

Physischer Widerstand: Entwurf einer materiellen Cinephilie

von *Roman Paul Widera*

Abstract

Durch die Digitalisierung des Kinos haben Vorführungen von Film auf Zelluloid heute Seltenheitswert. Gerade deshalb erscheint es unabdingbar, die materiellen Bedingungen des Films und das Spezifische ihrer Erfahrung in den Fokus zu rücken und für eine Cinephilie zu plädieren, die nach seinen Spuren auf der Leinwand Ausschau hält: die physische Realität des Filmes als Material, welche in Form von *cinophysical moments* auf sich aufmerksam macht und in unser Bewusstsein dringt.

Roman Paul Widera wurde '93 in Duisburg geboren. Er lebt jetzt in Mainz und schreibt Lyrik, Versprosa und Texte für das Kino, an das er noch immer glaubt. Instagram: @romanuskript.

Erschienen im Februar 2022 auf SAMMLER DES KINOS

„C'est quand les choses finissent qu'elles prennent un sens“

– ÉLOGE DE L'AMOUR, Jean-Luc Godard

Zunächst: Der Cinephilie muss heute Widerständiges anhaften. Seit jeher setzt sie sich ununterbrochen auseinander mit der Lage des Mediums, dem sie sich verschrieben hat. Film, und vor allem das Kino als prädestinierter Raum dieser Kunstform, ist Veränderungen, Umbrüchen, Neujustierungen unterworfen – das gilt für die Produktion wie für die Rezeption, also jener Stelle, an welcher die Cinephilie hauptsächlich zuzugreifen beginnt. Die ständige Metamorphose des Films zwingt auch die übersteigerte, bald *professionalisierte Liebe* zum Medium zur unentwegenen Reflexion, unter welchen Bedingungen Film, Kino und die ihnen zukommende Zuneigung existieren können. Kurz: Die Cinephilie hat sich stets zu überlegen, wo genau sie eigentlich mit ihrer Liebe hinwill.

Um die Frage *Wohin* mit der Liebe zu beantworten, müssen zunächst Standorte dieser Liebe bestimmt und muss danach gefragt werden, wo die Cinephilie und damit auch die Kinopraxis heute stehen. Jedoch nicht lediglich als distanzierte Untersuchung: die Cinephilie soll nicht zu einem Forschungsobjekt erkalten, welches von außen betrachtet wird. Cinephiles Schreiben bleibt der Liebe zum Kino verpflichtet. Cinephilie nicht als Blick von außen, sondern als nach innen gerichtete Reflexion: Cinephilie als Verschränkung von theoretischen Überlegungen zum Kino und der Praxis des aktiven Sehens. In diesem Sinne braucht es einen Vorschlag – eine neue Idee von cinephiler Praxis, welche den von innen gerichteten Blick, den die Cinephilie auf das Kino richtet, verschiebt und seine Schärfe neu nachzieht. Dieser Vorschlag bedeutet die Verschiebung auf das Material – das *Zelluloid* – dem physischen Träger des Filmbildes, neuer Fixpunkt der übersteigerten Bilderleidenschaft. Welche Bedeutung kommt dem Filmmaterial im cinephilen Diskurs der vergangenen Jahrzehnte zu, was ist der Filmstreifen über den funktionalen Wert der Bildspeicherung hinaus wert? Eine Wertermittlung als Auftakt zu einem Plädoyer, das Filmmaterial im fortschreitenden, zunehmend durchdigitalisierten 21. Jahrhundert mit seiner durchdigitalisierten Cinephilie neu zu denken, dem Zelluloid neue Bedeutungsschichten abzugewinnen, und aus diesen Schichten eine neue Spielart cinephiler Praxis hervortreten zu lassen. Eine *physische Liebe* zum Kinobild, eine *materielle Cinephilie*.

