablado por él, el lenguaje del poema precede y ‘habla’ al poeta.“

Ordnung folgt, in der die logischen Beziehungen nicht in der klassischen Ursache-Wirkungs-Beziehung gründen, sondern in Harmonie, Ausgewogenheit und Schönheit, welche nicht von der Realität wegführen, sondern sie transformieren und sie uns mit einer ungewohnten Intimität und Tiefe zeigen. Das Kino vollzieht dies in eindrücklicher und vollkommener Weise durch das ihm Eigene: durch Bilder, eingefangen mit aller Realitätstreue, die, wenn wir sie betrachten, eine Illusion von Realität erzeugen, sie ausstellen und uns erlauben, ein ganzes ‚Räderwerk‘ an Sinngehalten zu entdecken, weil sie uns das Latente vermitteln, das dem gewöhnlichen Blick auf die Realität so oft verborgen bleibt. Aus dem gewohnten Kontext gerissen und in den Fokus eines aufmerksamen Blicks gerückt, eröffnet uns das Kino eine umfassendere, vollkommene Sicht auf die Realität.

Hemos olvidado que en las técnicas primitivas no existió nada que fuera exclusivamente humano hasta el momento en que comenzó a ser modificada por símbolos lingüísticos y diseños estéticos. Así, por ejemplo, el concepto griego de técnica no distinguía entre la *producción industrial* y el arte simbólico, y en la mayor parte de la historia de la humanidad ambos aspectos han permanecido inseparables.²⁰

Ohne diese beiden Wissens- und Lebensbereiche, die wissenschaftlich-technische und die poetische Vernunft, die als zwei Aspekte einer Einheit zu verstehen sind, droht eine radikale Verarmung des menschlichen Innenlebens. Es gilt daher, die Kunst als eine der Hauptsphären autonomer und kreativer Aktivität des Menschen wiederzuentdecken. Die Technologie, die technische und (natur)wissenschaftliche Vernunft, muss in einen weiteren Rahmen einbezogen werden, der dem tatsächlichen Verhältnis des Menschen zur Natur Rechnung trägt. Indem sie eine globale Sicht auf den Menschen und seine Umwelt fördert, kommt der Kunst die Rolle zu, die extreme Vorherrschaft des Technischen zurückzudrängen, als deren Kontrapunkt und Filter sie fungiert, und so eine weitere Entmenschlichung zu verhindern.²¹

Das Kunstwerk ist in diesem Sinne mehr als nur ein Objekt. In besonderer Weise aufgeladen und mit einem spezifischen Charakter begabt, tritt es permanent als *ästhetisches Objekt* auf, das heißt es ist permanent offen gegenüber der Erfahrung und existiert nur im Hinblick auf sie. Daher erschließt es sich nicht einfach über physikalische und/oder logische Gesetze, sondern bedarf der Erfahrung, und diese Erfahrung geht nicht in rein wissenschaftlicher Rationalität auf. Ihre Anwendung hilft nicht weiter; sie scheitert an der ästhetischen Erfahrung, und selbst wenn sie ein Urteil wagt, irrt sie sich zwangsläufig, da sie Parameter

20 Zurian, 1993, S. 25.

21 Ebd., S. 26.

anlegt, die nicht die sogenannte Realität umfassen. In diesem Sinne muss sich der Ästhet, der mit Leidenschaft die komplexe *Wahrhaftigkeit* und *Realität* der ästhetischen Erfahrung zu erklären sucht, von einem ausschließlichen und ausschließenden logisch-rationalistischen Diskurs lösen und die Erfahrung, die Psychologie, die Imagination, die ‚Poesie‘ dieser Realität entdecken. Dies ist der Ausgangspunkt der phänomenologischen Arbeiten von Agel (und anderen wie Ayfre oder Bazin).

Amédée Ayfre pudo mantener un enfoque fenomenológico preciso y bien informado (como amigo de Gabriel Marcel y discípulo de Merleau-Ponty), mientras inauguraba un programa de teoría cinematográfica que sólo su temprana muerte le impidió desarrollar. Ayfre invirtió mucho tiempo en encontrar esa compatibilidad entre la fenomenología y el estudio del cine.

[...] El artista aporta una imagen o serie de imágenes, bellas en sí mismas pero capaces también de consolidar e iniciar nuevas ideas. El crítico (y todo espectador lo es en parte) elabora las ideas latentes en la obra y las vincula con la gran red de ideas que llamamos *conocimiento*. La imagen sale de la experiencia prelógica y asciende hacia la idea. El crítico apresa la imagen en su ascenso y dibuja sus verdades racionales. Pero Ayfre dice que el proceso no es hasta aquí completo, porque el crítico, enriquecido con sus ideas, debe entonces someterse nuevamente a la imagen y descender al nivel de la experiencia, dejando que la imagen se hunda en el *fluir* de la vida interior. El crítico debe seguir a la imagen con una respuesta fresca a la realidad.²²

Für Agel funktioniert das Bild wie eine Zentrifuge; es ist umlagert von einer Fülle an Möglichkeiten, die durch eine gleichzeitig mechanische und unbeschreibliche Operation geschaffen oder *zum Leben erweckt*, d. h. von einem prä-kinematographischen in einen kinematographischen Zustand versetzt wurden. Die Aufgabe des Cineasten besteht darin, diese Vielzahl der Möglichkeiten aufzudecken. Agel widerspricht einer partiischen Verwendung des Bildes. Das Bild, der Film muss den (der ästhetischen Erfahrung eigenen) *Genuss* zum Ziel haben, mit dem eine Erhebung des Geistes einhergeht. Die Kraft und die Magie des Kinos liegen in der dem Bild eigenen Entgrenzung. Innerhalb der Grenzen des Bildes existiert ein Unendliches, das die kinematographische Transkription zutage treten lässt. Es handelt sich ganz offensichtlich um eine metaphysische ästhetische Annäherung. Das Kino lässt den Zuschauer keine ‚Übersetzung‘ der Welt *sehen*, sondern ermöglicht ihm vielmehr durch seine ‚Übersetzung‘, die Welt zu erkennen, hilft ihr dabei, in uns zu entstehen. Und in dieser inneren Heraufbeschwörung der Welt entdecken wir als Zuschauer all ihre immensen, kosmischen Bedeutungen, die Welt in ihrer Schönheit. Agel bemerkt dazu: „El cine [...] siempre que

22 Andrew, 1993, S. 291 und 295.

sepamos darnos a él con un corazón puro, nos devuelve a la intimidad de este mundo que ha sido creado para nosotros.“²³

Auf diese Weise offenbart das Kino dem Zuschauer die Essenz des Lebens, samt all der Gefühle, zu denen ein Mensch fähig ist. Das Kino erreicht in dieser Ausstellung der Innerlichkeit des Menschen „un nivel ético ejemplar en la medida en que descubre este sufrimiento universal [como ejemplo de sentimiento], en la medida en que lo explica, sea con rigor, sea gritando, o con una contenida pero estremecedora tristeza“²⁴. Die ästhetische Konzeption des Kinos ist die Art und Weise, sich mit dem Kino auseinanderzusetzen. Und diese ästhetische Konzeption vermittelt einen tiefen Einblick in die Komplexität des Menschen. In dieser Tiefe findet er seine Verbindung mit der Welt und den anderen. Diese Themen, Klassiker jedweder Reflexion, die sich tief und radikal gibt, durchwirken auf komplexe und lebendige Weise alles, was Agel in seinem Werk vermitteln möchte. Das Kino schließt eine konkrete ästhetische Vision ein; diese wiederum impliziert eine ganze Kosmologie, worin wir eine Welt in ihrer maßlosen mikro- und makrokosmischen Dimension entdecken, die uns ernsthaft nach dem Prinzip all dieser Ordnung fragen lässt. Dies führt uns zu dem Schluss, dass wir uns eine genaue anthropologische Vorstellung bilden müssen, womit notwendigerweise eine ethische Dimension unserer Aufgabe als Kinomacher und/oder -zuschauer verbunden ist.

2.2. Die Geschichte des Kinos als Geschichte der Kinoästhetik

Die Geschichte des Menschen und zumal die Geschichte des Kinos ist nichts anderes als eine Geschichte der Denkweisen und Handlungsformen von Menschen und, im Falle des Kinos, seiner Regisseure. Daher rührt das Interesse Agels für eine Geschichte des Kinos, die nicht eine Geschichte des Kinomachens (also letztlich aller Filme) wäre, sondern eine *ästhetische* Geschichte des Kinos, d. h. eine Geschichte jener Filme, die von besonderer künstlerischer und damit spiritueller Bedeutung waren – und es immer noch sind, da sie der menschlichen Existenz und ihren Schöpfungen Sinn verleihen. In ihnen drückt sich die vollständige Kommunion mit den anderen und mit dem Kosmos aus, ein Hunger nach unterdrückter Transzendenz, nach einem ‚Mehr‘, das uns bei jeder Betrachtung dazu veranlasst, dem Werk, das in uns eine ästhetische Erfahrung auslöst, neuen Sinn zuzuschreiben. Diese Erfahrung ist es, die uns hilft, Schritt für Schritt zu einem vollständigen Menschen zu werden, an das Allermenschlichste zu rühren, jene

23 Agel, 1958a, S. 48.

24 Ebd., S. 49.

wahrhaftige Spiritualität, die nicht von der Welt ausgeht, sondern sie in einer mystischen Umarmung der irdischen und menschlichen Realität²⁵ überschreitet.

