

FOLIES

Forum Literaturen Europas

Gisela Febel, Natascha Ueckmann (Hg.)
**Europäischer Film
im Kontext der Romania**
Geschichte und Innovation

herausgegeben von

Gisela Febel und Christiane Solte-Gresser

Wissenschaftlicher Beirat

Gisela Febel (Romanistik), Christiane Solte-Gresser (Komparatistik),
Elisabeth Arend (Italianistik), Sabine Broeck (Anglistik/Amerikanistik),
Wolfgang Kissel (Slawistik), Gert Sautermeister (Germanistik),
Sabine Schlickers (Hispanistik), Natascha Ueckmann (Romanistik)

Kontakt:

febel@uni-bremen.de, Solte-Gresser@t-online.de

Band 5

LIT

Inhalt

Umschlagillustration: Klaus Kijak, 2007

Gisela Fiebel / Natascha Ueckmann:
Einleitung: Filme der Romania als interdiskuriales Netz 7

Gedruckt mit Unterstützung der Kurt-Ringer-Stiftung.

Claudia Bahner:
Le musée imaginaire et l'audio-visuel –
Zu André Malraux' filmtheoretischem Ansatz 31

Teresa Pinheiro:
Das „Verstummen“ des portugiesischen Tonfilms im *Estado Novo* 45

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-03735-971-6 (Schweiz)
ISBN 978-3-8258-0941-6 (Deutschland)

Christiane Solte-Gresser:
Vom italienischen Nationalkino zum Gedächtnis des
europäischen Films: Der *Neorealismo* 67

Karin Wenzel:
„Auf der Suche nach dem verlorenen Rad“:
Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* im Spannungsfeld
zwischen Tradition und Innovation 83

Anke Wörtmann:
Das Risorgimento im italienischen Film 103

Esther Gimeno Ugalle:
El cine de Juan Antonio Bardem: *Muerte de un ciclista y Calle Mayor*
como primeros signos del „regeneracionismo crítico“ 123

Jörg Tüschmann:
Ein deutscher Blick auf die *Nouvelle Vague*:
Fassbinders Kritik an Claude Chabrol 133

Cécile Konaschay:
Verdopplung der Identität im Film am Beispiel von
Toto le héros und *La Double Vie de Véronique* 155

Auslieferung:
Österreich/Schweiz: Medienlogistik Pichler-ÖBZ GmbH & Co KG
IZ-NÖ, Süd, Straße 1, Objekt 34, A-2355 Wien Neudorf
Tel. +43 (0) 2236/63 535 - 290, Fax +43 (0) 2236/63 535 - 243, e-Mail: mlo@medien-logistik.at
Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 251/920 32 - 22, Fax +49 (0) 251/922 60 99, e-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Heidi Denzel de Tirado:
Von Künstlerreflexionen und Abenteuerbiopics:

Carlos Saura's *Buñuel y la mesa del rey Salomon* 167

Burkhard Pohl:
Road Movies in Spanien 183

Oreste Saccelli:
La belle brune sur sa Vespa. Le cinéma italien contemporain
et la critique française: Le cas de *Télérama* 203

Peter Herr:
Neue Wege in der filmischen Auseinandersetzung
mit der Shoah: *La vita è bella* und *Train de vie* 231

François Jost:
Amélie Poulain, le cinéma comme jeu 251

Karen Struve:
(Selbst-)Inszenierungen im postkolonialen *Cinéma heur*:
Blickwinkel im Dritten Raum 261

Correia Lund:
kourtagimé – des courts métrages à l'envers 281

Sebastian Thies:
Dezentrierte Bildwelten Europas im *Acented Cinema*:
Trois vies et une seule mort (1995) von Raúl Ruiz 293

Zu den Autorinnen und Autoren 309

Einleitung. Die Filme der Romania als interdiskursives Netz

[...] chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne panerait pas lui-même.
Il appartient au cinéma de statir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente.
(Delenze: 1985, 55)

Gibt es ein romantisches oder ein europäisches Bildgedächtnis im Film?

Der Film als Teil der neuen transnationalen Informations- und Kommunikations-industrie ist eines der Leitmedien des 20. wie des 21. Jahrhunderts. Im Kontext eines globalisierten Filmmarktes ist die Nationalität eines Films hinsichtlich seiner ästhetischen- und materiellen Grenzüberschreitungen mittlerweile fragwürdig. Doch noch immer sind Untersuchungen, in denen nationale Grenzen gezogen hingegen in exemplarischen Beispielen die Wechselwirkungen und Rezeptionsbewegungen zwischen den einzelnen romanischen Ländern innerhalb Europas und deren Zusammenwirken in der Konstruktion eines europäischen Bildgedächtnisses. Er richtet die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Filmentwicklungen und -produktionen aus der romanischen Welt für das gemeinsame Imaginariu Europas und dessen – oft unbewussten – Einflüsse auf die Vorstellung von Kino überhaupt, insbesondere von Film als Kunstform, weniger als Mainstream-Unterhaltung.

Wean man an europäisches Kino denkt, meint man oft im Wesentlichen romanesches Kino. So könnte man – in Fortführung an den Essay-Band *Eropa schreibt. Was ist das Europäische an dem Literatur von Empas?*¹ – fragen: Was ist das spezifisch Romanische an europäischen und auf sie Bezug nehmenden außereuropäischen Filmen? Im Zentrum des Bandes steht die Frage danach, inwiefern und in welcher Weise die Filmproduktion aus der Romania ein spezifisches Ensemble von Sehweisen und kinematographischem Erzählen entwickelt hat und so an einem kollektiven Bildgedächtnis des europäischen Films mitwirkt. Es wird danach gefragt,

¹ Keller/Rakusa: 2003.

wie der Film der Romania als Gedächtnisspeicher funktioniert, als *mémire* oder Archiv – von Bildern wie von Narrativen oder Mythen –, und welche Topoi er bereitstellt. Wir betrachten den Film daher weniger in Medienkonkurrenz, also im Gegensatz zu anderen Medien wie dem Buch oder unter dem Blickwinkel der Intermedialität,² sondern gehen vielmehr davon aus, dass stets ein prägender Austausch zwischen den Filmproduktionen der einzelnen Stile und Länder festzustellen ist, der die Innovationskraft der europäischen Filme ausmacht und forschreibt.

Der Band geht von der These aus, dass der romanische Film nicht nur für die Romania von Belang ist. Was sich in ihm vor allem seit 1945 an neuen Formen und Themen entwickelte, strömte anregend, fortzeugend, umbildend in die übrigen europäischen und auch außereuropäischen Filmproduktionen ein, so dass man sagen kann, dass der Film eines der wirksamsten Mittel ist, mit denen die Romania im 20. und 21. Jahrhundert medialen Einfluss auf Europa und darüber hinaus ausübt.

Die Bedeutung der Romania für den europäischen Film zeigt sich bis heute zum Einen auf institutioneller Seite in Bezug auf nationale und europäische Filmförderung und durch zentrale, impulsgebende Filmfestivals und -preise (Cannes, Venedig, Clermont-Ferrand für Kurzfilme und viele lokale Festivals). Zum anderen kamen bekanntlich und kommen noch immer die meisten Innovationen im europäischen Film aus romanischen Ländern. Hier sei nur an die Klassiker der italienischen, französischen und spanischen Filmgeschichte und des Autorenkinos erinnert: der italienische *Neorealismo* der Nachkriegszeit (Rossellini, de Sica, Zavattini, Visconti, Antonioni, Fellini u.a.), der experimentelle Film (Pasolini, Chérèau), der *Neorealismo nra* (Castellani, Emmer, Zampa) und der *Neorealismo d'apprendice* (De Santis, Lattuada), die *Commedia all'italiana* mit dem Einfluss auf den Italo-Western, das *Cinéma poétique* (Coccau), die *Nouvelle Vague* (Godard, Chabrol, Truffaut, Rivette, Rohmer, Resnais, Varda)⁴ oder das *Cinéma très gaulois* (Robbe-Grillet, Duras) der 1950er Jahre, das *Nuevo cineasta español* der 1960er Jahre (Bernal, Bardem u.a.) oder der unter der *Movida* bekannt gewordene spanische Film nach 1975 (Almodóvar, Amenábar), der „nach dem erzwungenen Dornröschenschlaf“⁵ durch das Franco-Regime das Unterhaltsame, Groteske, gar Parocke⁶ ins

Autorenkino gebracht hat. Daran anknüpfende aktuelle Strömungen wären darüber hinaus: der neuere Avantgarde-Film (Fluxus, Expanded Cinema, Videofilm, Cecilia Barriga, Rubén Santiago, Paul Landon etc.), der *Neo-Neorealismo* (Risi, Torre) oder auch postkoloniales Kino wie das *Cinema best*.⁷

Spezifische filmische Erzählweisen und filmästhetische Strategien nehmen ihren Anfang also häufig in der Romania und erzeugen vielfache Echowirkungen in anderen europäischen und außereuropäischen Ländern. Hinzu kommt, dass die Entwicklung der Filmtheorie und Filmanalyse als Disziplin im Zusammenspiel mit Produktion und Filmkritik ebenfalls ein Kind der Romania ist.⁸ Unter den genannten Gesichtspunkten versammelt dieser Band Beiträge zur Geschichte und Wechselwirkung der Filmstile im europäischen Kontext mit besonderem Blick für die jeweilige Innovationskraft, sowie exemplarische Einzelanalysen.

Konstruktion, Repräsentation und Wahrnehmung im Medium des Films

Wenn wir uns mit dem Medium Film beschäftigen, haben wir es mit Bildern zu tun. Das ist heutzutage ein Gemeineplatz; dennoch scheint es uns angebracht, einleitend nochmals ein wenig über die Frage, was ein Bild und insbesondere ein filmisches Bild ist oder sein kann, nachzudenken. Wir leben in einer „cinémonde“, wie Pierre-Yves Bourdil schreibt, in der Bilder zu lesen eine Kultutechnik ist, deren Ergebnis eine „expérience imageée“ ist, die die primäre Erfahrung und die „expérience lettrée“ ergänzt und teilweise ersetzt.⁹ Kontingenzen, Kontinuität und Fluktuanz der bewegten Bilder sind eine alltägliche Erfahrung geworden.¹⁰ Inner-

⁶ Der Kunsthistoriker Stephan Calloway spricht im Hinblick auf Mode und Kunst des 20. Jahrhunderts von einer Kultur des Exzesses, der Exzentrik und der Bizarerie. In diesem Kontext charakterisiert er Almodóvars Komödien als anarchisch und barock, vgl. Calloway: 1997, 226.

⁷ Zum Neo-Barock im Kino und in der Kunst vgl. Rincón: 1996, 205–260.