(Wider)Standortbestimmungen cinephilen Schreibens

Die Veränderungen, denen der Film seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in zunehmender Sukzession unterworfen ist, schlagen sich selbstverständlich auch in unserer Liebe dazu nieder. Besonders einschneidend muss hierbei die umfassende Digitalisierung des Filmes, sowohl in Produktion als auch Präsentation verstanden werden – eine Entwicklung, die sich seit dem Ende der 1990er Jahre verstärkt vollzieht und deren kritische Bewertung zwischen *digitalem Imperialismus* und einer *Scheinrevolution* rangiert. Jullier und Leveratto stellen die Frage danach, wie sich zeitgenössische Cinephilie im Angesicht der Digitalisierung charakterisieren lässt und weisen konsequenterweise dem Internet eine tragende Rolle im cinephilen Diskurs des 21. Jahrhunderts zu:

The Internet has prolonged and emphasized the diversification of different forms of film consumption. There are now many ways of regularly watching films outside theaters. Cinephilia may depend exclusively on the act of home-viewing. It flourishes in the opportunity to watch more films, and to be able to have easy access to rare films in their computerized version, on cable TV, DVDs or the Internet. Screens of various sizes can be found everywhere: the film is re-localized. (2012, S. 147)

Die durch Digitalisierung und Internet ermöglichte *Re-Lokalisierung* des Filmes auf alle möglichen Bildschirme (ergo Präsentationskontexte) heben Jullier und Leveratto positiv hervor – als bisher ungeahnte Möglichkeit der breiten, leicht zugänglichen Filmbildung, zusammen mit einer Ermächtigung der Zuschauerin in der Wahl ihres Abspielmediums. Was passiert jedoch mit der Filmerfahrung, wenn sie sich ihrer ehemals singulären Präsentationsform des Kinosaaes entledigt und sich pandemisch auf alle existierenden Bildschirme jeglicher Größe ausbreitet? Angestoßen vom Fernsehen, durch jedes Device erneut durchdekliniert, ist der Höhepunkt dieser Ausbreitung nicht ansatzweise absehbar. Die extreme Diversifizierung von Präsentationsformen des Filmes hat nicht zu einem gleichberechtigten Nebeneinander dieser Formen geführt, vielmehr kommt es zu einer langsam voranschreitenden Verdrängung der mitunter deutlich aufwändigeren Kinoerfahrung durch den Konsum über Bildschirme und Displays im Heimkino (vgl. Cassetti 2010, S. 50f.). Das Kino als prädestinierter Ort für das Sehen eines Filmes büßt seine bevorzugte Stellung ein. Diese Entwicklung verleitet Malte Hagener zu der

Behauptung: „We are always already in the cinema, even if we do not visit this place anymore“, einen Umstand, den er (hoffentlich) ironisch als „ultimate triumph“ der klassischen Cinephilie ausweist (2014, S. 82). Susan Sontag plädiert bereits in den 1990er Jahren für das Gegenteil: Statt die Einzigartigkeit der Kinoerfahrung zu nivellieren und für jegliche mediale Träger gleichbedeutend darzustellen, konstatiert sie: „To see a great film only on television isn't to have really seen that film.“ (1996), und bezeichnet die räumlichen Bedingungen jenseits eines Kinosaales als Respektlosigkeit dem Film gegenüber. Historisch positioniert sich ihre Formulierung klar vor der Jahrtausendwende, als der Fernseher noch nahezu solitär als Alternative zur Kinoerfahrung stand. Dass sich *on television* heute problemlos mit einer Vielzahl weiterer Begriffe ersetzen lässt (*on Netflix, on your phone/tablet, on a plane, on a trainride* etc.), zeigt, wie rasant das Abwandern des Filmes auf unterschiedlichste Bildträger und Präsentationsdispositive seitdem zugenommen hat.

Was Sontag in ihrem prägnant-simplen Satz formuliert, ist eine enorme Wertschätzung der Kinoerfahrung – eine, die sich der problemlosen Übertragung auf andere Bildträger zu widersetzen versucht. Sontag gibt der *physischen Präsenz* eines Filmes im Kinosaal eine Widerständigkeit gegenüber anderen Rezeptionsformen – ihre singuläre Kraft sträubt sich vor jeglicher medialen Übertragung. Wo Hagener den Kinobegriff – *we are always already in the cinema* – aufweicht und durchlässig macht, unterzieht Sontag ihn einer starken Verschärfung und Verdichtung, und geht dabei so weit, das Kino als einzige dem Film angemessene Vorführpraxis hervorzuheben. Zwischen diesen beiden Extremen bildet Serge Daney eine ambivalente Position: Ähnlich wie Sontag interessiert er sich für eine bisweilen qualitative Unterscheidung zwischen den Bildern des Filmes auf der Leinwand im Kino und den televisuellen Bildern auf dem Fernsehbildschirm. Unterscheidend bezeichnet er ersteres als *l'image* (Bild), letzteres als *le visuel* (Visuell). Daney:

Das Visuelle wäre die optische Überprüfung eines rein technischen Ablaufs. Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so wie ein pornographisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts Anderes. Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellte das Visuell eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer was. Das Bild ist immer mehr und weniger als es selbst. (1991, S. 205)

Während sich Sontag auf den Rezeptionsunterschied zwischen Fernsehen und Kino konzentriert, sucht Daney seine Unterscheidung direkt am Bild und seinen technischen Bedingungen selbst. Christa Blümlinger fasst seine Kategorien in den Paaren „Bild/Film/Leinwand versus Visuelles/Fernsehen/Bildschirm“ (2010, S. 172) zusammen. Obgleich Daneys kryptischer Stil einen Zugriff auf diese Konzeption erschwert, lassen sich seiner Begriffswahl fruchtbare Erkenntnisse für die beiden Bild-Arten entnehmen. So vergleicht er das Visuell mit der Pornographie und sieht dagegen in der Konfrontation mit dem Bild gleichsam auch ein Zusammentreffen mit der Andersheit, von der das Bild zeugt. Diese Gegenüberstellung von Pornographie und Andersheit (oder auch, diskursiv deutlich aufgeladener: dem *Anderen*) findet sich auch bei Byung-Chul Han. Der Eros, den er dem Pornographischem gegenüberstellt, „reißt das Subjekt aus sich heraus auf den Anderen hin“ (2017, S. 20). Er ermöglicht „eine Erfahrung des Anderen in seiner Andersheit“, der Eros ist die „Gabe des Anderen“ (ebd.). In dieser Begegnung mit dem Anderen, die sich überdies auch bei Alain Badiou's Liebeskonstruktion wiederfindet, ist der Eros bei Han *nie frei vom Geheimnis*. Dieses Geheimnis macht diese Begegnung fordernd wie erfüllend und sie unterscheidet sich grundlegend vom Pornographischem, welches Han als *geheimnis- und ausdruckslos* versteht. Pornographische Bilder entbehren aufgrund ihrer blanken Ausgestelltheit jeglichem Bezug zum Anderen: Sie drücken nichts aus, zeugen von keinem Geheimnis, ermöglichen keine Begegnung mit dem Anderen. In der Verschränkung von Daneys Begrifflichkeiten mit den Überlegungen Hans zeigt sich: Dem Kinobild haftet in seiner Andersheit etwas Unergründbares, bisweilen Erotisches an, während dem Fernsehbild in seiner visuellen Obszönität und Ausgestelltheit jedes Geheimnis abhandenkommt. Möglicherweise ließe sich in dieser Verschränkung, basierend auf Daney und Han, sogar ein *Cine-Eros* konstruieren, welcher sich intensiv auf die Begegnung mit der Andersheit von *images* begründet.

Sontag und Daney blicken in verschiedener Weise auf Film- und Fernsehbilder: Sontag interessiert sich für die Rezeptionshaltung gegenüber beider medialer Formen, Daney mehr für Qualitäten, die den Bildern selbst, jenseits der Zuschauerin, inhärent zu sein scheinen. Einig sind sie sich dahingehend, dass es einen absolut unmissverständlichen Unterschied zwischen bewegten Bildern auf der Leinwand des Kinos und jenen auf dem Bildschirm des Fernsehers gibt. Diesen Unterschied festzustellen, und seine Liebe zum Kino innerhalb der Beachtung dieses Unterschiedes zu verorten, scheint (zumindest in den 1990er Jahren) kennzeichnend für das cinephile Schreiben zu sein – genauso wie es

kennzeichnend zu sein scheint, dass sich die ästhetische Erfahrung eines Kinofilmes durch die gewachsene Dominanz des Fernsehens in Gefahr befindet. Die heutige Allgegenwart digitaler Bildschirme, auf denen bewegte Bilder zu sehen sind, verschärft diese von Daney und Sontag bereits in den 1990er Jahren beobachtete Gefährdung der Kinoerfahrung. Francesco Casetti konstatiert deswegen: „Tatsächlich leben wir zu einer Zeit, zu der das Kino mit der fortschreitenden Verdrängung des fotografischen durch das digitale Bild und die zunehmende Marginalisierung der Filmvorführung im Kinosaal an das Ende seiner hundertjährigen Geschichte zu kommen scheint.“ (2010, S. 14f.) Was bei Casetti als *Explosion des Kinos* bezeichnet wird, verschärft Lars Henrik Gass zu einer *Erosion*: „Der Film ist ein anderer jenseits von Leinwand und Kollektiv. Die Verfügbarkeit zu jeder Zeit wirkt an der Erosion des Films als Wahrnehmungsform mit.“ (2017, S. 22) Während das televisuelle Bild und mit ihm verbundene Rezeptionspraktiken vor wenigen Dekaden noch als potentielle Gefahr für die Kinoerfahrung verstanden wurden, sieht Casetti die Umformungen nicht nur als vollzogen, sondern ruft mit ihnen gleichsam einen Endpunkt des Kinos aus.