Das Kino vermittelt uns in diesem Sinne eine *co-naissance* der Welt.²⁶ Agel spielt mit der Ambiguität des Begriffs, um uns begreiflich zu machen, wie die Kunst und speziell das Kino uns ein ‚Wissen‘ (von) der Welt vermittelt, uns aber auch die Möglichkeit eines ‚Geborenwerdens‘ gibt, indem ein Film uns eine *cosmovisión* eröffnet. Diese *cosmovisión* aber meint nicht allein ein Sich-der-äußeren-Welt-Öffnen, dem Universum oder den großen Werken. Sie schließt auch ein, dass man sich dem Nahestehenden öffnet, dass man das ‚andere‘ entdeckt, die Verschiedenheit der anderen, die uns umgeben oder die vielleicht nie unseren Weg kreuzen. Genau das bedeutet es, uns den anderen zu öffnen.

El lenguaje existe, el arte existe, porque existe “el otro”. Es verdad que nos dirigimos a nosotros en constante soliloquio, pero el medio de ese soliloquio es el del habla pública: contraída, hecha privada y, quizá, críptica por medio de referencias y asociaciones ocultas pero fundamentadas, sin embargo, y hasta el límite incierto de la conciencia, en un vocabulario y una gramática heredados y determinados histórica y socialmente [...].

Constituye un misterio desagradable y a la vez consolador el que tengan que existir el otro y nuestras relaciones con esa otredad, ya sean teológicas, morales, sociales o eróticas, ya sean las de una participación íntima o las de una diferencia irreconciliable.²⁷

Aus der Tatsache, dass das Kino vermittels der Bilder, die es uns zeigt, eine Überrealität und einen spirituellen Sinn ausdrückt, ergeben sich unmittelbar drei Konsequenzen. Wir haben es zunächst mit einer dieser Form von Realität angemessenen *Ästhetik* zu tun, welche die bloße Realität übersteigt; sodann mit einer *Ethik*, die uns in die Lage versetzt, das betrachtete Bild in seinem genauen Maß abzuwägen; und schließlich mit einer *Spiritualität*, die uns Intimität und wirkliche Transzendenz ermöglicht.

2.3. Der Sieg des Zuschauers über seine Passivität

Das Kino trägt ein komplexes Kommunikationssystem latenter Sinngehalte in sich, die es bei seiner Betrachtung zutage treten lässt. Die Schwierigkeit, aus dem Gesehenen einen ‚Nutzen‘ ziehen zu können, d. h., alle Bedeutungsebenen, die ein Film in sich birgt, zu erfassen, ergibt sich auch daraus, dass sich diese Werte in der Person spiegeln, die sieht und die eine ihnen angemessene ästhetische

25 „Todo el cosmos, desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño, se [...] ofrece en una especie de quimera verídica“ (Agel, 1958a, S. 22).

26 Ebd., S. 47-48.

27 Steiner, 1991, S. 169-170.

Haltung finden muss. Agel beschreibt nicht nur einen bestimmten Typ Kino, sondern auch einen genuinen Zustand, Kino zu *sehen*. Für ihn „es preciso ponerse en estado de gracia para ver cómo se manifiesta o, mejor, para comprender cuál sea la dimensión de esta historia“²⁸, die uns ein Film erzählt. Dieser „Zustand der Gnade“ schließt auch einen Zustand der Reinigung ein, der den Menschen innerlich verändert, einen Mentalitätswandel inbegriffen. Er führt letztendlich zu einer neuen anthropologischen und kulturellen Vision. Das Kino kann über seine Manifestationen, die Filme, diese Veränderung allmählich ausbilden und zugleich hervorrufen. Es zwingt den Zuschauer zu einer aktiven Haltung, in der er die Rolle eines Ko-Autors einnehmen und die dem Kino eingeschriebene Offenheit annehmen muss.

Es innegable que las mismas condiciones que reúnen las salas oscuras son enteramente propicias a esta “opiomanía” [del espectador]. Hundido en la butaca, ahogado en la oscuridad cómplice, el espectador se abandona a esta especie de vértigo con tanta mayor holgura cuanto que experimenta un estado de seguridad verdaderamente excepcional: Esta es quizá la paradoja más asombrosa del cine: muchas personas van al cine verdaderamente impulsadas por un instinto gregario: la necesidad de escapar a su soledad; mas desde que la sala está a oscuras y la pantalla iluminada, el espectador olvida a sus vecinos, sale, digámoslo así, del medio ambiente y vive frente a frente con las “estrellas” y los “astros”, a quienes acaricia, estando seguro de su impunidad, ya que la oscuridad suprime todos los testigos.²⁹

Da der Zuschauer eines Minimums an *Werkzeugen* bedarf, um einen Film mit Gewinn betrachten zu können, muss er sich bilden, muss er sich dessen bewusst werden, dass das Kino eine komplexe Kunst ist – nicht nur ein leuchtendes Spektakel. Um es in Gänze zu erfassen, muss er das Medium kennen(lernen), nicht nur, um die ‚Passivität‘ eines Wachtraums vor der Leinwand zu bezwingen, sondern um viel weiter zu gehen und in die kinematographische Kunst einzudringen, wie es dem eigentlichen Ziel der ästhetischen Kontemplation des Kinos entspricht. Eine mögliche Hilfestellung bietet der „Prozess der Identifikation“, der, wird er falsch verstanden, jedoch vom Ziel wegführt.

El “proceso de identificación” como lo han observado todos los psicólogos alcanza aquí un máximo. Olvidando todo lo que le rodea, abstrayéndose de su propio ser, el espectador se convierte en Jean Gabin o en Errol Flynn. [...] La identificación con el héroe y la heroína se acrecienta por la extraordinaria intensidad de existencia que adquiere cuanto se ve en la pantalla.³⁰

28 Agel, 1958a, S. 64.

29 Agel, 1957, S. 20.

30 Ebd.

Diese aktive Haltung des Zuschauers besteht indes nicht darin, dem Film irgendeine intellektuelle, metaphysische, anthropologische, moralische und/oder religiöse Aufladung hinzuzufügen, sondern darin, dass er aktiv versucht, die zwar *verdeckte*, aber *latent* vorhandene Botschaft des Films zu enthüllen, eine metaphysische, anthropologische, moralische und spirituelle Botschaft.

La iniciación al cine es, ante todo, una victoria sobre la pasividad: está fundamentalmente por encima de toda arbitraria profilaxis moral. Aprendiendo a descifrar un film, el adolescente [el espectador] conserva su libertad y neutraliza los venenos que pueda contener una imagen.³¹

Für Agel ist das Kino als ästhetischer Gegenstand ein Antrieb zur Veränderung, erzeugt es doch eine Überrealität und damit keine Flucht, sondern eine *Kontemplation*, welche die reinsten und menschlichsten Werte und Gefühle verstärkt, zu denen das Herz fähig ist. In diesem Sinne ist das Kino ein wahrer „Erlöser der Realität“ (in den Worten von Jean D’Yvoire), da die Kontemplation laut Agel einen spirituellen Zugang zu dem weiten Raum ermöglicht, den das kinematographische Werk eröffnet. Fest verankert in der Realität, führt es uns zu einer Überrealität des Bildes, das uns den Horizont zeigt und uns, indem es uns noch über ihn hinaushebt, in der Kontemplation die Wahrheit selbst erfassen lässt.

Cada vez que la intuición de la trascendencia se ha expresado según las líneas de fuerzas vivas y personales, el desarrollo de una película nos ha dejado entrever el cumplimiento incesantemente renovado del misterio que integra la muerte en la vida y lo temporal en la eternidad. Pero, más allá de sus modos de expresión más eficaces, el lenguaje cinematográfico en sí mismo, ¿no puede parecer investido de una alta finalidad espiritual?³²

Dies haben wir *intuicionismo interpretativo y creativo* genannt³³, was besagt, dass Agel von der Intuition des Zuschauers ausgeht, die diesem dazu dient, die Bilder, die er gerade sieht, zu deuten. Dank dieser Interpretation wird er in die Lage versetzt, weit über das Bild selbst hinaus zu gehen, dahinter eine latente Welt zu entdecken und das Werk *neu zu schaffen* (*re-crée*). Es geht dabei um das Abenteuer des Ent-deckens, des *dé-couvrir*, d. h. darum, wie Agel sagen würde, dem Bild den materiellen Schleier, der es einhüllt, wegzuziehen, um den spirituellen (nicht notwendigerweise religiösen) letzten Sinn des Kinos bloß zu legen. Im Prinzip handelt es sich um eine „*mystische* Erfahrung der Transfiguration des Realen“, die mittels Askese das Wahrnehmbare weit hinter sich lässt, und, wenn dieser Weg erst einmal frei ist, sich ohne weitere Barrieren intuitiv in die Kontemplation

31 Agel, 1963, S. 80-81.

32 Agel, 1960, S. 110.

33 Zurian, 2011, S. 70.

versenkt. Diese intuitive Ebene funktioniert in beide Richtungen; der Autor gibt sich ihr hin – und der Leser muss es ihm gleich tun. Der Leser des Werkes von Agel darf sich dem Text nicht mit einer strukturierenden, systematischen Einstellung nähern, das wäre unnützlich, denn er würde nichts verstehen und sein Sinn würde ihm entgehen. Agel verlangt vom Leser, es ihm gleich zu tun; er fordert von ihm eine Annäherung per *unvermittelter Wahrnehmung*, ebenso wie bei der Betrachtung des Kinos, nicht eine theoretisch-rationalisierende. Unser Autor lässt uns eine volle, im Leben des Zuschauers und/oder des Cineasten selbst verwurzelte Realität entdecken. Wie wir an anderer Stelle gezeigt haben, findet der Zuschauer durch *Sympathie* Zugang zum Film³⁴, einen Zugang in Bergson'scher Manier, verbindend, direkt, da der symbolische Sinn eines Zeichens sich weder durch Vernunft noch durch Übersetzung kommuniziert. Eine lebendige Hermeneutik, die den poetischen Sinn über einen fortgesetzten Dialog mit dem Werk und seinen verschiedenen kulturellen Traditionen sucht, ist für Agel, Ricoeur folgend, die einzige Option. Und dieser Übung zweiter Teil ist es, natürlich, den Sinn zu finden.