⁸ In diesem Zusammenhang wären auch zahlreiche weitere Filmbewegungen zu nennen wie das britische *Free Cinema* (Reisz, Richardson, Anderson), welches Mitte der 1960er Jahre zum ersten mal dokumentaristischen Chroniken die Lebensverhältnisse der Working-Class zeigte – später in den 1980er Jahren unter der neoliberalen Thatcher-Regierung und in Abgrenzung zur US-amerikanischen Filmindustrie erlebte der britische Film erneut eine Renaissance unter dem Label *New British Cinema* – oder der zeitgleiche *Neue Deutsche Film* (Klug, Schlöndorf, Fassbinder, Herzog, Wenders). Inspiriert vom europäischen Kino der „auteurs“, den individuellen Stilisten des Films, aber auch von der avantgardistischen amerikanischen Kunst der 1950er Jahre, der Malerei, der neuen Musik und Literatur der Beatgeneration entwickelte sich in den USA in Abgrenzung zum *Classical Hollywood* das so genannte *New American Cinema*.

⁹ Vgl. Metz: 1972 und 1975 und natürlich Deleuze: 1983 und 1985, sowie nur als ein Beispiel für den Lehr- und Schulcharakter der neuen Filmanalyse unter vielen anderen: Gardès: 1993.

¹⁰ Vgl. Agacinski: 2001, 214f.

² Vgl. dazu Albersmeier: 1985 und 1992; Mecke/Roloff: 1999; Tschilschke: 2000; Küng: 2002.

³ Vgl. zur besonderen Filmästhetik und der Ausstrahlung der Bilder, die Jean Cocteau Film entwarf: Febel: 2005 und in diesem Band den Beitrag von Heidi Denzel de Tirado.

⁴ Vgl. zur Bedeutung der *Nouvelle Vague* heute u.a.: Baecque/Tesson: 1999.

⁵ Wild: 1992, 66. Vgl. auch Albersmeier: 1992a.

halb dieser vielfältig mediatisierten Bildwelten gilt es für uns heute einen spezifischen Ort aufzusuchen, an dem die Filmbilder in einer besonderen Weise mit Welterfahrung und Denken operieren oder verschrankt sind. „Philosophie et image se croisent“, heißt es oft in den Manifesten zu dieser Frage.¹¹ – Bilder, Erfahrung und Denken verschränken sich in einer Weise, die uns nicht mehr nur sagen lässt, die Bilder laufen, sondern: „die Bilder denken“. Damit ist nicht vorrangig eine Philosophie des Bildes gemeint, sondern genau die Frage nach der epistemologischen Qualität des Filmbildes: „L’image pense“ bedeutet nicht „penser l’image“, wie Roger Dadiou betont.¹²

Frage man nach dem eigenen Dispositiv, einer „pensée-cinéma“, gilt es, den Film als speziellen „mode d’exécution de la pensée“¹³ zu betrachten. Im Anschluss an die Reflexion des Bildmediums durch den frühen Avantgardefilm und den daran anknüpfenden experimentellen Film forderte unlängst die Philosophin Sylviane Agacinski in der Sondernummer *Philosophie et Cinéma* von *CinémaAction*,¹⁴ man müsse heute nicht länger *über* das Kino nachdenken im Sinne von „penser le cinéma“, sondern denken mit Hilfe der filmischen Bilder: „penser *avec* le cinéma“.¹⁵ In diesem Kontext ist hinsichtlich der Konstruktion eines europäischen Blicks bzw. Filmblicks das Ziel des vorliegenden Bandes ein doppeltes: es gilt das europäische Bildgedächtnis mithilfe des Kinos zu denken, *penser l’imaginaire européen avec le cinéma*, und damit zugleich das Europäische am (romänischen) Kino zu denken, *penser le cinéma européen*, wie man mit Agacinski formulieren könnte.

Der Film ist oft mit der platonischen Höhle verglichen worden und mit der Frage des Bildes sind wir natürlich immer wieder mit der platonischen Frage nach dem Primat der Ideen konfrontiert. Darauf gibt es zumindest zwei Antworten, die eine ist die der aristotelischen Rettung der Mimesis, in der das Bild, das Drama, der Film zu einer wahrscheinlichen Fiktion, der besten aller möglichen Repräsentationen von Wahrheit wird. Diese Option kann man bspw. bei Eisenstein vermuten und, wie man dort sieht, erzeugt sie keineswegs nur platte Erzählung. Die Andere ist die der Phänomenologie des Blicks, die neben der Frage nach dem Wahrheitsgehalt oder dem konzeptuellen Gehalt der Bilder die Aufmerksamkeit auf die Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit der Erfahrung des Sehens lenkt und darüber hinaus auf die Irritation, die daraus entspringen kann. Dies ist eher die Option des experimentellen Films. Beide Pole sind für den europäischen Film der Romania wesentlich geworden.

Was macht nun ein kinematographisches Sehen aus? Das Medium des Films zeichnet in besonderer Weise der Doppelcharakter von Anwesenheit und Abwesenheit aus, wie ihn Georg Christoph Tholen in *Die Zäsur der Medien*¹⁶ für die neuen technologischen Bildmedien insgesamt in Anspruch nimmt. An diesen Befund schließt sich ein anderer an, den schon Walter Benjamin u.a. formuliert haben, nämlich der potentielle Schock- oder Appellcharakter der kinematographischen Bilder.¹⁷

„La caractéristique essentielle de l’image est sa présence“, schreibt Alain Robbe-Grillet in seinem Vorwort zu *L’Amie demain à Marienbad*.¹⁸ Diese Präsenz des Bildes begründet eine andere, nicht kausale und nicht per se narrative Logik, die des Blicks. Maurice Merleau-Ponty fasst die primordiale Wahrnehmung als eine, die auf Bild und Körper zugleich gerichtet ist und keine Trennung von Perzeption und Apperzeption kennt.¹⁹ Das Bild wird, wie Götter Wohlfahrt geschrieben hat, nicht in der „Einheit des Begriffs, sondern in der Einheit des Blicks [erfasst]. Die Logik des Bildes ist eine sensible Kognition, ein sinnliches Zusammenlesen.“ Zusammendrücken [...] Der Sinn des Bildes bildet sich sinnlich.“²⁰ Neben und vielleicht vor der Repräsentation und der Ordnung der Dinge und Wörter gibt es durch die immanente Sinnlichkeit der Bilder einen „autochthonen, Logos der ästhetischen Welt“, wie Bernhard Waldenfels in *Ordnungen des Sichtbaren* in Anlehnung an Husserl schreibt.²¹ Durch die Doppelheit von Präsenz und Repräsentation weist das Bild hin auf einen „Spalt zwischen Wissen und Sehen“.²² Dieser Spalt wird zur Produktion von Differenz, dem, was Gottfried Boehm u.a. unter dem Stichwort „ikonische Differenz“²³ diskutiert haben. Wir würden es eher als die „plikurale Differenz“ bezeichnen, um die statische Konnotation des Ikon zu vermeiden. Die Bilder wissen schon etwas, aber sie zeigen es nur, *elles donnent à voir*.²⁴

Die sinnliche Unmittelbarkeit der Bilder wird in der Dunkelheit der Kinohöhle, durch die kontinuierliche Transformation und Aufeinanderfolge der Filmbilder und durch vielgestaltige Techniken der Perspektivik und Montage, Vergrößerung, Raffung etc. zur Erfahrung einer Intensität, einer Faszination der Bilder. Die Projektion unzähliger Einzelbilder erzeugt einen lebendigen Bilderfluss. Beleuchtung und Architektur tun ein Weiteres, indem sie die Bilder in verdunkelten großen Räumen gleichsam unmittelbar auf den Zuschauer einwirken lassen. Um diesen sinnlichen Kern herum organisieren sich Wahrnehmungs- und Denkeinheiten. Das Bild besitzt ein deliktesches Jetzt. Die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung der

¹⁶ Vgl. Tholen: 2002.

¹⁷ Vgl. zum spezifischen Blick nach Benjamin auch Hartmann: 2000, Kap. 10; „Das Technische als Kultur. Der neue Blick bei Walter Benjamin“, 196ff.

¹⁸ Robbe-Grillet: 1961, 15. Vgl. auch Gardies: 1983.

¹⁹ Vgl. Boehm: 1994, 18f.; Merleau-Ponty: 1996, 19f.

²⁰ Wohlfahrt: 1994, 173; Hervorhebung im Original.

²¹ Waldenfels: 1994, 233.

²² Ebd.

²³ Vgl. Boehm: 1994.

²⁴ Vgl. zur Materialität des Blicks: Febel 2004.

¹¹ Vgl. z.B. Bourdil: 2001, 18; Agacinski: 2001, 218.

¹² Dadiou: 2001, 47.

¹³ Vgl. Agacinski: 2001, 214ff.

¹⁴ Méjan: 2001.

¹⁵ Vgl. Agacinski: 2001, 214 ff.

Bilder erzeugt beim Betrachter den Eindruck einer gleichsam selbstverständlichen oder selbst evidenten Entzifferung, einer „lecture ‘naturelle’ de l’image“²⁵, die in einer logozentrischen Schriftkultur nur allzu rasch mit einem Konzept überschrieben wird. Über das Sehen jedoch machen wir uns in der Tat einen Begriff vom Ding, der jedoch nicht allein vom Begriff des Dings aus regiert wird, sondern von vielen Aspekten des Bildes und seiner Wahrnehmung. So sagt Merleau-Ponty über Cézannes Kunst: „Nous voyons la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets – Cézanne disait même: leur odeur. [...] L’expression de ce qui existe est une tâche infinie.“²⁶ Der Blick (auf den Film/im Film) ist ein Erschließungsmodus der Welt, dessen Medium und Form nicht ein Bild, sondern ein Bild, eine Bilderfolge ist.

Die Intensität des Bildes/des Blickes begründet seinen Schock- und Appellcharakter. Seine Immobanz erzeugt eine Unausweichlichkeit. Einer der Gründungsmythen des Films ist die Figur der Medusa, deren tödliches Faszinosum des Blicks sich verstärkt durch die Enge des Kinospaces und die Dunkelheit des Zuschauerraums. Die Bilder werden zu unausweichlichen Erfahrungen, umso mehr dann, wenn sie von einem Verlust (oder der Unerreichbarkeit) des begehrten Objekts erzählen. Georges Didi-Huberman erinnert in seiner Untersuchung *Ce que nous voyons, ce qu’ils nous regardent an, je travail du symptôme où ce que nous voyons est supporté par et (renvoyé à) une œuvre de perte*²⁷. Diese Symptomarbeit des Sehens ist ein im Anschluss an Freuds Begriff der Traumarbeit entwickeltes Konzept, in welcher jedes Sehen – und in besonderer Weise das erkennende, reflektierte, sozusagen ‚denkende‘ Sehen – ein Verschwinden beinhaltet. Die paradoxe Formulierung: „Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas“²⁸ weist darauf hin, dass sich im Bild eine notwendige Auswahl und Verdrängung des Seins abzeichnet, ein unbewusstes Archiv des wahrnehmenden Denkens entsteht. Dieses unbewusste Imaginarium in seiner europäischen Dimension gilt es mittels der in diesem Band behandelten Filme ein Stück weit zu erkunden.

Die moderne Kunst sucht in einer Umkehr dieses Vorgangs „un objet visuel qui montre la perte, la destruction, la disparition des objets ou des corps“²⁹ hervorzu bringen. Der erste Schock des Bildes ist die Erfahrung der unmittelbaren Einheit von sinnlicher Präsenz und Absenz des Seins. Erwas ist ganz da und zugleich ganz entzogen; das blickende Subjekt selbst wird dabei irritiert und „deplaziert“, der Schock des (erhabenen) Bildes ist es, der in uns „den Denker erwachen lässt“, wie Gilles Deleuze schreibt:

²⁵ Joly: 1993, 33.
²⁶ Vgl. Merleau-Ponty: 1996, 20, Hervorhebung im Original. Vgl. auch die Anfänge der Philosophie des Blicks bei Merleau-Ponty in *L’Œil et l’Esprit* (1964) und die explizite Übertragung auf die Filmästhetik im Kapitel „Le cinéma et la nouvelle psychologie“ von *Sens et non-sens* (1996a).

²⁷ Vgl. Didi-Huberman: 1992, 14, Hervorhebung im Original.
²⁸ Ebd., 209 u. 211.

²⁹ Jasper Jones zitiert nach Cage: 1964, 27, Hervorhebung im Original.

³⁰ Le choc a un effet sur l'esprit, il le force à penser, et à penser le Tout. Le tout précisément ne peut être que pensé, parce qu'il est la représentation indirecte du temps qui découle du mouvement. Il n'en découle pas comme un effet logique, analytiquement, mais synthétiquement, comme l'effet dynamique ,sur le cortex tout entier.“³⁰

Der zweite Schock ist der der Unausweichlichkeit, ja zuweilen der Unerträglichkeit der sinnlichen Präsenz im Film-Bild.

So löst das kinematographische Bild – ein weder platonisches noch narratives – die Illusion einer „natürlichen Lektüre“ auf und bringt das, was Benjamin das „Optisch-Unbewußte“³¹ nannte, ans Licht. Der gängige „Assoziationsablauf des Seins, der diese Bilder betrachtet,“ so Benjamin weiter, wird „unterbrochen. Darauf beruht die Schockwirkung des Films; die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen werden will.“³² Gilles Deleuze nennt diesen Effekt des Bildes einen „noothoc“, einen Erkenntnisschock.³³ Er folgt zwei Bewegungsrichtungen: Vom Bild bzw. der Wahrnehmung zum Begriff – von der Perzeption zum Konzept also –; das Bild will gedacht werden, ist schon in nuce ein Gedanke. Und vom Begriff zum Affekt bzw. vom Denken zur Affektivität des Bildes.³⁴

Tout à l’heure, on allait de l’image-choc au concept formel et conscient, mais, maintenant, du concept inconscient à l’image-matière; à l’image-figure, qui l’incarne et fait choc à son tour. La figure donne à l’image une charge affective qui vient redoubler le choc sensoriel. [...] le circuit complet comprend donc le choc sensoriel qui nous élève des images à la pensée consciente, puis la pensée par figures qui nous ramène aux images et nous rende un choc affectif.³⁵

Unsere heutige Zeit ist, wie der französische Philosoph Baudrillard bemerkte hat, markiert von einer Hypertróphie des Materiellen und des Objekts, die in ihr Gentleinst umschlägt. Das Objekt wird dabei selbst zum Bild, zur virtuellen Illusion:

On a bien l’impression qu’il y a une sorte de réversion, de revanche, de vengeance présente, que, de l’objet prétextement passif, qui s’est laissé découvrir, analyser, et qui soudain est devenu *„attrateur étrange“* [...]. Aujourd’hui, nos sciences font l’aveu de la disparition stratégique de l’objet sur l’écran de la virtualisation: l’objet est dorénavant inaccessibile.³⁶

Der affektive Wert des seltsamsten Attraktors bestimmt auch das kinematographische Sehen und das Imaginarium, das sich in ihm als Simulation des Realen entwickelt. In dem vorliegenden Band fragen wir daher auch nach den affektiven Konstruktionen von Realität, Geschichte und Erfahrungsmomenten im Film und

³⁰ Deleuze: 1985, 205.
³¹ Benjamin: 2001, 37.
³² Ebd., 39.

³³ Deleuze: 1985, 204.
³⁴ Vgl. ebd., 207 und 210.
³⁵ Ebd., 209 u. 211.

³⁶ Baudrillard: 2000, 66, Hervorhebung im Original.

zugleich nach den spezifischen Konzepten, die das Medium des Films mit seinen innovativen Techniken der Perzeptionssteuerung jenseits des Diskursiven entwirft.

Das interpekturale Netz

Ein großes Thema des Films wie auch der Philosophie und der Literatur des 20. Jahrhunderts ist die Frage nach der Wahrnehmung von Zeit, Gedächtnis und Geschichtszeit. In Jean-Luc Godards Film *Alliegro 9/10*, in dem er sich mit der jüngeren Geschichte auseinandersetzt, fragt zu Anfang die Stimme aus dem Off, „Peut-on raconter le temps?“ Und fährt fort: „Ce serait une narration. Et ce serait faux.“ Die Zeit erfasst sich nicht in einer Narration; allenfalls – und da sollte man genau hin hören – in der Fiktion einer Abfolge, wie es das Konditional bei Godard andeutet, einer *Fiktion*, die um ihre Unwahrheit weiß, und so ist der Film auch zugleich mythisch und ganz im Zeichen des Simulakrum zu lesen.

Es gibt im Kino der Romania selbst da, wo es Geschichten erzählt, selten eine einfache Narration oder den dem Film oft unterstellten souveränen Erzähler, den „grand imagier“, wie Laffay analog zum „grand horloger“ der Aufklärung sagte,³⁷ oder den „narrateur invisible“³⁸ oder den „mega-narrateur“³⁹ Francis Vanoye spricht vielmehr – im Anschluss an die Filme von Alain Robbe-Grillet und Alain Resnais – von einer „dysnarration“, „une opération de contestation volontaire du récit par lui-même“.⁴⁰ Auch Alain Robbe-Grillet kommentiert 1961 in der Préface zu *L'Année dernière à Marienbad* die zwei möglichen Lesarten eines „Avantgarde-Films“ (wenn man mal den Begriff verkürzt gebrauchen darf): nach dem Schema einer philosophischen Linearität oder nach dem einer eigenen Logik der Bilder:

Deux attitudes sont alors possibles: Ou bien le spectateur cherchera à reconstruire quelque schéma ,cartésien’, le plus linéaire qu'il pourra, le plus rationnel, et ce spectateur jugera sans doute le film difficile, si ce n'est incompréhensible; ou bien au contraire il se laissera porter par les extraordinaires images qu'il aura devant lui, par la voix des acteurs, par les bruits, par la musique, par le rythme du montage, par la passion des héros; à ce spectateur le film semblera le plus facile qu'il n'est jamais vu; un film qui ne s'adresse qu'à sa sensibilité, qu'à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir.⁴¹

Nach Jean-Marie Clerc ergibt sich daraus eine dritte Erfahrung „de caractère hybride“,⁴² die einen dekonstruktiven Effekt gegenüber gängiger Logik und narrativer Erwartung hat. Diese gemischte Erfahrung aber ist es oft, die sich mit den Inhalten des kollektiven Gedächtnisses vermischt und das Imaginariun prägt.

³⁷ Vgl. Laffy: 1964.

³⁸ Vgl. Ropars-Wuilleumiers: 1972.

³⁹ Vgl. Gaudreault: 1988 und Gaudreault/Jost: 1990, 26.

⁴⁰ Vandoye: 1989, 199ff.

⁴¹ Robbe-Grillet: 1961, 17f.

⁴² Clerc: 1993, 112.

Wir haben es bei vielen Filmen, die man rasch als europäisches Kino wahnt, also nicht wirklich mit einer repräsentierenden Erzählung zu tun und der Film ist nicht „irreversibel“ im Sinne von Roland Barthes.⁴³ Dennoch – oder stattdessen – webt sich ein komplexes Netz von Bezügen von Bildern zu Bildern, von früheren Filmen zu neueren Produktionen, natürlich auch von Bildern zu Texten. Dieses intermediale Verweisnetz oder – innerhalb der Bildebenen gesehen –, interpekturale Netz“ reichert die Bilder um ein ihnen eigenes Gedächtnis an und verteilt den bewegten Bildern eine Metabene, auf der sie sich selbst und ihre Funktionsweise spiegeln und reflektieren. In der steten Arbeit an diesem Bildnetz entstehen durch den Film neue Seh- und Lesetechniken, eine neue „alphabetisation nécessaire du spectateur“⁴⁴ an deren Ende das Wiedererkennen eines Films als typisch europäisches Kino“ stehen kann.

Damit dieses Bildverweisnetz ein Element der konstituierenden Wahrnehmung und zugleich des Unbewussten des Filmdenkens und des Filmgedächtnisses bilden kann, kommt noch eines hinzu: sprechen wir also zuletzt vom Faszinosum und vom Rest. Sarah Kofman führt in ihrem Aufsatz „Die Melancholie der Kunst“ die Faszination der Kunst – und das gilt insbesondere für die Bilder – auf die Doppelheit von Präsenz und Absenz zurück, auf das, was sie „Wiedergerücht“ nennt. „Die Faszination“, schreibt sie, „ist die gleiche, die auch ein *Leichnam* hervorruft, dieses Double des Lebendigen, das ihm bis zur Verwechslung ähnelt, ohne es jedoch zu sein [...].“⁴⁵ Die bereits eingangs thematisierte Ambivalenz von Präsenz und Absenz, die den Bildern zu eigen ist, scheint der Diskurs gerne verdrängen zu wollen, weil mit ihr ein Unfassbares einhergeht, etwas, was sich dem Begriff entzieht. Warum „dieses Verbergen“, fragt Kofman, „wenn nicht aus dem Grund, daß die Kunst, den Geist‘ seltsam-beunruhigt [...]? Weshalb, wenn nicht darum, daß mit der Kunst ein nicht aufhebbarer ‚Rest‘ einhergeht?“⁴⁶

Dieser Rest zeigt sich in verschiedenen Formen, oft thematisiert als ein Dazwischen oder ein Draußen, so bei Kofman: „Zwischen der figurativen Ordnung des Bildes und der diskursiven Ordnung der Sprache gibt es einen Spielraum, der durch nichts aufzufüllen ist. [...] Er] eröffnet die Möglichkeit einer zweifachen Lesart,“⁴⁷ – einer zweifachen Denkweise könnte man ergänzen.