Daher ist diese Art des Zugangs, dessen Ausgangspunkt in einer affektiven Reaktion des Zuschauers angesichts des rezipierten Werkes liegt, doppelt motiviert. Er umfasst einerseits die *Wahrnehmung* eines Films als Artefakt, d. h. als Gegenstand, der in seiner Materialität nachvollziehbar ist, und andererseits die *Erhöhung* dieses Gegenstandes zu einem ästhetischen Erlebnis. Indem das Artefakt in seiner *künstlerischen Beschaffenheit* erfahren wird, verschafft es dem (aktiven) Zuschauer ein ästhetisches Erlebnis und ermöglicht es ihm, sich mit einer spirituellen Ordnung zu verbinden. Im Phänomen der Sympathie liegt ein Wiedererkennen des anderen und zugleich ein Ausdruck des Ich; so verbinden sich in ihm eine ganze Reihe von Elementen wie Tradition, lebendige Erfahrung, künstlerische Kultur, Seelenzustand usw., um gemeinsame, interpretationsoffene Zeichen hervorbringen, die offensichtlich weder fix noch logisch oder wissenschaftlich sind.

Im Kino und im konkreten Werk, dem Film, lassen sich vier Sinngehalte unterscheiden³⁵:

1. Der historische Sinn ruft die gesamte Tradition auf, die sich hinter einer künstlerischen Leistung wie der des Kinos findet. Er bezieht sich auf Ideen, Gefühle und Denkweisen, die bereits vor unserer Zeit auf diesem Gebiet zirkulierten.

34 Ebd., S. 71.

35 Ebd., S. 81-82.

2. Der allegorische Sinn verweist uns auf das, was wir glauben sollen, d. h. wir müssen den Film auf eine Weise sehen können, mit der wir durchschauen, was innerhalb der ‚Fiktion‘ dargestellt wird.
3. Der moralische Sinn weist uns auf das hin, was wir tun sollen: Was müssen wir tun, um ein Werk wertzuschätzen – es im Zustand der ‚Gnade‘ anzuschauen, würde Agel sagen – und um seinen latenten Sinn zu entdecken? Und: Wie sollen wir uns verhalten, nachdem wir uns durch die Kontemplation bereichert haben?
4. Der anagogische Sinn ermöglicht uns die vollständige Erhebung vom buchstäblichen zum spirituellen Sinn. Mit ihm verbindet sich zugleich die Hoffnung, diesen vollen Sinn zu finden, und hier liegt die in der Kontemplation zu erlangende Transzendenzerfahrung.

2.4. Das Kino mit Seele als wahrhaftiges Kino

Agel stützt sich auf diese Überlegungen, um seine Unterscheidung des tellurischen Kinos (des schlechten Kinos oder Pseudokinos) vom Kino mit ‚Seele‘ (dem guten oder wahrhaftigen Kino) zu untermauern. Die Schwierigkeit dieser Differenzierung liegt in ihrer qualitativen *Bestimmung*: Auf welchem objektiven Kriterium basiert diese Unterscheidung?

Sein Vergleich verleitet Agel zu einer Auseinandersetzung mit den materialistischen Theoretikern, denen es nahezu unmöglich ist, die Feinheiten einer latenten und gar ontologischen Realität anzuerkennen. Genau diese begegnet uns Agel zufolge im Kino, zumindest in seinen großen Filmen (jenen, die Teil der sogenannten „ästhetischen Geschichte des Kinos“ sind). Wenn wir einen Film schauen, erfassen wir als Erstes die vermeintliche Realität seiner Bilder, die uns eine Reihe von Botschaften vermitteln, einen ‚ikonischen‘ Sinn, der aber nur den Beginn unserer Suche nach dem Sinn des Films markiert. Wenden wir uns dann erneut dem Film zu, wird uns erst seine erstaunliche Komplexität und Polyvalenz bewusst. Angesichts dessen, worauf wir uns bei dieser tiefsten Form der *Lektüre* des Films konzentrieren, ‚erheben‘ wir uns über uns selbst und dringen in den Sinn ein, entdecken seine latente Bedeutung, seine ‚Seele‘. Dies gelingt durch Einnehmen der spirituell-phänomenologisch-hermeneutischen Perspektive, die Agel vorschlägt, und unter Anwendung der Intuition. Agel erläutert dies an zwei Begriffen, die er bei Dufrenne³⁶ wie auch bei Ricœur vorfindet: dem „Verborgenen“ und der „Entfaltung“.

³⁶ Dufrenne, 1963, S. 140.

*la interpretación es el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal.*³⁷

Die Interpretation eines Textes, auch eines kinematographischen, besteht also darin, das *Verdeckte* im Sichtbaren zu entschlüsseln, für alle möglichen Sinngehalte offen zu sein, die in ihm verborgen liegen, die zwar latent, aber doch real existieren und die tiefste (ontologische) Realität und die (gnoseologische) Wahrheit des Textes konstituieren.³⁸

Es kommt darauf an, wie der Zuschauer diese verschiedenen Bedeutungsebenen erfassen, und seine ‚Lektüren‘ umsetzen kann. Eine solche polyphone Rezeption ist nicht einfach, weil ein Film – wie jedwedes Kunstwerk – nicht nur aus dem besteht, was man sieht und hört. In ihm liegt noch ‚etwas‘ anderes verborgen. Agel folgt Souriau (1965), wenn er jenes ‚Surplus‘, das ein Werk mit sich bringt, dessen *Aura* nennt, und spricht auch von einem ‚Jenseits‘ des Werkes („un au-delà“). Sowohl Souriau als auch Agel selbst betonen, dass dieses zusätzliche ‚etwas‘ kein psychologischer Effekt ist, den der Autor beim Realisieren seines Werkes erzielt. Es handelt sich nicht etwa um einen sublimen Effekt, der in der Absicht des Autors lag und den der Rezipient erfassen soll. Es gibt überhaupt keine ‚Spur‘ des Autors in seinem Werk, nur etwas im Werk selbst, das außerhalb des Autors liegt. Dieser Gedanke bildet die Basis einer ‚spirituellen‘ Vorstellung vom Kunstwerk – für Agel besonders vom Kinematographischen. Daher kann man es als ‚transzendental‘ bezeichnen; es transzendiert den Autor, überschreitet ihn, macht sich von ihm unabhängig, da ‚etwas‘ hinzukommt. Der Autor wird in die Position eines Rezipienten seines eigenen Werkes versetzt.

Das derart vollendete Werk hat seine volle Autonomie erreicht. Es hat sich verändert und trägt nunmehr die Handschrift seines Autors, die Bedeutungen, die er ihm übertragen hat, aber zudem noch etwas anderes, das aus ihm selbst hervorgegangen ist, und diese *Aura* haftet ihm insofern an, als sie eins mit ihm ist und es somit von einer einfachen Ansammlung von Bedeutungen oder Wünschen des Autors unterscheidet.

Das so verstandene Werk konstituiert sich als ein ‚anderes‘, indem es sich von allen anderen Werken unterscheidet. Wenn ein Werk derart umfassend – in seiner Komplexität und Mannigfaltigkeit, mit all seinen polyphonen Bedeutungen – begriffen, wenn jenes „Darüberhinausgehende“, von dem Agel spricht, erfasst wird, dann erschließen sich die ästhetische Erfahrung, das Wissen, das *Erlebnis*

37 Ricœur, 1975, S. 17, Hervorhebung im Original.

38 Agel, 1976, S. 25.

und der Genuss des Werkes in ihrer ganzen Fülle. Dies ist die Rolle, die jeder Rezipient eines Kunstwerks – der Autor eingeschlossen – einnehmen muss, denn, nicht zu vergessen: zu diesem Zweck wurde es geschaffen.

An diesem Punkt, wenn er auf das Problem des Signifikats im Kino zu sprechen kommt, rekurriert Agel auf Peter Wollen³⁹. Für Wollen ist der Widerspruch von Bedeutung, der sich innerhalb der semiotischen Theoriebildung zwischen einer in erster Linie symbolischen und einer die konkrete und ‚verkörperte‘ Dichte des Zeichens unterstreichenden Konzeption auftut. Für Wollen, „an image is predominantly iconic“⁴⁰, in einem Sinne, der Bazin nicht gänzlich zuwiderläuft, wenn er vom Realismus des Kinos spricht⁴¹. In dieser Hinsicht stimmt Wollen mit Positionen überein, die – wie die von Agel – einer missbräuchlichen Umwertung der semiotischen Analyse von Kinotexten entgegenstehen. Agel stößt bei Wollen auf sehr interessante Denkansätze, die sich in bestimmter Hinsicht völlig mit dem decken, was er ausdrücken möchte, trotz aller offensichtlicher Differenzen, besonders gegenüber dem Text der Erstausgabe von Wollens Werk⁴².

Das Problem liegt möglicherweise darin, dass für Wollen der Film eine *Botschaft* ist, was Agel nicht bereit ist zu akzeptieren, weil für ihn der Film polyphone Botschaften enthält, nicht nur *eine* Botschaft. Da im Film eine Vielzahl von Signifikaten existiert, widerspricht die Position Wollens in Agels Augen einer authentischen Hermeneutik. In der zweiten Ausgabe seiner Studie schlägt Wollen einen sehr viel sanfteren Ton an und steht damit Agel näher, weil er nun versucht, seiner ursprünglichen Haltung eine ‚offenere‘ Wendung zu geben. Agel sagt die Auffassung Wollens zu, dass der Rezipient gezwungen ist, sich in das Werk, das er anschaut, einzubringen, dass er also seine eigenen Codes hinterfragen und diese in Beziehung zum Kunstwerk setzen muss. Dies ist insofern ‚revolutionär‘ im Hinblick auf die Dechiffrierung der Bedeutungen eines Werkes, als der Universalität des traditionellen Entzifferns die Einzigartigkeit jedes persönlichen Interpretationsaktes gegenübersteht. Wollen nennt dies einen „process of multiple decoding“; auf diese Art ist jede einzelne Erfahrung eines Rezipienten mit einem Werk, d. h. jede Lektüre, jede Visualisierung, jedes Hörerlebnis, eine neue

39 Wollen, 1970. Für Agel wäre es sehr nützlich gewesen, hätte Wollen seinen Text *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies* (1982) früher publiziert. Besonders interessant sind seine Kapitel „Cinema and Semiology“ (S. 3-17), „The Hermeneutic Code“ (S. 40-48), „‘Ontology’ and ‘Materialism’ in Film“ (S. 189-207) und „Semiotic Counter-Strategies: Retrospect 1982“ (S. 208-215).