Als Ereignis, als Epiphanie, erzeugen die Bilder ein Außen, ein *Off*, wie Gilles Deleuze sagt, eine „pensée du dehors“, „un hors-champ“⁴⁸ ein Zeigen. Gérard

⁴³ Vgl. zum kausalen und nicht kausalen Erzählen Jost: 1992, 68f.

⁴⁴ Maillet: 2001, 54.

⁴⁵ Kofman: 1990, 227; vgl. zum Faszinosum im Kontext von Erotik und Obsession im französischen Film auch Febele: 2005a.

⁴⁶ Kofmann: 1990, 227.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., 232 u. 234, Hervorhebung im Original.

⁴⁹ Delenze: 1985, 233. Vgl. zum Filmbild in Anschluss an Derrida: Lüdkeing: 1994, 365.

Bettón schreibt: „les images montrent plutôt qu'elles ne racontent.“⁵⁰ Wichtig wird beim Film besonders der „*intervalle* entre images, entre deux images: un espace-ment qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe“.⁵¹ Diese Aufmerksamkeit auf die Zwischenräume der Bilder, auf die Spalte, auf das Nicht-Narrative, lassen das Außen als – allerdings uneinholtbares und unthematisiertes – Ganzes der Welt aufscheinen. Das Ganze ist ein *Off* der Bilder, in deren Zwischenräumen es in der Dispersion noch einmal erscheint; Blanchot nennt es die Kraft der „dispersion du Dehors“ oder „le vertige de l'espacement“.⁵²

Einen ähnlichen Zwischenraum können wir auch bei den kinematographischen Bildern feststellen, die heute zwischen der „Aktualisierung des Virtuellen und der Virtualisierung des Aktuellen“ sich austauschen“, wie Elisabeth von Samsonow schreibt,

nämlich in einer indifferenten Mitte zwischen den beiden, im Zwischen-Zwei oder im Intervall, im Zwischen-Bildern (*entre-images*, wie R. Bellour dies nennt), wo alle anderen Bilder wieder aufgerufen werden (die Malerei-Bilder (*images-peinture*), die Photobilder (*images-photo*), die Kino-Bilder (*images-cinéma*) etc. [...] Das Ganze ginge in die Richtung eines singulären Unpersönlichen, hin zu einem Non-Autor, der auf der rhizomatischen Ebene dieses Bild-Netzes Eventualität auf Ereignis (*événement*) zu reimen weiß.⁵³

Eben diesen Verweiszusammenhang von Bildern und virutalisierten Inhalten eines gemeinsamen Gedächtnisses und Imaginariums nennen wir *das interpikturelle Netz*. Es ist dies aber auch der Ort, an dem die Bilder ein „anderes Denken“ der Welt anbieten, in dem wir die „cinémonde dans lequel nous vivons (et qui) serait donc un monde de simulacres“⁵⁴, wie Agacinski formuliert, ereignishaft transzendieren könnten. Das Denken der Bilder ist eine andere Denkpraxis, die nicht konzeptuell operiert; es ist „un ‚modèle‘ qui donne à voir et à comprendre autrement. En ce sens, la pensée, qui élabore des éléments et les assemble entre eux, est immédiate-ment *politique*: elle n'est pas une pure intellecction, mais une production.“⁵⁵

Zum vorliegenden Band

Der Band bietet ein breit gefächertes exemplarisches Korpus aus unterschiedlichen Kontexten, was der skizzierten Fragestellung im Hinblick auf die europäische Dimension Rechnung tragen soll, ohne jedoch Vollständigkeit beanspruchen zu wollen. Es werden ganz unterschiedliche Filmgenres behandelt: vom Stummfilm

über den Mantel- und Degen-Film bzw. Abenteuerfilm, das Melodram, den Dokumentarfilm, die Komödie, das Road Movie, den Musicalfilm, das Biopic (oder der Künstlerfilm) bis hin zur Kreuzung von Kurzfilm und Videoclip. Oft haben wir es mit Collagen unterschiedlicher medialer Erzählformen zu tun; so verweist beispielsweise der Trashfilm *Tano da morire* auf das Musical, den Animations-, Trick- und Vampirfilm, zugleich auf den Dokumentarfilm bzw. die Reportage, insgesamt kulminierend in einer *Camp*-Ästhetik, welche keine Gattung, sondern „eine Haltung zum Dargestellten“ (Schrader) repräsentiert. Auch das spanische Road Movie erscheint in Verbindung und überlagert von anderen Genrenmarken. „Reine“, „authentische“ Filmgenres lassen sich aktuell nicht mehr ausfindig machen und Genre-Montagen sind die Regel.

Auf den ersten Blick kann man eine äußerliche Heterogenität der hier behandelten Filme in Bezug auf ihre nationalen Herkunftscontexte konstatieren; sie zeigt sich u.a. anhand der unterschiedlichen Sprachen (französisch, italienisch, spanisch, portugiesisch und deutsch) und der vielfältigen Herkunftsländer der Regisseure (hauptsächlich aus Europa, aber auch aus Lateinamerika), die allerdings vielfach inzwischen in anderen europäischen oder amerikanischen Aufnahmelanden arbeiten: So hat der spanische Regisseur Luis Buñuel nur drei Filme in Spanien realisiert, den größten Teil seines Lebens verbrachte er hingegen in Mexiko. Und der Chilene Raúl Ruiz lebt und arbeitet seit dem Militärputsch im europäischen Exil. Werner Herzog drehte seine aufregendsten Filme in Lateinamerika und wich sogar bis nach Australien aus. Wim Wenders etablierte sich in den USA. Zahlreiche Regisseure des amerikanischen *Film noir* der 1940er und 1950er Jahre fanden nicht nur Vorläufer des düsteren Phänomens im *Poétique Realisme* Frankreichs, sondern waren tatsächlich deutsche und österreichische Emigranten, die vor oder während der Machtübernahme der Nazis 1933 Europa verlassen hatten: Fritz Lang, Robert Siodmak oder etwa Billy Wilder, um nur einige Beispiele zu nennen. Die tatsächliche technische und ökonomische Produktion und die Mobilität der Regisseure (und Akteure) ist also bereits von Beginn der Filmindustrie an viel stärker vernetzt als die Idee nationaler Filmproduktion es zunächst vermuten lässt.⁵⁶

In vielen Beiträgen tauchen die filmgeschichtlich bedeutendsten kinemato-graphischen Strömungen der Romania auf, ohne selbst unmittelbar das Thema zu sein, was die starke Vernetzung und die stete Bezugnahme der Filme aufeinander verdeutlicht. Relektüren und innovative Fortschreibungen all dieser Strömungen und ihre Verbindungen innerhalb eines interpikturellen Netzes im europäischen Kino bilden den gemeinsamen Horizont der einzelnen Überlegungen in diesem Band.

Frankreich gilt häufig als Mutterland des Kinos, da das neue Medium Film um die Jahrhunderwende seine Eroberung der Welt von Lyon und Paris aus in An-

⁵⁰ Bettón: 1983, 99, Hervorhebung im Original.

⁵¹ Deleuze: 1985, 234, Hervorhebung im Original.

⁵² Blanchot, zitiert nach Delenz, ebd., 235.

⁵³ Samsonow: 1999, 10, Hervorhebung im Original.

⁵⁴ Agacinski: 2001, 217.

⁵⁵ Ebd., Hervorhebung im Original.

⁵⁶ Vgl. den Beitrag von Teresa Pinheiro in diesem Band.

griff nahm.⁵⁷ So ist nicht verwunderlich, dass die Beiträge zu französischen Filmen hier eine wichtige Rolle spielen. Weiterhin brachte Frankreich epochemachende Höhepunkte wie den sozialkritisch und emanzipatorisch ausgerichteten *Poetischen Realismus* der 1930er Jahre (Jean Renoir u.a.), der die gesellschaftliche Realität der Unterschicht zeigt und die *Nouvelle Vague* am Ende der 1950er Jahre⁵⁸ hervor. In Frankreich ist bis heute die Kluft zwischen elitärem Geschmack und bloßem Massenkonsum zudem nicht so ausgeprägt wie in anderen Ländern. Der Film ist integraler Bestandteil des *patrimoine*, was immer wieder als *exception culturelle* hervorgehoben wird.⁵⁹ So verfügt Frankreich im Vergleich zu Deutschland über mehr Kinosäle und -sitzplätze, trotz weniger Einwohner, und es werden mehr als doppelt so viele Filme produziert; in Deutschland sind 18,4% aller Eintrittskarten für deutsche Filme, im Frankreich 40% aller Eintrittskarten für französischsprachige Filme.⁶⁰ Doch seit 1987 ist Hollywood mit einem Anteil von über 50% der gelösten Eintrittskarten Marktführer auch in Frankreich.⁶¹

Bei der Betrachtung der Bezugnahmen und des Bildgedächtnisses des hier untersuchten Films und Genres wird allerdings deutlich, dass insbesondere der italienische *Neorealismo* eine entscheidende Rolle für die Konstitution des modernen Kinos gespielt hat und bis heute spielt. Sowohl als technische und perspektivische Innovation wie als subversives Modell für eine andere „Politik“ des Films und einen besonderen Umgang mit historischer Repräsentation nimmt der *Neorealismo* einen zentralen Platz ein. Dem italienischen Film wird hier daher ebenfalls größere Aufmerksamkeit zuteil.

Der Band enthält natürlich außerdem mehrere Beiträge zu den Filmproduktionen der iberoischen Länder, vom Portugal der 1930er Jahre über den spanischen Film der Franco-Ära und danach bis zum neuen Genre des Road Movie im spanischsprachigen Raum, sowie zu den Bezügen zum deutschen, US-amerikanischen oder polnischen Film. Des Weiteren werden auch die Übergänge zum Musikfilm oder Videoclip und zu den postkolonialen Geschichtskontexten mit reflektiert.

Natürlich ist es unmöglich, eine umfassende Topographic des Films der Romania in diesem Rahmen zu erstellen, und mit Blick auf die transversale Fragestellung erscheint es uns auch gar nicht sinnvoll. Der Band folgt daher in der Abfolge der Beiträge keiner geographischen oder nationalen Ordnung, sondern einer mehr oder weniger chronologischen Anordnung, die sich verbündet mit thematischen Konsenzen und besonderen, Verwandtschaften zwischen einzelnen Filmen, um so im Durchgang der Lektüre über die Argumentation hinaus die vielfältigen impliziten Verbindungen und Verweise zwischen den Filmen, eben jenes europäische interpellikurale Netzes, immer wieder sichtbar werden zu lassen.

Zu den einzelnen Beiträgen

Einen Einstieg in unsere Thematik bietet der Beitrag von **Claudia Bahner**, welcher die Anfänge der Entwicklung und das Funktionieren eines kollektiven Bildgedächtnisses genauer untersucht. Zunächst reflektiert Bahner in ihrem Beitrag „*L'œuvre imaginaire et l'audio-visuel – Zu André Malraux' filmtheoretischem Ansatz*“ über das Verhältnis von Bild und Bewegung. Sie nähert sich damit einem noch sehr wenig erforschten Feld, indem sie Malraux' Filmtheorie der 1930er und 40er Jahre als Ausgangspunkt für etliche Strömungen des „cinéma d'après guerre“ heranzieht. Nach Malraux ermöglichen die Photographie und insbesondere der Film dem „modernen“ Betrachter einen visuellen Zugang zu einem *monde imaginaire* bzw. zu einem *lieu mental*. Diese Begegnung der Kunstwerke aller denkbaren Kontexte im Raum eines imaginären Museums wäre im realen Museum niemals anzutreffen und verweist auf eine potentielle *art mondial*, die im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit auch jenseits der Grenzen von Raum und Zeit möglich sei. Insbesondere der Film, *l'audio-visuel*, mit seiner sinnlichen Plastizität bewegter Bilder triumphiere dabei über die Kunst, vor allem über das feststehende Bild, und vermittele eine noch grundsätzlichere Wahrnehmungsverweiterung als die Photographic.

Teresa Pinheiro Untersuchung „Das „Verstummen“ des portugiesischen Tonfilms im *Estado Novo*“ veranschaulicht eindringlich die anfänglich vielfältigen ästhetischen und materiellen Grenzüberschreitungen im portugiesischen Film, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts selbstverständlich waren, jedoch ab den 1930er Jahren immer problematischer wurden. Die Filmproduktion stand von da an zunehmend im Dienst der Festigung und Verbreitung nationaler Zwecke; der Film avancierte zu einem privilegierten Medium der politischen Propaganda der europäischen Diktaturen, von Russland bis Portugal. Pinheiros Beitrag analysiert dabei gerade die Diskussion um Nationalität und Internationalität an der Schwelle vom Stumm- zum Tonfilm, denn mit dem Aufkommen des Tonfilms wurde eine neue Orientierung (nicht nur) für die portugiesische Filmindustrie notwendig.

Christiane Solte-Gresser geht in ihrem Beitrag „Vom italienischen Nationalkino zum Gedächtnis des europäischen Films: Der *Neorealismo*“ der Filmsprache der konstruierten Authentizität nach, die für den europäischen Film wegweisend geworden ist, und legt damit eine deutliche Spur für die Zielsetzung des Bandes. Am Beispiel der beiden Filme *La notte di San Lorenzo* (1982) und *C'eravamo tanto amati* (1974) zeigt sie das Fortwirken des neorealistischen Kinos im Kino, jedoch unter konstruktivistischen und poststrukturalistischen Vorzeichen. Augenfällig wird in ihrem Beitrag neben der Anknüpfung an die Filmtechniken dieses Stils zu dem die Tatsache, dass die eindringlichen Bilder der neorealistische Filme unterdessen Teil eines kollektiven Gedächtnisses geworden sind und vielfach zitiert

⁵⁷ Vgl. Walter: 2004, 111.

⁵⁸ In der Zeit zwischen 1958–1961 stellten sich 97 jugendliche Regisseure mit Erstlingsfilmen vor, dies zeigt das Ungenügen am etablierten Kino.

⁵⁹ Vgl. ebd., 140.

⁶⁰ Vgl. ebd., 112.

⁶¹ Vgl. ebd., 140.

werden, wobei die künstlerische Geschichtsdarstellung im Film mit ihren *effets du réel* mit der traditionellen Historiographie narrativen Typs koexistiert.

Karin Weitzers daran anknüpfende Einzelanalyse „Auf der Suche nach dem verlorenen Rad. Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation“ vertieft die Beschreibung der spezifischen Filmtechniken und der Blickführung, die der moderne europäische Film dem italienischen *Neorealismo* verdankt. Sie zeigt, wie Vittorio De Sicas und Cesare Zavattinis oscargekrönter Film *Ladri di biciclette*, der von André Bazin als „der extremste Ausdruck des Neorealismus“ bezeichnet wird, die ästhetische Zeitproblematisierung sowie die Schwellensensation am Ende der faschistischen Ära fokussiert und sich sowohl filmästhetisch als auch in der historischen Darstellung wie kein anderer in einem Spannungsfeld zwischen tradierten Formen und Innovation bewegt. Daraus resultiert eine Ambiguität, die nicht zuletzt die Darstellungsmodalität von Wahrnehmung und Wirklichkeit betrifft. *Ladri di biciclette* ist, wie Weitzer zeigt, durchzogen von rekurrenten Oppositionspaaaren (Kollektiv-Individuum; öffentlich-privat; Hoffnung-Resignation; Katholizismus-Marxismus; Realismus-Symbolismus) und den später für den Neorealismus charakteristischen Topoi (feindliche Masse, Blick des Kindes), welche die europäische und internationale Filmästhetik nachhaltig beeinflussen sollten. De Sicas *mise-en-scène*, Zavattinis einzigartige Skandierung des Drehbuchs und nicht zuletzt die von beiden stets vermittelte *umanità* prägen, wie hier deutlich wird, nicht nur die filmgeschichtlich bedeutendsten kinematographischen Strömungen der Romania (*Nouvelle Vague*, *Cinema néo-grecque*, *Mondì* etc.), sondern hinterließen auch in Werken der weltweit angesehensten Regisseure (Milos Forman, Samuel Fuller, Robert Altman, Woody Allen) und innovativsten Newcomern (Xie Jin) explizit europäische (Film)Spuren.

Zu den Topoi des italienisch-europäischen Filmarchivs zählen neben Faschismus, Mafia und der archaischen Schönheit Siziliens – ursprünglich ein Thema des literarischen Verismo – auch die historisch-politischen Bilder der schwierigen Nationalstaatsgründung, von lokaler Partikularität und bürgerlicher Rückständigkeit wie von dynamischem Einheitsstreben, revolutionärem Pathos und Partisanentum. Der italienische *Neorealismo* und die späteren Filme der Nachkriegszeit verstehen das Medium Film als neue ästhetische Darstellungsmöglichkeit und Reflexion kollektiver zeitgeschichtlicher Erfahrung. Aufgrund des Einbruchs der Zeitgeschichte in alle Bereiche des Lebens bekommt zeitgeschichtliches kinematographisches Erzählen die Funktion geschichtlicher Selbsterklärung in einer als Krise begriffenen Gegenwart. Die Repräsentation der italienischen Geschichte wird in diesem Band anhand von Verfilmungen, die das Risorgimento, also die Schaffung der nationalen Einheit Italiens, ins Zentrum stellen, in Augenschein genommen.

Anke Wortmann diskutiert in ihrer Studie „Das Risorgimento im italienischen Film“ die Arbeit des Films für die Produktion eines nationalen Mythos. Unter den ca. 100 Jahren Filmgeschichte zum Risorgimento von Alberinis *La presa di Roma* von 1905 bis hin zu aktuellen Zeichentrickfilmen, die sie kurz rekonstruiert, konzentriert sie die Analyse auf vier bekannte Filme der 1950 bis 1970er Jahre, die alle-

samt die letzte Phase des Risorgimento insszenieren, insbesondere den Abschnitt ab dem Zug Garibaldis und seiner „Mille“ nach Sizilien 1860, nämlich *Senso* (Luichino Visconti, 1954), *Viva l'Italia* (Roberto Rossellini, 1960), *Il Gattopardo* (ebenfalls Visconti, 1963) und *Bronze* (Florestano Vancini, 1972). Alle vier Filme bewegen sich zwischen Re- und Demythifikation der für die Geschichte der italienischen Nation entscheidenden historischen Phase des Umbruchs; sie greifen also zurück auf Episoden eines intensiven nationalen Gedächtnisses, das sie bestätigten oder verändernd zitieren. Wortmann zeigt dabei genau, wie die jeweilige politische und intellektuelle Diskussion, z.B. die Debatte um Gramscis These von der „verpassten Chance“ der nationalen Einigung Italiens auf einer gemeinsamen Volksbasis, die Konzeptionen des jeweiligen Films beeinflusst haben und anderseits aber auch die Filme ein durchaus eigenständiges Bild der historischen Helden und Verlierer entwerfen und so ein eigenes oft gegenüber dem nationalen Mythos kritisches Denken ins Bild setzen. Die intensive Verflechtung von historischem und kinematographischen Imaginarien und deren lang wirkende Bedeutung zeigt sich u.a., so die Autorin überzeugend, anhand der noch heute gängigen Verwendung von Vancinis eigentlich an den Kinokassen recht wenig erfolgreichen Films *Bronze* als didaktisches Material im schulischen Geschichtsunterricht. Die Bilder Garibaldis als tragischer Helden und des fortgesetzten italienischen Nord-Süd-Konflikts bleiben bis heute nicht wenig von den Entwürfen des Kinos beeinflusst; Geschichte und Film arbeiten an einem gemeinsamen Imaginarium.

Das spanischsprachige Kino ist zunächst vertreten durch das *Nuevo cinema español*. In dem Beitrag „El cine de J. A. Bardem“ von Esther Gimeno Ugilde wird anhand zweier Filmbeispiele – *Muerte de un ciclista* (1955) und *Calle Mayor* (1956), die als Meisterwerke Bardems gelten, – verdeutlicht, in welche Widersprüche das spanische Kino während der ersten Jahrzehnte der Franco-Diktatur verstrickt war. In beiden Filmen ist es dem Regisseur gelungen, ein kritisches und sehr exaktes Bild des Systems und der etablierten Gesellschaft zu vermitteln. Aufgrund ihres kritischen und eideutig politischen Inhalts sowie der Darstellung der Figuren werden sie dem spanischen Filmschaffen zugeordnet, auch wenn es sich in beiden Fällen um Koproduktionen (Spanien/Italien bzw. Spanien/Frankreich) handelt. In beiden Werken ist der europäische Einfluss latent zu spüren und anhand von Parallelen zu Schlüsselwerken des *Cinema italiano* wie *Cronaca di un amore* (Antonioni), *Ossessione* (Visconti) oder *I Velloni* (Fellini) sind die kulturellen Tendenzen des damaligen Europas erkennbar. Die Bezüge auf den italienischen Film, die insbesondere für kulturell Eingeweihte erkennbar waren, haben hier auch eine subversive oder oppositionelle Funktion gegenüber der Franco-Zensur; sie stifteten gleichsam ein geheimes Einverständnis von Filmschaffenden und Zuschauern, sich an die fortschrittlichen demokratischen Entwicklungen im europäischen Film (und den europäischen Gesellschaften) anzuschließen.