40 Wollen, 1970, S. 149.

41 Bazin, 1990, S. 23-30 und 292.

42 Agel, 1976, S. 44.

Interpretation, die alle zusammen genommen einen wahrhaftigen und authentischen „open process“ konstituieren, denn das Werk ist wie gesagt niemals abgeschlossen oder vollendet; es handelt sich vielmehr um ein offenes Kunstwerk. Als ästhetisches Objekt ist es immer offen für die persönlichen Interpretationen einer Vielzahl von Rezipienten, die sich von Mal zu Mal unterscheiden können.

Aus diesem Grund muss der Zuschauer im Kino seine Passivität überwinden und eine aktive Haltung gegenüber dem betrachteten kinematographischen Werk einnehmen. Wenn er diese aktive Haltung nicht an den Tag legt, entgehen ihm mögliche Bedeutungen des Werkes, also muss er in jedem Moment neu entscheiden, welcher Bedeutungsspur er folgen möchte. So erklärt sich das besondere Gewicht, das der Rolle des Zuschauers in der Theorie von Agel zukommt.

3. Zusammenfassung

Traditionell siedelt man das Werk von Agel innerhalb der phänomenologischen Schule an. Allerdings gilt es gewisse Abstriche zu machen. Das Denken Agels lässt sich in einer *spirituellen* oder metaphysischen Phänomenologie verorten, der es darum geht, einen verborgenen Sinn im Offensichtlichen zu entziffern und sämtliche impliziten Bedeutungsebenen offenzulegen. Um dies zu verwirklichen, bedarf es aus Sicht der Rezeption eines *aktiven* Zuschauers, der dem Kino in die ‚Seele‘ zu sehen versteht und sich auf die beinahe magische Erfahrung des *guten* Kinos einlässt. Aus Sicht der Produktion braucht es Regisseure, die Poesie und Transzendenz mit einem Hauch Genialität zu vereinen wissen. Beide Perspektiven setzen einen ‚reinen‘ Blick voraus.

Diesen zu erreichen gelingt mithilfe einer hermeneutischen Herangehensweise, die in ihrem steten Bemühen, *zur Sache selbst vorzudringen*, zum Werk an sich, dessen (mögliche) Sinngehalte aufdeckt. Agel *ist* kein Phänomenologe. Er *bedient sich* der Phänomenologie, um mit dem Werk umgehen zu können, geht dann aber über sie hinaus. Dieses Überschreiten ist die interpretative Leistung. Genau hier kommt es zu einer *Begegnung* mit der Hermeneutik. Sie leistet eine Freilegung der verschiedenen Bedeutungsebenen, die ein jeder Film birgt.

Für Agel ist die Hermeneutik offen in dem Sinne, dass sie die Breite der verwendeten Zeichen ausdehnt. Auf diese Weise entkommt das Werk in seinem finalen Vollzug selbst der Absicht des Autors. Die Hermeneutik Agels ist immer auf das Mythische bezogen sowie auf das okkulte Mystische in einem impliziten und gänzlich kontingenten Zeichensystem. Dabei geht es um das Abenteuer des ‚Entdeckens‘.

Der theoretische Rahmen, in dem Agel sich bewegt, lässt sich nicht wirklich abstecken. Er kann nicht ohne Weiteres in eine Schule eingeordnet werden, denn

ihm eignet eine persönliche Philosophie als spiritueller Phänomenologe, der sich die hermeneutische Theorie zunutze macht, oder als Hermeneutiker, der von der Phänomenologie aus die Spiritualität entdeckt. Genaugenommen ist er unseres Erachtens weder das eine noch das andere.

Henri Agel bedient sich für seine Ästhetik verschiedener Methoden, die er verbindet, um, angeleitet von einem poetischen Impetus, den spirituellen Sinn von Kunstwerken erfahrbar zu machen. In seinem Denken vermischen sich Spiritualismus, Phänomenologie, Hermeneutik, Psychologie und Mystizismus.

Zugang zu einem Film findet der Zuschauer, Agel zufolge, durch *Sympathie*, womit Fragen zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik verknüpft sind, die heutzutage neu gestellt werden. Was sich uns in den Filmbildern darbietet, sollten wir als Zuschauer, so Agel, interpretieren, jedoch ohne an Schlüsseln festzuhalten, die zu *einer* bestimmten Interpretation führen. Vielmehr sollten wir uns von unserer Intuition leiten lassen und uns der Vielzahl an möglichen Sinngehalten öffnen. Nie stimmen zwei Wahrnehmungen desselben Werkes überein, jede einzelne Lektüre entdeckt einen neuen Reichtum, einen anderen Sinn. Diese ‚Offenheit‘ macht einen ‚großen‘ Film, einen *Film mit Seele* aus.

Der Wert eines Kunstwerkes bemisst sich in diesem Sinne darin, dem Zuschauer die Möglichkeit zu bieten, seine *Seele* zu erfassen, d. h., die in ihm verborgenen Bedeutungen zu ‚enthüllen‘. Daraus leitet sich die Funktion des ‚Experten‘ ab, denn diejenigen, die nicht zur *Seele* des Films, zum *Kern* der verdeckten Bedeutungen vorstoßen, bedürfen einer Wahrnehmungsschulung. Das Schwierige dabei ist, anzuerkennen, dass es keine Regeln für die Interpretation gibt. Allein der Regisseur hinterlässt im Kunstwerk eine Reihe von Schlüsseln und eben diese gilt es sich, angesichts der ‚Selbstverdunklung des Textes‘, die den Film ausmacht, anzueignen. Mit dieser Erkenntnis hatte Agel es nicht leicht, besonders zu einer Zeit, in der alle explikativen Ansätze zwangsläufig einer strukturierenden Rationalisierung unterworfen waren, als ob die Struktur per se die komplexe Realität erhellen könnte.

Die *Überschreitung* des Konkreten, für die Agel optiert, ist aber keineswegs ein ‚Blindflug‘ ins Blaue. Sein Ansatz wurzelt insofern im klassischen Denken, als er den Regisseur eines Films als Wegweiser einer Geschichte anerkennt und insofern seine Theorie eine kosmische Theorie ist, die die Seele des Kinos in einem humanistischen, metaphysischen Sinne als etwas versteht, das den reflektierten Zuschauers innerlich anrührt. Nur durch Erfahrung und Intuition kann der Zuschauer, so Agel, den Sinn eines Kunstwerks vollständig erfassen, einen durch eine simple logisch-rationalistische Analyse unerreichbaren Sinn. Das Kino erschöpft sich nicht in dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, sondern setzt sich in dem fort, was das Sichtbare, aufruft. Es rekurriert also auf etwas

ihm Äußerliches und ist nur so vollständig verständlich. Das Kino ‚deutet‘ auf etwas ‚anderes‘ hin, was das Publikum nur in einem Zustand der ‚Gnade‘ oder der Empfänglichkeit wahrnehmen kann. Auf die gleiche Weise, in der man einen Text zum ‚sprechen bringen‘ können muss, um ihm gerecht zu werden, genauso verhält es sich mit den Bildern im Kino.

Aus dem Spanischen übersetzt von Kerstin Küchler

Literatur

Agel, Henri: *El cine*, Bilbao, 1957 (span. Übersetzung von: *Le cinéma*, Tournai, 1954, 2. Aufl. 1955).

Agel, Henri: *¿El cine tiene alma?*, Madrid, 1958a (span. Übersetzung von: *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, 1952).

Agel, Henri (mit Geneviève Agel): *Manual de iniciación cinematográfica*, Madrid, 1958b (span. Übersetzung von: *Précis d'initiation au cinéma*, Paris, 1956).

Agel, Henri: *El cine y lo sagrado*, Madrid, 1960 (span. Übersetzung von: *Le cinéma et le sacré*, Paris, 1953).

Agel, Henri: „El cine, nueva dimensión“, in: VV.AA: *Cine, educadores y educandos*, Madrid, 1961a, S. 17-27 (span. Übersetzung von: *L'Éducateur chrétien en face du cinéma und Connaissance du cinéma*, Paris, *Suppléments der Zeitschrift Educateurs*, 1955 und 1961).

Agel, Henri: „El humanismo cinematográfico“, in: VV.AA: *Cine, educadores y educandos*, Madrid, 1961b, S. 63-71 (span. Übersetzung von: *L'Éducateur chrétien en face du cinéma und Connaissance du cinéma*, Paris, *Suppléments der Zeitschrift Educateurs*, 1955 und 1961).

Agel, Henri: „El cine-club en el Instituto“, in: VV.AA: *Cine, educadores y educandos*, Madrid, 1961c, S. 173-180 (span. Übersetzung von: *L'Éducateur chrétien en face du cinéma und Connaissance du cinéma*, Paris, *Suppléments der Zeitschrift Educateurs*, 1955 und 1961).

Agel, Henri: *Estética del cine*, Buenos Aires, 1962, 2. Aufl. 1968 (span. Übersetzung von: *Esthétique du cinéma*, Col. *Que sais-je*, Paris, 1957).

Agel, Henri/Ayfre, Amédée: „La victoria sobre la pasividad“, in: *Cine y personalidad*, Madrid, 1963, S. 69-82 (span. Übersetzung von: „La victoire sur la passivité“, in: Hahn, George (Hg.): *Cinéma univers de l'absence ? Le sort de la personne dans l'œuvre filmique*, Paris, 1960, S. 56-67).