Innerhalb des Bandes tauchen – abgesehen von Claude Chabrol – die Klassiker der *Nouvelle Vague* oder des präzisen intellektuellen *Cinéma rive gauche* nicht in Einzelstudien auf. Das bedeutet natürlich nicht, dass deren Bedeutung geschmälert

werden sollte, zumal die ‚klassischen‘ Regisseure dieses Kinos teilweise bis heute produktiv und präsent sind: Truffaut hinterließ bis zu seinem frühen Tod 1984 ein Œuvre von 21 bedeutsamen Spielfilmen und Chabrol brachte bislang mehr als 50 Kinofilme auf die Leinwand. Auch Jean-Luc Godard oder Eric Rohmer sind noch immer aktiv. Allerdings sind diese Kino-Strömungen bereits recht ausführlich untersucht worden⁶² und es geht uns hier mehr um die Verflechtungen und Verweise, die sich hinter der Oberfläche der sehr präsenten Filme der französischen Klassiker entspinnen. **Jörg Türschmanns** Beitrag „Ein deutscher Blick auf die *Nouvelle Vague* – Fassbinders Kritik an Claude Chabrol“ wendet sich daher deren offensichtlicher Wahlverwandtschaft und dem sich dadurch spannenden bi-nationalen, interpellaturalen Netz zu. Türschmann geht besonders der Frage nach, wie Fassbinders Blick auf die deutsche Nachkriegszeit mit seinem Anspruch der geschichtlichen Verankerung – er charakterisiert Fassbinder gar als „Balzac der Kinematographie“, dem es in besonderer Weise gelang, die historische Kontinuität des Dritten Reiches zur BRD aufzuzeigen – mit den Ausdrucksmitteln des französischen Films und doch in Konkurrenz zu ihm zustande kommt. Chabrol und Fassbinder gelang es, in ähnlicher Weise mit eingängigen Bildern international verständliche Deutschland- bzw. Frankreich-Bilder zu vermitteln und zu Chronisten des Wirtschaftswunders bzw. der französischen Nachkriegsgeschichte zu werden und dennoch versucht der deutsche Regisseur sich von seinem französischen Vorbild, wie der Autor zeigt, scharf und zuweilen polemisch abzugrenzen.

Céciles Kovacschaazy Beitrag „Verdoppelung der Identität im Film am Beispiel von *Toto le héros* und *La Double vie de Véronique*“ reflektiert das besondere Verhältnis zwischen Filmtechnik und Doppelgängergeschichten. Zum einen zielt das Medium an sich schon auf Reproduktion von Identitäten ab, zum anderen sind Photographie und Kinematographie auch als Motor einer Identitätskrise des modernen Subjekts zu sehen. Die Aufgabe des Films als einer Kunstform versteht Kovacschaazy aber auch als eine kreative Wiederherstellung und Infragestellung der eigenen Identität und deren anderen Möglichkeiten in imaginären alternativen Lebenszusammenhängen. Konzepte und Wahrnehmungen wie ‚Identität‘ oder ‚Realität‘ werden in beiden Filmen durch ein komplexes Netz von Bildern und einer *mise en abyme* von Figuren und Geschichten dargestellt, welche den ‚Realitätsinst‘ des Zuschauers destabilisieren. Imaginiertes wird fortwährend als simuliert oder erträumte ‚Wirklichkeit‘ projiziert; dementsprechend ist in beiden Filmen der Doppelgänger eher ein fester Glaube der Charaktere – und phasenweise der Zuschauer – als eine eindeutige Wirklichkeit. Während der Protagonist von *Toto le héros* von van Dormael an seinen Wunschphantasien eines anderen Lebens scheitert, gelingt es der französisch-polnischen doppelten Protagonistin von Kieslowskis Film *La*

⁶² Die *Nouvelle Vague* wurde bereits ausführlich in zahlreichen anderen Studien behandelt. Vgl. zur *Nouvelle Vague* und der Rolle des klassischen französischen Films bis heute: Bettin: 1984; Matie: 1997, sowie Annont/Marie: 1988, 180ff., die *A Bout de soif* und *Le Mépris* als exemplarische Filme in den Mittelpunkt der narrativen Analysen stellen; ferner Roloff/Winter: 2000.

Double vie de Véronique, einen kreativen Umgang mit Lebensmöglichkeiten und Tod im interkulturellen ‚Doppelleben‘ zu finden. Das filmische Double wird Ausdruck der Erfindung eines eigenen neuen zweiten Lebens, so Kovacschaazy, und Kieslowskis Film kann als Ausdruck einer spätromantischen Kunstauffassung interpretiert werden, in der Kunst als Reproduktion der Welt und als Mittel, die Welt zu beeinflussen und neu zu erschaffen, verstanden wird.

Eine andere Form von Identitätsverdoppelung und Selbstreferentialität untersucht Heidi Denzel de Tirado in ihrem Beitrag „Von Künstlerreflexionen und Abenteuerbiopics: Carlos Sauras *Buñuel y la mesa del rey Salomon*“. Saura, der sich als Nachfahre des Altmeisters des Kinos, Luis Buñuel, definiert, hat einen Film geschaffen, der sich mit der Rolle und Funktion des biographierenden Autors und des biographierten Autors auf der Leinwand in gleicher Weise auseinander setzt.⁶³ Am Beispiel des genannten Films arbeitet Denzel de Tirado heraus, inwiefern sich der Künstlerfilm der Stilmittel anderer kinematographischer Genres bedient und worin gegenseitige Einflüsse und Wechselwirkungen innerhalb der Künstlerfilme der Romania bestehen. Sauras Biopic fungiert als eine Art Spiegel von bekannten Bildern, Erzählmustern und Motiven Buñuels und ist zugleich eine Exkursion in die Bild- und Filmgeschichte des Kinos und das kinematographische Gedächtnis der Romania. Da der biographische Film als Gedächtnisrettung immer wieder Anlass zu Diskussionen über die Darstellung von Geschichte im Kino bot, wird überdies der Frage nachgegangen, wie ‚Geschichte‘ in diesen abenteuerlichen Biopics in Szene gesetzt wird. Denn auch in der Form von surrealistic-phantastischen Abenteuergeschichten fungieren biographische Künstlerfilme noch stets als Medien der bildlich codierten kulturellen Erinnerung, die für viele Zuschauer oft die einzige Begegnung mit dem Leben und Werk von Künstlern und Schriftstellern darstellt.

Carlos Saura ist insgesamt sicherlich ein ausgesprochen ‚gedächtnisbildender‘ Regisseur, denkt man nur an seinen Film *E/I Dorado* (1988), der die Probleme der hispanischen Entdeckungsgeschichte beleuchtet, an seinen ‚Tanzfilm Carmen‘ (1983), der „Spaniens Platz in der imaginären Landschaft Europas im traditionellen Sinn neu fixiert“⁶⁴ oder an seinen neuesten Film *Iberia* (2006), der wiederum eine Hommage an die spanische Geschichte der Musik und des Tanzes ist. *Carmen* und *Iberia* repräsentieren mit ihrem archetypisch aumurendem Weiblichkeit- und Leidenschaftskonzept einen emanzipationsanspruch auf Unabhängigkeit und Freiheit. Und *Carmen* mit dem Flamenco als ‚Kulturtanz‘ ist zugleich eine Widerstandsfigur gegen eine durch Ratio und Technik verarmende Moderne.⁶⁵

Die Adaption des ursprünglich US-amerikanischen Genres des Road Movies im spanischen Kino der Gegenwart ist Thema in Burkhard Pohls Studie. Pohl

⁶³ Vergleichbares gilt auch für Sauras vorherige Künstlerbiographie *Goya en Burdeos* (1999).

⁶⁴ Bosse: 1992, 83.

⁶⁵ Vgl. Bosse: 1992, 85.

bett mit seiner Analyse wissenschaftliches Neuland, da das spanische Road Movie bislang so gut wie keine Beachtung fand. Er zeigt, wie die genretypischen Konventionen dem spanischen Zeitkontext angepasst werden und wie das Road Movie in Form eines modernen Reiseberichts (oder eines postmodernen Western, der sich ebenfalls zwischen Wildnis und Zivilisation verortet) die Protagonisten der nationalen Geschichte konfrontieren; nicht zufällig schenbar *en passant* mit der nationalen Meistererzählung des Reisens. Das verdeutlicht dies auf den *Quijotes* als nationale Meistererzählung des Reisens. Das Durchreisen der Landschaft, der geographische Ausbruch, hat gerade in der (bis 1975) von Frankismus und Nationalkatholizismus geprägten immobilen spanischen Gesellschaft nicht selten eine aufklärerische, transgressive Funktion. Die Reise dient z.B. als politischer Initiationsweg, innerhalb dexter einer konkrete politisch-soziale Option entworfen wird (*Ej puent*, 1976). Die filmische Erforschung des spanischen Territoriums verläuft spätestens seit den 1990er Jahren analog zu den mit Mobilität verbundenen Prozessen kultureller und sozialer Entgrenzung.

Oreste Sachelli hinterfragt in „*La belle brune sur sa Vespa. Le cinéma italien contemporain et la critique française: Le cas de Télérama*“ in literatursoziologischer Hinsicht die auffällige Absenz des italienischen Kinos in Frankreich seit den 1980er Jahren. Sachelli sieht den dramatischen Rückgang in Zusammenhang mit der eher negativen Bewertung neuerer italienischer Filme durch die Wochenzeitung *Télérama*, welche sich an ein Mittelschichtspublikum wendet und diesem zur Orientierung dient. Im Kontext dieser Rezeptionslücke ist auffällig, dass der in Italien selbst eher als Flop verbliebene Film *Rapporto* (2002) gerade in Frankreich besonders erfolgreich war. Sachelli verweist auf drei weitere italienische Filme, die eine ähnliche Wirkung erzielen konnten: *Cinema paradiso*, *Il postino* und *La vita è bella*. Allen Filmen ist der markante Verweis auf das Fahrrad gemeinsam (bzw. auf die Vespa bei *Rapporto*), welches als Symbol und Metonymie des kinematographischen Italien-Stereotyps daherkommt. Hier zeigt sich eindringlich der Wunsch der Zuschauer nach Projektion und Reproduktion der bekannten Bilder, bevorzugt das Massenpublikum doch, anders als es Deleuze (1985) formuliert hat, *récommodo* statt *commodo*: es will den Film nicht als Medium des Erkennens, sondern des genussvollen Wiedererkennens.

Das italienische Kino ist in diesem Band noch durch einen anderen aktuellen Film vertreten, nämlich den als Trash oder als Mafia-Musical eingestuften Spielfilm *Tano da morire* (Roberta Torre, 1997) im Kontext des *Neo-Neorealismo*. **Sabine Schraders** Beitrag „Palermo als Broadway und die Mafia als Musical“ wirft erneut die Frage nach dem Verhältnis von Ethik und Kunst auf, doch diesmal eher angebunden „an ein regionales kollektives Gedächtnis“ bzw. die Geschichte Siziliens, was auch die Erfolglosigkeit des Films im internationalen Kontext erklären mag. Es geht hier eindeutig um Brüche im Bildgedächtnis, die durch die Verbindung von historischer Tragödie mit dem Genie der Komödie ausgelöst werden. Der Vorschlag von Roberta Torre Film *Tano da morire*, die Mafia nicht mehr als heilige Sache anzuschauen, ist sicherlich zweischneidig, denn die Gefahr der Trivialisierung ist nicht zu leugnen. *Tano da morire* kann aber auch als eine zynische, respektlose

Komödie gesehen werden, die durch ihre besonderen filmischen Erzählweisen wie Verfremdung, Montage, Künstlichkeit und Theatralisierung mit einem Tabu bricht und damit eine Entmythosierung in Gang setzt. „Die Regisseurin [...] verharlost nicht die Mafia, sondern demystifiziert vielmehr ihren Mythos, aus dem diese ihre Macht schöpft“, so Schrader.

In ähnlicher Weise wirft **Peter Herr** in seinem Beitrag „Neue Wege in der filmischen Auseinandersetzung mit der Shoah“ einen Blick auf das französisch-belgische Rail-Road-Movie *Train de nie* (Radu Mihaileanu, 1998) sowie den italienischen Film *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997). In beiden Produktionen wird die filmische Darstellung der Shoah mit komödiantischen Elementen verquickt. Wie beide Titel vermuten lassen, geht es hier vor allem um (jüdisches) Leben und weniger um die für Holocaust-Filme charakteristische „dramatisierte Authentizität“ des Genozids wie zuletzt in Spielbergs Hollywood-Epos *Schindler's List* (1993). Die klassischen‘ Bilder und herkömmlichen Authentisierungsstrategien des Holocaust werden durch neue, teilweise provokative ersetzt, d.h. unser Bildgedächtnis wird neu herausgefordert, was auch eine Erklärung für die scharfe Kritik an beiden Filmen – den Vorwurf der Verharmlosung des Holocaust – sein könnte. In *Train de vie* inszenieren die Juden eines osteuropäischen Stedt ihre Selbst-Deportation mit Ziel Palästina, um vor Auschwitz zu fliehen. Die karnevaleske Reinszenierung des alttestamentarischen Exodus ist offensichtlich. Auffällig ist zudem die geschickte Ausblendung der Shoah und der industriellen Massenvernichtung. Die Wiederaufnahme dokumentarisch-gestellter Bilder wie ein vor einem Stacheldraht aufgeriegelter Gefangener in der Schlusszene basiert auf einem „klassischen“, unserer Sehgewohnheiten entsprechenden Bild vom Holocaust; nur dass hier dieses Bild nachgeliefert wird und alles-Vorangegangene, die gegückte Flucht, als Lüge bzw. Märchen erscheinen lässt. In ähnlicher Weise verfährt auch die „Holocaust-komödie“ *La vita è bella*, und man denkt wohl nicht zufällig bei dem Protagonisten dieses Films an Charlie Chaplin mit seiner melodramatischen und ausgeprägten Körperkomik. Sowohl Chaplin als auch Benigni verkörpern Optimismus und die Hoffnung auf einen Ausweg in aussichtloser Situation. So endet der Film treffend, indem der Vater dank seines Einfallsreichtums und seiner kindlichen Verspieltheit „– Tugenden, die er sich selbst im KZ nicht nehmen lässt, – dem Sohn das Leben verweist und der es in dieser Ambivalenz möglich ist, über die Shoah zu erzählen bzw. zu schweigen.“

Allen drei Filmern, *Train de nie*, *La vita è bella* und *Tano da morire*, ist gemeinsam, dass sie durch das parodistische Erzählen tragischer Ereignisse mit unseren Sehgewohnheiten brechen und in Widerspruch mit der (inter-)nationalen kollektiven Erinnerung an Traumatisches stehen. Den drei Filmen, die alle im Modus des Komischen agieren, ist ebenfalls gemeinsam, dass sie emphatische Wahrheits- und Authentizitätsansprüche bewusst ad absurdum führen und allem „Natürlichen“ eine Absege erteilen. Sie spielen herausfordernd mit den Grenzen zwischen Realität

und Fiktionalität. Dies lässt sich als explizite Gegenbewegung zum neorealistischen Kino der Nachkriegszeit deuten, denn es verwendete gerade kinematographische Konventionen, die den Eindruck erweckten, als seien sie keine.

Die Strömung der *Nouvelle Vague* taucht innerhalb des Bandes schließlich erneut in ihrer Weiterentwicklung auf, nämlich in Form der Wiederaufnahme der spezifischen Verfahren am Beispiel des Kassenschlagers *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* von Jean-Pierre Jeunet (in Zusammenarbeit mit Marc Caro). Dieser Kultfilm des französischen Gegenwartskinos, welcher vom Mainstream-Publikum gleichermaßen wie von vielen Cinephilen geschätzt wird, zeigt die ungebrochene Lebendigkeit des französischen Gegenwartskinos. Wohl aufgrund seiner film-sprachlichen und inhaltlichen Kreativität, seiner Selbstdramatik über die Entstehung filmischen Erzählens (ausgehend von Renoirs Genäilde *Le repas des canotiers*) führt *Amélie Poulain* zusammen mit *Le Grand bleu* (Luc Besson, 1988) bis heute die nationale Bestsellerliste an.⁶⁶ François Jost arbeitet in seinem Beitrag „*Amélie Poulain*, le cinéma comme jeu“ gerade die trichotome Rezeption des Films heraus, welche den Erfolg dieses Kinofilms in besonderer Weise erklärt. Denn gerade die nationalen, populären und stereotypen Bilder, die der Film transportiert, haben ihn im Ausland zu einem Erfolg werden lassen. Jost betont zudem die zahlreichen Anspielungen des Films auf vorangegangene kinematographische Erzählweisen und die explizite Verbindung des Fernsehens mit der Welt des Kinos, denn „*Amélie* est le film d'un enfant de la télévision.“ Daraus resultiert der Schluss, dass unser Bildgedächtnis vielmehr medial als „real“ geprägt ist, was uns zu einer kritischen Reflexion unserer Sengewohnheiten einlädt und herausfordert.

Das französischsprachige Kino ist hier vorwiegend in seinen aktuellsten Tendenzen vertreten, für die sich zwei Grundzüge festhalten lassen: Einerseits das *Cinéma de l'intime*,⁶⁷ wozu man zunächst auch *Amélie Poulain* zählen könnte und andererseits durch das *Cinéma heur* mit seiner starken gesellschaftskritischen Ausrichtung.⁶⁸ Der filmischen Repräsentation der transkulturellen Situation im urbanen Raum der französischen Vorstädte mit den Innenansichten der Kinder der maghrebischen Immigranten und ihrer *Banlieue*-Erfahrung wendet sich Karen Struve in ihrem Beitrag „(Selbst-)Inszenierungen im postkolonialen *Cinéma heur*: Blickwinkel im *Dritten Raum*“ zu. Mit besonderem Augenmerk auf die spezifische

Filmästhetik untersucht Struve diese kinematographischen Geschichtserzählungen, die spezifischen Rückgriffe und das Funktionieren eines kollektiven Imaginariums der *Bauern*. „Die Bauern formten den Raum durch ihren Blick und nehmen eine eigene Hierarchisierung und Sinnstiftung vor“, so Struve. Sie etablieren für ihre eigene Geschichte eine originelle Bilderwelt und versuchen eben nicht die Immigrationsgeschichte ihrer Eltern, die für sie nicht mehr als maßgeblicher identifikatorischer Bezugspunkt dient, zu rekonstruieren. Auf diese Weise entsteht im Film ein hybrider, transkultureller Bedeutungsraum, der nicht nur von Ohnmacht und Marginalisierung erzählt, sondern auch neue Spielräume und Projektionsflächen eröffnet. In eine ähnliche Richtung verweist auch Corneilia Lunds Beitrag „*koutrajmé* – des courts métrages à l'envers“, der die aktuelle Begegnung von Kurz- und Dokumentarfilm und Musikvideo unter dem Label *koutrajmé* genauer untersucht. Bereits der Name im *Verlan* verweist auf die multietnische Jugendkultur aus der französischen *Banlieue*, die sich hier einen spielerischen und zugleich marktgängigen Raum in der Welt der filmischen Bilder erstreitet. Das Label bzw. die Gruppe *koutrajmé* zielt im Wesentlichen auf Kurzfilmproduktionen und nutzt das Musikvideo als Spielraum für filmische Experimente, in dem ein gleichberechtigtes Verhältnis von Ton und Bild angestrebt wird. Mit ihrem „*koutrajmanifest*“ stellen sich die Filmemacher bewusst und zugleich karikierend in die Kollektiv-Tradition der künstlerischen Avantgarden. Dieses ironische Vorgehen mit Film- und Kunstgeschichte ist insgesamt kennzeichnend für das Kollektiv: *koutrajmé* knüpft auch an üblichen Hip Hop-Klischees an, um sie schließlich zu parodieren, abzuwandeln und weiterzuentwickeln.

Wie in den vorangegangenen beiden Beiträgen geht es auch in Sebastian Thies‘ Beitrag „Dezentrierte Bildwelten. Europas im *Accented Cinema: Truis mets et une seule mort* (1995) von Raúl Ruiz“, der diesen Band beschließt, um filmische Kultur aus den Zwischenräumen, die einen neuen *Dritten Raum* kreieren. Dieser „andere Film“ vermittelt eine Erinnerungskultur der europäischen Moderne, die von Migration, Vertreibung, Diaspora und Marginalisierung, aber eben auch von Transkulturalität und Polyphonie bildreich erzählt. Konkret steht die filmische Diaspora in Europa am Beispiel des chilenischen Films in Frankreich im Zentrum der Analyse. Bei Raúl Ruiz, so Thies, kommt der Diaspora als Denksfigur und Lebenswelt eine Schlüsselfunktion im künstlerischen Selbstverständnis zu. Typisch ist dafür die Labilität der Lebensentwürfe der zwischen Marginalität und Assimilation situierten Protagonisten. Ruiz‘ postmoderne, neobarocke filmische Erzählkunst bedient sich der Ästhetik des Pastiche mit unzähligen ironischen interdiskursuellen und intertextuellen Referenzen. Der Film von Ruiz – allgemein das *Accented Cinema* als Sammelbegriff für „exilic and diasporic filmmaking“ – stellt markante Bezüge her zu den filmischen Traditionen der Länder, in denen die Filmschaffenden Aufnahme gefunden haben, schreiben diese jedoch fort mit einer „doppelten Stimme“. Im Kontext der Konstruktion eines Bildgedächtnisses Europas ist es gerade dieser dezentrierende Blick, der die dieser Memoria zu Grunde liegenden kulturellen Identitätsdiskurse aus den (vermeintlichen) Zentren aufzudecken und dekonstruieren

⁶⁶ Beide auf Platz 10, wenn man Hollywood-Produktionen unberücksichtigt lässt; bei nationalen Bestseller-Listen ist zwischen nationalen und amerikanischen Produktionen zu unterscheiden, vgl. Walter: 2004, 151. Leider bleiben Kultregisseure und Kultfilme wie z.B. Luc Besson mit seinen aufwendigen und anspruchsvollen Actionfilmen: *Nikita* (1990), *Léon* (1994), *Le Cinquième élément* (1997) in diesem Band unberücksichtigt.