- Agel, Henri: *Poétique du cinéma*, Paris, 1973.
- Agel, Henri: *Métaphysique du cinéma*, Paris, 1976.
- Andrew, Dudley J.: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, 1993.
- Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, 1990.
- Dufrenne, Mikel: *Le poétique*, Paris, 1963.
- D'Yvoire, Jean: *El cine redentor de la realidad*, Madrid, 1957.
- Mumford, Lewis: *Arte y técnica*, Buenos Aires, 1968.
- Ricoeur, Paul: *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, 1975.
- Souriau, Etienne: *La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*, México, 1965.
- Steiner, George: *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, 1991.
- Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*, London, 1970.
- Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London, 1982.
- Zurian, Francisco A.: „Entrevista con Henri Agel: Por una teoría del cine“, in: *Film-Historia*, Vol. I, nº 1, 1991, S. 35-43.
- Zurian, Francisco A./Zarco, Alejandro: „El arte y la cultura tecnológica“, in: *Quaderns de Filosofia i Ciència*, 21-22, 1993, S. 21-26.
- Zurian, Francisco A.: *Pensar el cine. En torno a la teoría estética de Henri Agel*, Madrid, 2011.

Fernando Ramos Arenas

Das Kino jenseits der Leinwand. Cinéphilie, Phänomenologie und der Blick auf die Vergangenheit

Abstract

Based on the assumption that the core of the cinephile experience is to be found not only in the films themselves but also in the discourses that reflect their reception and circulation, the present essay seeks to discuss the possibility of a medium specificity in film understood as an *intermedial* phenomenon. The text therefore focuses mainly on those examples from *classic* and *modern* cinephile periods (1950s until 1970s), proposing an interpretation of these discourses that emphasises a temporal shift (often in the form of a longing for a historical or biographical past) inherent to cinophilia itself.

Antoine de Baecque, Nouvelle-Vague-Historiker, und Thierry Frémaux, Direktor des Instituts Lumière und des Cannes Filmfestivals, problematisierten 1995 in einem gemeinsamen Text die komplexe Position der cinéphilen Epigonen als Opfer einer vererbten Nostalgie. Denn ihre Generation kann nicht die klassische Cinéphilie neu erfinden: Die *auteurs* wurden schon entdeckt, die Artikel geschrieben, die Interviews registriert und die Filme gesehen – einige von diesen sogar im Fernsehen (!):

Cet amour, notre génération ne pouvait pas le réinventer : les « auteurs » étaient consacrés, les articles étaient écrits, les entretiens enregistrés, les films vus, parfois revus à la télévision. Tout s'était passé avant.¹

Das ist nur ein Beispiel eines weit verbreiteten Topos der filmkulturellen Auseinandersetzung mit der Cinéphilie²: Seit Mitte der neunziger Jahre haben sowohl deren ursprüngliche Protagonisten (zentrale Akteure aus der klassischen Phase zwischen den 1950er und 1970er Jahren) als auch Historiker einen Diskurs geprägt, der selten einen melancholischen oder nostalgischen Pfad verlässt. Ein

1 De Baecque/Frémaux, 1995, S. 133.

2 Weitere Beispiele dieses Diskurses, oft im Anschluss an die Postcinema-Debatte, sind im Laufe der 1990er Jahre beispielsweise bei Willemsen, 1994, Cheshire, 1999, oder 2003 bei Jovanovic zu finden.

Diskurs, der, oft indem er seine Schlüsse verallgemeinert, das Ende bestimmter Rituale, Debatten oder Traditionen einer klassischen Filmkultur³ mit dem Ende des Kinos gleichstellt – in seinem persönlichen Ton, Referenzen und Werten ist in diesem Sinne exemplarisch der 1996 publizierte und seitdem oft erwähnte Artikel von Susan Sontag „The Decay of Cinema“.

In unserem Zeitalter, das gewiss durch *vintage*-Ästhetik, *retromania*⁴, eine zyklische Rückkehr in die Vergangenheit und eine postmoderne „nostalgia for the present“⁵ geprägt ist, kann diese cinéphile Nostalgie auf den ersten Blick als ein weiteres Symptom einer generellen gesellschaftlichen Zeitdiagnose interpretiert werden. Der Relevanzverlust des Kinos – im Vergleich zum kulturellen Status, den dieses Medium in den ‚Trente Glorieuses‘ (1945-1975) innehatte – kann sicherlich den nostalgischen Blick auf die Vergangenheit zum Teil rechtfertigen. Filmhistorische Kanons und filmtheoretische Ansätze, Debatten, Konsum- und Verkaufsformen, sogar die Rituale um die kinematographische Erfahrung (auch wenn diese seit Jahrzehnten teilweise in den privaten Wohnzimmern stattfindet) weisen auf eine Reihe von Werten, Bezügen und Prinzipien hin, deren Ursprünge in dieser vergangenen, cinéphilen Periode zu finden sind.

Ich möchte in diesem Beitrag eine Position vertreten, die über einige dieser Annahmen hinausgeht und sie an einigen Punkten konkretisiert. Auf der Basis einer grundlegenden Periodisierung, die zwischen einer *klassischen* (1945-1968) und einer *modernen* (1968 bis Ende der 1970er Jahre) Cinéphilie unterscheidet, möchte ich meinen Blick auf den cinéphilen Diskurs⁶ richten. Im Kern weist dieser Diskurs, so die hier aufgestellte These, auf eine zeitlich ‚versetzte‘ Position hin, die verschiedene Formen eines Blicks auf die Vergangenheit einschließt. Dies soll erklären, wie dieser Blick und die damit einhergehende Rekonstruktion der Vergangenheit nicht nur weitere Folgen eines seit den 1990er Jahren immer wieder ausgerufenen ‚Niedergangs des Kinos‘ sind, sondern in verschiedenen Formen auch Bestandteil des westeuropäischen und amerikanischen cinéphilen Diskurses seit mindestens den 1950er Jahren. Es handelt sich um einen Diskurs, der sich auf eine Rhetorik der Abwesenheit stützt; eine Rhetorik, von der jene

3 Siehe in diesem Zusammenhang die Beschreibung der klassischen französischen Filmkultur in De Baecque, 2003.

4 Reynolds, 2012.

5 Jameson, 1991, S. 279f.

6 Aufgrund ihrer filmgeschichtlichen Relevanz werde ich mich hauptsächlich auf französische Beispiele beziehen. Texte aus anderen Kulturkreisen (USA, England, Spanien) sollen allerdings auch punktuell herangezogen werden, um auf die Diversität verschiedener cinéphiler Ausprägungen hinzuweisen.

Nostalgie zeugt und die bestimmte Rituale in den Kontext eines ‚cinéphilen Moments‘⁷ rückt.

Dieser cinéophile Diskurs, von dem hier die Rede ist, wird nicht als Ergänzung zu einem kinematographischen Erlebnis, sondern als dessen *Vervollständigung* verstanden. Im Kontrast zu jenen gängigen Debatten über Intermedialität, die oft den Verlust einer Medienspezifik konstatieren,⁸ entfalte das Medium seine wahre Existenz, so der cinéophile Ansatz, in den begleitenden, intermedialen Diskussionen. Die Cinéphilie fungiert also als eine Art, sich Filme anzuschauen, über sie zu reden und diesen Diskurs zu verbreiten, die richtige Art also, um das Kino in seinem Kontext zu verstehen.⁹ Dass das Kino zur eigenen Vervollständigung über seine Grenzen hinausgeht, die Leinwand verlässt und literarisiert wird; dass dadurch die Grenzen der Sprache und des systematisierenden Anspruches des filmtheoretischen Diskurses sichtbar werden, illustriert die intermediale Natur der Cinéphilie, aber auch die Aporien, welche mit dieser Perspektive einhergehen.

Eigentlich müsste die Rekonstruktion dieses Blicks auf die Vergangenheit auch die soziokulturellen und institutionellen Aspekte berücksichtigen, welche die Entstehung und Entwicklung cinéphiler Filmkulturen mitgeprägt haben, doch diese Ausweitung würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen; bis auf punktuelle, kontextualisierende Hinweise werde ich mich deswegen in meinen Ausführungen hauptsächlich auf den cinéphilen Diskurs fokussieren.

Der versetzte Diskurs in der klassischen Cinéphilie

Die Hervorhebung des nostalgischen Charakters einer klassischen cinéphilen Generation, jener Generation, welche den Weg für das Aufkommen der diversen, zum großen Teil revolutionären europäischen Neuen Wellen ab den späten fünfziger Jahren ebnen sollte, mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen. Bezogen auf das französische Beispiel tendierten die neuen Generationen von Filmklub-Mitgliedern, Filmkritikern und Studenten an Filmhochschulen gewiss dazu, eine klare Distanz zu den Konventionen verschiedener nationaler „Tradition[en] der Qualität“ (Truffaut) zu markieren. Dieser Bruch mit bestimmten ästhetischen, narrativen oder institutionellen Formen und Regeln stützte sich allerdings zugleich auf einen neuen Blick auf die Vergangenheit, aus dem neue Traditionslinien emporstiegen: In Frankreich findet z. B. die (Neu-)

7 Vgl. Keathley, 2006.

8 Vgl. bereits in den 1980er Jahren Kittler, 1986.

9 De Baecque, 2003, S. 11.

Entdeckung des klassischen amerikanischen Kinos in dieser Periode (ab Ende der 1940er Jahre) zu einer Zeit statt, als das *studio system* kurz vor seinem Zusammenbruch stand. Die neuen Generationen entwarfen auch neue ‚genealogische‘ Linien, die zu einer allmählichen Reformulierung des filmgeschichtlichen Kanons führen sollten, womit Regisseuren wie Abel Gance oder Jean Renoir, deren wichtigste Erfolge in der Tonfilm-Ära oder innerhalb der Schule des Poetischen Realismus der 30er Jahre lagen, ein *auteurialer* Status zugesprochen wurde. Die *politique des auteurs*, die vielleicht wichtigste Schöpfung im diskursiven Feld dieser klassischen Cinéphilie und zugleich das zentrale filmkritische Paradigma in Europa nach dem langsamen Niedergang des Neorealismus ab Mitte der 1950er Jahre, kann nur auf einer historischen Basis formuliert werden. Es handelt sich dabei um eine Perspektive, aus der man imstande ist, ein gesamtes *Œuvre* zu betrachten, womit ästhetische und thematische Kontinuitäten festgelegt werden, aus denen ein Stil hervorgeht, der die Basis des *Auteur*-Regisseurs wird. Diese ‚historische‘ Bewertung des filmischen Schaffens stellte sich unter anderem als problematisch heraus, wenn die Werke junger Regisseure beurteilt werden sollten, die kein *Œuvre* vorzuweisen hatten. Es ergab sich auch nicht selten das Phänomen, dass die neuesten Filme von renommierten Regisseuren wie Fritz Lang oder Abel Gance in den 1950er oder 1960er Jahren aufgrund früherer Erfolge und ihres *Auteur*-Statuts verteidigt und gelobt wurden, auch wenn deutlich war, dass die zeitgenössischen Werke nicht an ihre früheren Erfolge anknüpfen konnten.

Als Teil dieses Blicks in die Vergangenheit, in die gesamte Filmgeschichte – eine historisierende Perspektive, die auf eine Reihe gemeinsamer Referenzen verweist und die durch die Gründung von Institutionen wie Filmotheken oder Archiven in diversen europäischen Großstädten¹⁰ in dieser Periode gefördert wurde –, formulierten die jungen filmkritischen Generationen ihre Texte oft aus einer epigonalen Position innerhalb eines Diskurses, der zeitlich versetzt war. Diese Tendenz sollte umso deutlicher in solchen Filmkulturen werden, die, wie z. B. die spanische, als ‚peripher‘ bezeichnet werden können; unfähig, die internationalen Entwicklungen zeitgemäß zu assimilieren. Der spanische Schriftsteller und Filmkritiker José Luis Guarner, der während der sechziger Jahre für Publikationen wie *Documentos Cinematográficos* oder *Film Ideal* arbeitete,

10 1948 wurde beispielsweise die Portugiesische Kinemathek gegründet; 1952 folgte die spanische Filmothek in Madrid; 1955 das Nationale Filmarchiv in Ostberlin; 1963 die Deutsche Kinemathek in Berlin und das Deutsche Filmmuseum in München, 1964 das Österreichische Filmmuseum in Wien, etc.

kommentierte folgendermaßen die Situation während jener Jahre, die generell als die goldene Ära der spanischen Cinéphilie angesehen werden:

[...] en los primeros años sesenta se creó la ilusión de un cine que existía, cuando era un cine que ya estaba acabado desde hacía un tiempo, porque funcionábamos sobre la base de películas que tenían diez años de antigüedad.¹¹

Es entsteht somit eine Fixierung auf eine Gegenwart, die nicht mehr aktuell ist; ein Phänomen, das in diesem Fall auch auf die von der franquistischen Zensur verursachte verspätete Rezeption des modernen Kinos und der Hollywood-Produktionen zurückging. „Y se dio la lamentable paradoja de defender apasionadamente a grandes cineastas por películas menores, cuando sus obras maestras habían pasado desapercibidas, o de entronizar a segundones, cuando se había olvidado a los clásicos“, sollte Jahre später Jos Oliver, einer der filmkritischen Protagonisten dieser Jahre, behaupten¹².

Guarner betrachtete auch diesen ‚Dialog in Abwesenheit‘ mit einem Kino, das nicht mehr existierte, aus einer Perspektive, die den sentimental, nostalgischen Ton betonte; eine Perspektive, die in diese Rekonstruktion der Vergangenheit einfließt, und die mit unterschiedlicher Intensität nicht nur den spanischen Fall prägen sollte:

Nuestra relación con el cine era absolutamente de tipo amoroso y no queríamos aceptar que el cine se estaba acabando. Queríamos justamente demostrar que estábamos en la edad de oro, cuando el tiempo se encargaría de demostrar justamente lo contrario: ahí, en los primeros sesenta, es cuando empieza el fin de la época.¹³

Wenn auch die bereits erwähnten kulturpolitischen Umstände und das Interesse an der Filmgeschichte oft den zeitlich versetzten Diskurs der Cinéphilie bestimmen, verraten sie doch wenig über die eigene Erfahrung des cinéphilen Zuschauers, über den cinéphilen Blick. Im Folgenden soll diese Problematik beleuchtet werden um, in Anlehnung an die Thesen des Filmhistorikers Christian M. Keathley, einige der Merkmale eines cinéphilen Blickes zu entwerfen. Diese sollen außerdem Aufschluss über die oft nostalgische Integration der cinéphilen Erfahrung in die eigenen Biographien der Cinéasten geben.

11 Guarner in: Tubau, 1983, S. 159.

12 Oliver, 2002, S. 387.

13 Guarner in: Tubau, 1983, S.164.

Auf der Suche nach einer Phänomenologie des cinéphilien Blicks: der cinéphile Moment

Die Merkmale eines cinéphilien Diskurses illustrieren in diesen ersten Jahren die filmkulturellen Umstände, unter denen dieser ‚Dialog in Abwesenheit‘ mit einem schon vergangenen Kino, als Debatte über die Geschichte, entstanden ist. Sie sagen dennoch wenig über den cinéphilien Blick als privates Erlebnis aus.

Geht man die cinéphilien (filmkritischen) Texte in den klassischen Jahren sowie spätere Beispiele durch, stößt man oft auf eine Reihe von Topoi, welche die individuelle Erfahrung des Zuschauers vor der Kinoleinwand als Phänomen der Überwältigung beschreiben. Die Sprache stößt dabei an ihre Grenzen, wenn sie dieses rein filmische Phänomen erfassen will. Christian Keathley (2006) hat mit seinem Konzept des „cinéphilien Moments“ („cinéphiliac moment“) versucht, solche intermedialen Schwierigkeiten wenn nicht ganz zu beheben, so doch innerhalb eines adäquaten phänomenologischen Rahmens zu präsentieren. In Anlehnung an den Filmtheoretiker Paul Willemsen notiert Keathley, dass sich in den filmkritischen Texten, die eine cinéphile Basis aufweisen, immer ein Element einschreibt, das jenseits jenes kritischen Diskurses oder theoretischen Rahmens existiert: „It is produced *en plus*. In excess or in addition, almost involuntarily“¹⁴ und verweist somit auf eine Auffassung des Kinos als „Kunst des kleinen, unauffälligen Details“¹⁵, die wir bereits bei Truffaut finden – es handelt sich hier eigentlich um ein Zitat aus einem Brief an Eric Rohmer aus dem Jahr 1951, das ursprünglich von Jean George Auriol, dem Chefredakteur der *Revue du cinéma*, stammt. Die Autoren der cinéphilien Texte sehen sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, ein rein emotionales, privates Erlebnis in Worte zu fassen. Dieser cinéphile Moment entzieht sich auch jeder Historisierung; seine systematische Erschließung oder Interpretation ist somit schlichtweg unmöglich. Beispiele der Fetischisierung der Momente, welche nicht inszeniert wurden, um gesehen zu werden, und somit jedem erklärenden Rahmen entgehen, sind schon in die ersten Jahre der Filmgeschichte zu datieren:

Indeed, as the story goes, many viewers of a century ago who watched the first films of the Lumière Brothers were often delighted less by the scenes being staged for their amusement than by the fact that, in the background, the leaves were fluttering in the wind.¹⁶

14 Willemsen zitiert von Keathley, 2006. S. 30.

15 Truffaut, 1990, S. 58.

16 Keathley, 2006, S. 8.

Wir finden hier somit ein Phänomen, das klare Bezüge zu Barthes Konzept des „dritten Sinnes“¹⁷ aufweist. Der Bruch eines semiotischen Kontinuums (außerhalb der Syntagmatik der Narration oder der Semantik des einzelnen Bildes) richtet allerdings hier die Aufmerksamkeit auf die Figur des Zuschauers, der sich als aktive Gestalt darstellt. Der Zuschauer reagiert nun auf solche Aspekte, die, zufällig und unbestimmbar, jetzt nur ihm gehören. In F. Truffauts Rekapitulation seiner cinéphilen Erfahrung lassen sich auch Beispiele dieses besonderen Moments finden:

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.¹⁸

[...] mein Vergnügen [fing] oft da an, wo das meiner Kollegen aufhörte: bei Renoirs Stilbrüchen, bei Orson Welles' Exzessen, bei Pagnols oder Guiltris Schlampereien, bei Cocteaus Anachronismen, bei Bressons Nacktheit.¹⁹

Oder, hier ganz konkret auf bestimmte Filme bezogen, in seiner Rezension von Jean Vigos Filmen *Zéro de Conduite* (1932) und *L'Atalante* (1934):

Nichts, was man seit dreißig Jahren in dieser Hinsicht gezeigt hat, kommt der fetten Hand des Lehrers in *Zéro de Conduite* gleich, die sich auf die kleine weiße des Kindes legt, oder den Umarmungen von Dita Parlo und Jean Dasé, wenn sie miteinander schlafen [...].²⁰

Truffaut ist allerdings nicht der einzige, der das schriftlich reflektiert; Artikel von und Interviews mit Kritikern wie Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Michel Mourlet oder, Jahre später, Louis Skorecki²¹ rekonstruieren und thematisieren zugleich diesen cinéphilen Moment.