⁶⁷ Walter nennt hier RegisseurInnen wie Cédric Kahn, Xavier Beauvois, Eric Zonca oder Claire Denis, vgl. Walter: 2004, 122.

⁶⁸ Vgl. ebd., 122ff. Es wäre darüber hinaus der bemerkenswert hohe Anteil von RegisseurInnen zu erwähnen (wie Catherine Breillat, Claire Denis, Danièle Dubroux, Laurence Ferreira Barbosa, Toni Marshall, Laetitia Masson, Marion Vernoux u.a.), die zum hohen Ansehen des neueren und neuesten französischen Spielfilms beitragen.

kann. Europa lässt sich somit als kultureller Raum nicht mehr territorial eindeutig bestimmen, vielmehr kommt es zunehmend zur Konfrontation und Hybridisierung von europäischen und außereuropäischen Räumen, Kulturen und deren Archiven von Geschichten und filmischen Erzählweisen.

Die Herausgeberinnen bedanken sich herzlich beim Deutschen Romanistenverband für die Möglichkeit, im Rahmen einer Sektion des XIX. Kongresses des DRV im Herbst 2005 in Saarbrücken einen großen Teil der Beiträge dieses Bandes zur Diskussion zu stellen, bei der Kurt-Ringer-Siftung für die großzügige Unterstützung für die Publikation des Bandes, sowie bei Klaus Kijak für den Entwurf der Titelillustration, bei Barbara Roviró für die Korrekturlektüre und bei Peter Herr für die Hilfe bei der Manuskriptgestaltung.

Literatur

- Calloway, Stephen (1997): *Bauök – Baroque. Die neue Lust am Exzentrischen*, München: Callwey.
- Clerc, Jean-Marie (1993): *Littérature et cinéma*, Paris: Nathan.
- Courrèze, Francis (1994): *Cinéma expressioniste*, Paris: Veyrier
- Dadoun, Roger (2001): „L’image pense“, in: Méjean, Jean-Max (Hg.): *Philosophie et Cinéma* (Sondernummer von *Cinéma/Action*), Paris: Corlet/Télérama, S. 40-47.
- Deleuze, Gilles (1983): *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris: Minuit.
- (1985): *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1992): *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit.
- Febel, Gisela (2004): „Blindheit als Epideixis der Mediävität“, in: dies./Joly, Jean-Baptiste/Schröder, Gehrhart (Hg.): *Kunst und Mediävität*, Stuttgart: Akademie Schloss Solitude, S. 37-62.
- (2005): „Mythen und Archeotypen in Film und Theater Frankreichs – das Beispiel Jean Cocteau“, in: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin/New York: de Gruyter, S. 331-345.
- (2005a): „Frauen und Puppen in den Filmen von Alain Robbe-Grillet“, in: Bauer-Funk, Christin/Febel, Gisela (Hg.): *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Berlin: Weidler, S. 285-299.
- Frodon, Jean-Michel (1995): *L’âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris: Flammarion.
- Gardies, André (1983): *Le Cinéma de Robbe-Grillet*, Paris: Albatros.
- (1993): *Le Récit filmique*, Paris: Hachette.
- Gaudreault, André (1988): *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris: Méridiens Klincksieck.
- /Jost, François (1990): *Le Récit filmographique*, Paris: Nathan.
- Hartmann, Frank (2000): *Akademiephilosophie*, Wien: WUV (UTB).
- Joly, Marine (1992): *Introduction à l’analyse de l’image*, Paris: Nathan.
- Jost, François (1992): „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillets“, in: Büther, Karl Alfred (Hg.): *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Narr, S. 65-76.
- Kelle, Ursula/Rakusa, Ilma (Hg.) (2003): *Eropa schreibt. Was ist das Europäische an den Litteraturen Europas?* Hamburg: edition Körber-Stiftung.
- Kling, Silvia (2002): *Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept*, Tübingen: Stauffenburg.
- Kofman, Sarah (1990): „Die Melancholie der Kunst“, in: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, S. 224-243.
- Laffy, Albert (1964): *Logique du cinéma*, Paris: Masson.
- Liebsch, Dimitri (Hg.) (2005): *Philosophie des Films. Grundlagenexkurse*, Paderborn: mentis.
- Lüdkeking, Kartheinz (1994): „Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bildersstreit“, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild? München: Fink, S. 344-366.*
- Mailot, Pierre (2001): „Qu'est-ce que penser en cinéma?“, in: Méjean, Jean-Max (Hg.): *Philosophie et Cinéma* (Sondernummer von *Cinéma/Action*), Paris: Corlet/Télérama, S. 48-55.
- Mage, John (1964): *Jasper Johns: Paintings, Drawings and Sculpture, 1954-64*, London: Whitechapel Gallery.
- Bosse, Monika (1992): „Carlos Saura: Der Eingriff ins Bilderbuch der hispanischen Welt“, in: *Hispanorama*, Nr. 62, S. 81-98.
- Bourdil, Pierre-Yves (2001): „Qu'est ce que la philosophie comprend au cinéma?“, in: Méjean, Jean-Max (Hg.): *Philosophie et Cinéma* (Sondernummer von *Cinéma/Action*), Paris: Corlet/Télérama, S. 14-24.

- Marie, Michel (1997): *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris: Nathan.
- Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.) (1999): *Kino-/RöMania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen: Stauffenberg.
- Méjean, Jean-Max (Hg.) (2001): *Philosophie et Cinéma* (Sondernummer von *CinémAction*), Paris: Corlet/Télérama.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *L'Œil et l'esprit*, Paris: Gallimard.
- (1996 [1966]): „Le doute de Cézanne“, in: ders.: *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard, S. 13–33.
- (1996a [1966]): „Le cinéma et la nouvelle psychologie“, in: ders.: *Sens et non-sens*, Paris: Gallimard, S. 61–75.
- Metz, Christian (1972): *Semiology of Film*, München: Fink.
- (1975): *Essais sur la signification au cinéma*, Bd. 1, Paris: Klincksieck.
- Mitry, Jean (1967–80): *Histoire du cinéma, art et industrie*. 5 Bände, Paris: Editions universitaires.
- Rincón, Carlos (1996): *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neo-barroco*, Bogotá: Colcultura.
- Robbe-Grillet, Alain (1961): *L'Amie dernière à Marienbad*, Paris: Minuit.
- (1975): *Théâtre et Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen: Scarlatti.
- Ropars-Willaumeurs, Marie-Claire (1972): „Muriel ou le temps d'un récit“, Kapitel VI in: dies./Bailblé, Claude/Michel, Marie (Hg.): *Muriel: histoire d'une recherche*, Paris: Gallimard.
- (1977): „Cinéma et narration (Bibliographie commentée)“, in: *Poétique* VIII, 30, S. 182–191.
- Sadoul, Georges (1973–75): *Histoire générale du cinéma*. 5 Bände, Paris: Denoël 1946–54, Neuausgabe hg. v. Bernard Eisenschitz. 6 Bände, Paris: Denoël.
- Sturm, Silvile/Wohlgemut, Arthur (Hg.) (1997): *Hallo Berlin? Is Paris! Deutsch-Französische Filmbeziehungen 1918–1939*, München: edition text + kritik.
- Tholen, Georg Christoph (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturophilosophische Konturen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tschilschke, Christian von (2000): *Roman und Film: Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen: Narr.
- Vanyoye, Francis (1989): *Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit I*, Paris: Nathan.
- Sansonov, Elisabeth von/Alliez, Eric (Hg.) (1999): *Telenovia. Kritik der virtuellen Bilder*, Wien: Turia + Kant.
- Waldenfels, Bernhard (1994): „Ordnungen des Sichtbaren“, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 233–252.
- Walter, Klaus Peter (2004): „Kino und Spielfilm“, in: Lüsebrink, Hans-Jürgen/ders./Fendler, Ute u.a. (Hg.): *Französische Kultur- und Medienschafft. Eine Einführung*, Tübingen: Narr, S. 111–153.
- Wild, Gerhard (1992): „Auf der Suche nach ‚Hispanität‘. Kurzer Abriß des spanischen Films seit seinen Anfängen“, in: *Hispanorama*, Nr. 62, (Schwerpunkt: „Der spanische Film“), S. 64–67.
- Wohlfahrt, Günter (1994): „Das Schweigen des Bildes“, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 163–183.

Le musée imaginaire et l'audio-visuel – Zu André Malraux' filmtheoretischem Ansatz

Die Frage nach der Möglichkeit eines transkulturellen, Bildgedächtnisses – befördert durch eine übergeifende Vernetzung unterschiedlichster künstlerischer Ausdrucksformen – stellt sich für André Malraux (1901–1976) in erster Linie als Frage nach einem universellen Gedächtnis künstlerischer Ausdrucksformen. Unterstreicht Malraux in seinem heute breit rezipierten Essay *Le Musée imaginaire* (1947) wie auch in nachfolgenden kunsttheoretischen Texten die These einer im 20. Jahrhundert neu zu verhandelnden, da nicht mehr an die engen Grenzen kultureller Bezugsräume gebundenen Fähigkeit des ‚Sehens‘ und Reflektierens von Bildern, so entwickelt der französische Schriftsteller, Abenteurer und Kulturpolitiker diesen Ansatz kontinuierlich seit den 1920er Jahren; dabei setzt er sich bereits in seinen frühen Texten auch mit dem Kino als ‚moderner‘ Kunstform auseinander.

Vorausgesichtigt werden muss hierbei, dass Malraux sich grundsätzlich auf Bildern bezieht, die aus einem künstlerischen Gestaltungsprozess hervorgehen – als Offenbarung einer durch künstlerische Mittel konzentrierten, hierdurch erst bewusst wahrnehmbaren ‚Wirklichkeit‘. Ist Malraux’ Begriff eines ‚neuen Sehens‘ wesentlich geschult an der Erfahrung der klassischen Moderne, vor allem derjenigen französischer Provenienz, so stellt sich – wenn Malraux nun versucht, einen gleichsam universalistischen, Weltkunst-Begriff neu zu etablieren – unweigerlich die Frage nach der Auseinandersetzung des Autors mit dem eigenen kulturellen Kontext als Brennpunkt seiner Überlegungen.

In diesem Zusammenhang soll im Folgenden ein genauer Blick auf Malraux’ Auseinandersetzung mit dem Film als Ausdrucksform eines spezifisch ‚modernen Sehens‘ geworfen werden; dass dies nicht ohne einen Seitenblick auf Malraux’ kunsttheoretischen Ansatz in einem breiteren Sinne möglich ist, versteht sich von selbst.

Film und ‚style‘ – einige Fragestellungen

Bislang werden sowohl André Malraux’ Ausführungen zum Kino als ‚moderne‘ Kunstform als auch sein eigenes Filmschaffen nur in limitiertem Umfang von der