Die Konzentration auf die plastischen Aspekte des Bildes (im Gegensatz zur Informations- oder symbolischen Ebene, die kulturhistorische Aspekte in die Filminterpretation hätten einfließen lassen) entspricht dem filmästhetischen Duktus, der Bestandteil des klassischen cinéphilen filmkritischen Diskurses ist – wie in der *politique des auteurs*, in seinem extrem akzentuierten Ästhetizismus, in ihrer Ablehnung inhaltlicher oder ideologischer Kriterien bei der Filmbewertung, etc. Cinéphiles Sehen ist eine Angelegenheit, bei der das private und das

17 Barthes, 1970.

18 Truffaut, 1979a, S. 12.

19 Ebd., S. 13.

20 Truffaut, 1979b, S. 36.

21 Siehe in diesem Zusammenhang den Blick auf die Cinéphilie in „Contre la nouvelle cinéphilie“, Cahiers du cinéma, 1978.

ästhetische zusammengefügt werden. Die cinéphile Beziehung zum Film ist eine leidenschaftliche, aber sie ist vor allem eine, bei der der Zuschauer *ich* sagen kann und dadurch die enunziative Instanz markiert. Das immer anwesende *ich* – so kann man in Anlehnung an Barthes²² behaupten – konstruiert sich angesichts eines flüchtigen, schnell abwesenden *Films*.

Dieser einzigartigen Beziehung zwischen Zuschauer und Film (privat, unverwechselbar) entspringt ein wichtiger Teil der vom Cinéphilien empfundenen Nostalgie. Die cinéphile Erfahrung wird demzufolge als Episode der eigenen Biographie der Protagonisten thematisiert, nicht selten in Filmen selbst. Einige der ersten Werke der *Nouvelle Vague* greifen auf cinéphile Topoi zurück und setzen sie demonstrativ als Teil eines größeren Narrativs in Szene. Jean-Luc Godard lässt beispielsweise in *À bout de souffle* (1960) Jean Paul Belmondo durch die Nachahmung Humphrey Bogarts sich in die Filmgeschichte einschreiben, während Truffaut in *Les 400 coups* (1959) Elemente seiner eigenen cinéphilen Kindheit in Antoine einfließen lässt, als er z. B. Fotos aus den Schaukästen eines Kinos stiehlt.

Ab den 1970er Jahren findet allerdings zunehmend eine Aufarbeitung der cinéphilen Geschichte statt, als diese Generation auf ihre eigene Biographie zurückblickt und sich intensiver diesem Thema zuwendet. Filmisch greifen François Truffaut oder Bernardo Bertolucci auf die eigene Biographie in *La Nuit Américaine* (1973) und *The Dreamers* (2003), Giuseppe Tornatore auf die cinéphile Erfahrung einer früheren Generation in *Nuovo cinema Paradiso* (1988) zurück. Luc Moulet, während der frühen sechziger Jahre Filmkritiker bei den *Cahiers du cinéma*, widmet seinen Film *Les sièges de l'Alcazar* (1989) der Rekonstruktion der cinéphilen Rituale des Filmkritikers/Cinéasten und versucht zugleich, die Ahistorizität des cinéphilen Moments festzuhalten.

Susan Sontag spricht in ihrem bereits erwähnten Artikel von einer Cinéphilie, die „was both the book of art and the book of life“²³, während der britische Filmkritiker Peter Wollen diese Bindung zwischen Kino und Leben dramatischer sieht, indem er behauptet, die Cinéphilie sei eine „obsessive infatuation with film, to the point of letting it dominate your life“²⁴. Eingeschrieben in diese Darstellung der cinéphilen (und eigenen) Geschichte sind auch oft die Entwicklungen in der eigenen Beziehung des Zuschauers mit dem Liebesobjekt, mit

22 Vgl. Barthes, 1984, S. 27.

23 Sontag, 1996, S. 60.

24 Wollen, 2002, S. 5.

dem Kino; Entwicklungen, die häufig mit tiefen und schmerzlichen Einschnitten einhergehen:

[N]o es un paso que se efectúe sin dejar un trauma destinado a marcarnos para siempre: es la nostalgia por la maravillosa sensación de aquella primera vez; es el adiós al prodigioso, inexplicable flechazo cuyo impacto nunca se verá anulado por las ventajas de la comprensión.²⁵

Der spanische Schriftsteller Terenci Moix bezieht sich hier indirekt auf die Geburt der *Film Studies* aus dem Geiste der Cinéphilie: Betrachtet man die Entwicklung nicht nur der filmkritischen Diskurse ab den 1970er Jahren, sondern auch filmtheoretischer Positionen, sind allerdings auch Gemeinsamkeiten zu kommentieren, welche die Verbindungen zwischen Cinéphilie, *Film Studies* und jenem Blick in die Vergangenheit auf ungewöhnliche Art beleuchten.

Moderne Cinéphilie: Theorie, Politik und ein Rückblick auf die eigene Vergangenheit

Um das symbolische Jahr 1968 ergaben sich eine Reihe von Modifikationen im cinéphilen Diskurs, die seine ursprüngliche Natur entscheidend hinterfragten: das Aufkommen der Neuen Kinos, die erfolgreiche Durchsetzung des Fernsehens oder die Fragmentierung des Publikums zählen sicherlich dazu. Es ist allerdings jene ‚Politisierung des Wissens‘ sowie die ‚Psychoanalysisierung des [cinéphilen] Begehrens‘²⁶, welche die Entwicklungen in dieser Periode am tiefsten prägten. Die totale Immersion des Zuschauers in die diegetische Welt, die von den klassischen filmischen Erzählformen angestrebt wird, wird in dieser Periode, innerhalb eines neuen filmtheoretischen Paradigmas, immer kritischer betrachtet. Und das geschieht als Teil eines Ansatzes, welcher auf die ideologischen ‚Gefahren‘ aufmerksam macht, die hinter dem institutionellen Repräsentationsmodus (N. Burch) im klassischen Kino lauern und sich hinter einer auf den ersten Blick ‚durchsichtigen‘ filmischen Grammatik verstecken.

Der cinéphile Diskurs wird hierdurch theoretischer und systematischer. Seine Argumentationsformen in der klassischen Periode (leidenschaftlich, nicht reflexiv, oft nicht begründet, sich zum großen Teil auf *auteur*-Prinzipien stützend) sollten im Laufe der späten 1960er Jahre einer anderen Diskursform ihren Platz lassen, die sich in den wichtigsten filmkritischen Publikationen durchsetzen und die Debatte in den aufkommenden *Film Studies* entscheidend bestimmen

25 Moix, 1993, S. 477f.

26 Vgl. Elsaesser, 2005, S. 40.

sollten. Die Entstehung dieser akademischen Disziplin im Laufe der 1970er und 1980er Jahre verweist allerdings auch auf klare personelle und institutionelle Kontinuitätslinien mit der cinéphilen Tradition²⁷. Die Analyse (kritisch, objektiv, wissenschaftlich) ersetzt jedoch die Faszination (leidenschaftlich, a-kritisch, laienhaft), die beginnt, als etwas Vergangenes, Naives und, im Zuge einer wachsenden Politisierung des Diskurses, als zunehmend irrelevant gesehen zu werden. Die wachsende Distanz zu den originären Positionen ist in dieser Periode so stark geprägt, dass einige Autoren sie als das Ende der Cinéphilie verstehen. Dieses Ende läuft parallel zum Niedergang ihrer populärsten Ausprägungen und ihrer publizistischen Anziehungskraft. Es geht hiermit um einen Prozess, der in der Entwicklung der wichtigsten Publikationen dieser Zeit am besten reflektiert ist: In Frankreich verliert beispielsweise die ‚Bibel‘ der klassischen Cinéphilie, die *Cahiers du cinéma*, einen Großteil ihrer Leserschaft. Die intellektuellen Strömungen des Marxismus, der Psychoanalyse oder der Semiotik, die damals in Mode waren, prägten eine manchmal schwer zu verstehende filmtheoretische Sprache, welche die Existenz der Hefte gefährden sollte. Diese breiteten einerseits ihren Einfluss auf den angelsächsischen Kulturkreis aus – wie die Entwicklung von *Screen* in Großbritannien während jener Jahre zeigt; ihre Verkaufszahlen sanken andererseits auf die 3000 Exemplare monatlich um 1973. Der Fall *Cahiers* ist nur ein Beispiel; dennoch steht es hier symptomatisch für das Ende einer Epoche: „En effet, lorsque le cinéophile, touché à mort en 68, se réveille de son rêve iconoclaste, la télévision et la publicité ont déjà envahi le domaine des images, du ‘tout image’ comme le disaient alors les médias admiratifs et inquiets.“ Mitte der 1970er Jahre, fährt de Baecque fort²⁸, ist das ‚cinéophile Kino‘ deutlich ein Minderheitenphänomen geworden.

Neben Politisierung und Theoretisierung weist die cinéphile Debatte in dieser Phase der 1970er Jahre eine wachsende Metadiskursivität auf. Die cinéphile Generation, die in den 1950er Jahren die Filmklubs und Kinematheken besuchte und die Magazine konsumierte, begann nun, auf ihre eigene Vergangenheit zurückzublicken. Der cinéphile Diskurs wird in diesen Jahren immer mehr zu einem Diskurs über die *Cinéphilie*, der immer mehr als Trauerfeier für eine vergangene Epoche inszeniert wird. So werden die 1970er Jahre gewiss zu einem Jahrzehnt der Theoretisierung und Entfremdung für die Cinéphilie, die nun in anderen Formaten und durch andere Medien verbreitet wird; aber auch eine

27 Siehe Elsaesser, 2007, in Bezug auf England, oder Marie, 2007, im französischen Fall.

28 De Baecque, 2003, S. 375.

Periode der Rekonstruktion einer Vergangenheit (der eigenen Jugend, der ciné-philien Rituale), die sich zwischen Gedächtnis und Geschichte platziert hat.

Dennoch weisen sowohl die Theoretisierung als auch die wachsende Beschäftigung mit der eigenen cinéphilien Vergangenheit trotz ihrer ganz verschiedenen epistemologischen Rahmen eine ähnliche Basis auf.

In den bereits erwähnten Erinnerungen François Truffauts an seine eigene cinéphilie Biographie sind einige dieser Topoi zu finden. Hier fährt er fort in der Beschreibung seiner Gefühle im Kinosaal:

Ich bezahlte dieses große Vergnügen also mit argen Bauchschmerzen, Magendrücken, Angst im Kopf und Schuldgefühlen, die die von dem Schauspiel ausgelösten Gefühlsbewegungen natürlich nur noch steigerten. [...] Das Kino wirkte in diesem Abschnitt meines Lebens wie eine Droge.²⁹

Jean Douchet sollte Jahre später auf einige dieser Topoi zurückkommen, um seine eigene cinéphilie Biographie zu rekapitulieren:

Once this liking [die Cinéphilie] has become life itself, then you are a cinephile. At the same time a peculiar ritual, a ceremony, also takes shape. Every cinephile takes an immense pleasure in this masochistic rite, organised around an ecstatic suffering: his or her position before the screen. They want to shatter this position as a spectator and 'enter into the screen'. But this is impossible, and they stay in their seat. This primitive, indispensable, vital place is a source of suffering.³⁰

„Droge“, „Zeremonie“, „in die Leinwand eintauchen“ („The desire to lose yourself“ schrieb S. Sontag in dem oben zitierten Aufsatz), „Ritual“, „Hort der Träume“ und natürlich „immenser Genuss“ sind nur einige der Allgemeinplätze, die häufig in diesen und anderen ähnlichen Texten auftauchen und auf andere Beispiele cinéphilier Reflexion hinweisen. Beim genaueren Hinsehen zeigen sich sowohl viele dieser Schlüsselbegriffe der so genannten *Screen Theory* seit den 1970er Jahren – Konzepte wie ‚*plaisir visuelle*‘, ‚*scopophilia*‘, ‚*suture*‘, ‚*gaze*‘ – als auch die Rezeptionsformen, die hier impliziert werden, einen ähnlichen dialektischen Kern: einerseits die cinéphilie, leidenschaftliche Beziehung zur filmischen Narration und andererseits die kritischen Implikationen, die mit dieser nicht autonomen (und a-kritischen) Subjektvorstellung einhergehen. Unter all diesen Konzepten ist es das *dispositif*³¹, das am besten diese Kontinuitätslinie zwischen Cinéphilie und *Screen Theory* veranschaulicht; eine Linie, die von der cinéphilien Zuschauerfaszination bis zu theoretischen Diskursen post-1968 führt: Der

29 Truffaut, 1979a, S. 11, 12.

30 Douchet, Stand 19.07.2014.

31 Siehe Baudry, 1975.

französische Theoretiker Jean-Louis Baudry erfasst, systematisiert (und kritisiert) einen bestimmten Rezeptionsmodus, welcher eine architektonische Disposition, eine bestimmte Beziehung des Zuschauers zur fiktionalen Narration oder zu den Ritualen um den Kinobesuch einschließt. Sich auf das platonische Höhlengleichnis stützend, beschreibt er die Rezeption als einen psychologischen Prozess des totalen sich-Hingebens, sich-Vergessens, bei dem der Zuschauer seinen kritischen Sinn, seine Distanz zur Narration vergisst. Die filmische Erfahrung wird hierdurch abstrahiert und systematisiert. Das Echo einer cinéphilen Konsumform ist hier evident – und Ähnliches geschieht bezüglich der oben genannten Begriffe ‚*suture*‘, ‚*scopophilia*‘ oder ‚*gaze*‘. Die theoretischen Annahmen hinter diesen Konzepten werden, indem sie einen faszinierten, passiven Zuschauer voraussetzen, allerdings zugleich kritisch reflektiert.

Fazit

Von der Annahme ausgehend, dass die Vervollständigung der kinematographischen Erfahrung jenseits der Leinwand liegt, oft in denjenigen Texten, die eine Rezeption des Films und eine Reaktion auf dessen Wahrnehmung reflektieren, habe ich hier die Möglichkeiten einer (kinematographischen) Medienspezifik auf der Basis ihrer Intermedialität erörtert. Als roter Faden diene diesen Überlegungen die Idee, dass diese (literarische, filmische) Erweiterung der kinematographischen Erfahrung von einem Blick auf die Vergangenheit begleitet wird, der weiter über den seit den 1990er Jahren immer häufiger formulierten ‚Niedergang des Kinos‘ zurückreicht.

In einem ersten Teil zeigt die Auseinandersetzung mit einer klassischen cinéphilen Epoche, wie diese Beschäftigung mit der Vergangenheit hauptsächlich anhand bestimmter Argumentationsstrategien (*politique des auteurs*), sowie filmhistorischer und kultureller Umstände zu erklären ist. In einem zweiten Teil rückte die Untersuchung einer Phänomenologie des cinéphilen Blicks in den Vordergrund. Die cinéphilen Momente, die in den klassischen cinéphilen Texten der 1950er und 1960er Jahre zu finden sind, wurden als zentrale Aspekte jenes Diskursstranges interpretiert, in dem die Cinéphilen ihre eigene Vergangenheit thematisieren. Sie wiesen auf einen nostalgischen cinéphilen Kern hin, der – weil privat und unübertragbar – die vergangene filmische Erfahrung als Teil der eigenen Biographie versteht.

Diese Momente, bei denen der Zuschauer sich in der Materialität des Bildes verliert, verweisen auch auf die Grenzen des Mediums selbst: Die Sprache kann nur diese Augenblicke andeuten, jene exemplarisch auflisten, bei denen die cinéphile Erfahrung entsteht.

Diese Auffassung der (Zuschauer-)Erfahrung taucht allerdings nicht nur innerhalb der filmkritischen Texte auf, die als klassisch cinéphil bezeichnet werden können. Sie hat auch, trotz verschiedener epistemologischer Voraussetzungen, den filmtheoretischen Diskurs um die *Screen Theory* seit den frühen siebziger Jahren entscheidend geprägt. Indem dieser Diskurs (anhand spezifischer Termini wie beispielsweise *dispositif*) eine a-historische ideale Form des Filmkonsums thematisiert, greift er auf Topoi zurück, die Bestandteil der cinéphilen Erfahrung waren und die gerade zu jener Zeit (ab den 1970er Jahren) immer wieder in verschiedenen Medien autobiographisch reflektiert wurden. Filmkritische oder -theoretische Texte, Romane oder Filme entfalten somit einen von Faszination und Verlust geprägten cinéphilen Blick auf die Vergangenheit, der die Abwesenheit heraufbeschwört und diese als Teil der eigenen Erfahrung konstruiert. Unvermeidlich ist in diesem Zusammenhang ein letzter Hinweis auf Barthes: „Die Abwesenheit dauert an, ich muß sie ertragen. Also manipulierte ich sie [...]“.³²

Literatur

- Barthes, Roland: „Le troisième sens“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 222, Juli 1970, S. 12-19.
- Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M., 1986.
- Baudry, Jean Louis: „Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité“, in: *Communications* Vol. 23, Nr. 23, 1975, S. 56-72.
- Cheshire, Godfrey: „The Death of Film/The Decay of Cinema“, New York Press, 30.12.1999. <http://nypress.com/the-death-of-film-the-decay-of-cinema/> (Stand 19.07.2014)
- De Baecque, Antoine/Frémaux, Thierry: „La cinéphilie ou l'invention d'une culture“, *Vingtième Siècle*, 46, 1995, S. 133-142.
- De Baecque, Antoine: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, 2003.
- Douchet, Jean: „Constructing the gaze: an interview with Jean Douchet. By Antoine de Baecque and Christian-Marc Bosséno“, *Framework. The Journal of Cinema and Media*, Nr. 42. <http://www.frameworkonline.com/Issue42/42jd.html> (Stand 19.07.2014)

32 Barthes, 1986, S. 30.

- Elsaesser, Thomas: „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“, in: Valck, Marijke de/Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, 2005, S. 27-43.
- Elsaesser, Thomas: „Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: der Fall Großbritannien“, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, 2007, S. 85-106.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, London, 1991.
- Jovanovic, Stefan: „The Endings of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art. Part 1 & 2“, *Offscreen*, April, 2003.
- Keathley, Christian M.: *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*, Bloomington, 2006.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, 1986.
- Marie, Michel: „Die Filmwissenschaft in Frankreich und der langsame Prozess ihrer Institutionalisierung“, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, 2007, S. 107-111.
- Moix, Terenci: *El beso de Peter Pan*, Barcelona, 1993.
- Mourlet, Michel: „Sur un art ignoré“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 98, August 1959, S. 23-37.
- Oliver, Jos: „Ecos de la Nouvelle Vague. Influencias teóricas sobre la crítica española“, in: Heredero, Carlos F./Monterde, José Enrique (Hg.): *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, 2002, S. 377-390.
- Reynolds, Simon: *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*, Mainz, 2012.
- Skorecki, Louis: „Contre la nouvelle cinéphilie“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 293, Oktober 1978.
- Sontag, Susan: „The Decay of Cinema“, *The New York Times*, 25.02.1996, S. 60-61.
- Truffaut, François: „Wovon träumen die Kritiker?“, in: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, München, 1979a, S. 11-30.
- Truffaut, François: „Jean Vigo. Mit 29 Jahren ist Jean Vigo gestorben“, in: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, München, 1979b, S. 31-36.
- Truffaut, François: *Briefe 1945-1984*, hg. v. Robert Fischer, München, 1990.

Tubau, Ivan: *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: La gran controversia de los años sesenta*, Barcelona, 1983.

Willemen, Paul: *Looks and Frictions*, Bloomington, 1994.

Wollen, Peter: „An Alphabet of Cinema“, in: *Paris Hollywood. Writings on Film*, London, 2002, S. 1-21.