Abwesenheit des Materials

Frappierend fällt in den bisher vorgestellten Konzeptionen der *besonderen Kinoerfahrung* die Abwesenheit des Filmmaterials auf. So spielt etwa in Susan Sontags Aufzählung der Variablen einer Kinoerfahrung das Material des Zelluloids überhaupt keine Rolle. Zwar spricht sie an, dass sich die Besonderheit der Kinoerfahrung nicht lediglich aus der Überdimensionierung des Bildes auf der Leinwand gegenüber dem Fernsehbild konstituiert, allerdings bezieht sie diesen Aspekt auf seine Einwirkung auf die Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen. Den von ihr dem Film gegenüber als respektlos befundenen Bedingungen der Aufmerksamkeit im heimischen Zimmer stellt sie die immersive Entführung der Zuschauerin durch die Filmbilder entgegen und besteht darauf: „To be kidnapped, you have to be in a movie theater, seated in the dark among anonymous strangers.“ (1996) Hier entsteht Sontag zufolge die spezielle Erfahrung des Kinos: im dunklen Raum, anonym, vor den unausweichlichen Bildern auf der Leinwand. Vom Zelluloid keine Spur.

Serge Daney widerspricht sich sogar in seiner sonst recht rigiden Unterscheidung zwischen Fernseh- und Kinobild. Zunächst konstatiert er: „By going through the technical gadgetry of television, cinema, to be sure, does lose something.“ (1987), und ist hier noch auf einer Linie mit Sontag zu lesen. Wenige Zeilen später schreibt er hinsichtlich der Filmerfahrung in kleinen Kinosälen jedoch: „Only, by reducing the size of halls we have arrived at a point beyond which, at comparable reduction, there is scarcely any difference between a semi-private projection in an empty mini-hall and the viewing of the same film at house on television.“ (ebd.) Während die Abwesenheit des Materials bei Sontag bereits merkwürdig erscheint, fällt sie bei Daney umso deutlicher auf: In seiner Gegenüberstellung kleiner Kinosaal/kleine Leinwand vs. Heimkino/Fernseher ist es genau das Material, welches entgegen seiner Behauptung, einen grundlegenden Unterschied ausmacht. Trotzdem birgt Daney's Aussage interessante Erkenntnisse: Seine Beschreibung impliziert, dass Variablen wie die Größe des filmischen Bildes und die Bedingungen der Aufmerksamkeit einer Zuschauerin äußert quantifizierbare und wandelbare Elemente der Filmerfahrung sind. Wollte man – was sich nur selten lohnt – gegen Sontag argumentieren, so ließe sich anbringen, dass Dinge wie die Größe des Bildes, die Dunkelheit eines Raumes usw. durchaus aus dem Kino extrahierbar wären und extrahiert worden sind. Mehr noch: Das Machtverhältnis zwischen *Heim* und *Kino* hat sich umgekehrt. Statt einer Vorgabe des Standards durch die Kinotechnik, an welchen das Heimkino heranzureichen versucht, sind die jüngeren Innovationen in den Kinosälen von den Wohnzimmern dorthin gewandert. Begonnen hat dies etwa bei digitalen Speichermedien, welche zunächst in Form von DVD und Blu-Ray ausschließlich im Privatgebrauch benutzt wurden, und nun als Festplatten (DCPs) in die Kinos eingezogen sind. Seinen derzeitigen Höhepunkt findet dieses umgekehrte Verhältnis im 2018 eröffneten OLED-Saal im *Arena* Kino in Zürich, wo erstmalig in Europa Filme nicht mehr auf eine Leinwand projiziert werden. Stattdessen sitzt die Zuschauerin vor einer zehn Meter breiten und fünf Meter hohen LED-Bildwand von Samsung, deren Technik, wengleich überdimensioniert, jenen Samsung-LED-TVs in unseren Wohnzimmern entspricht (vgl. Jurrans 2018). Nicht einmal lässt sich *Onyx Cinema LED* als riesiger Fernseher verstehen – die Wand besteht aus 96 Einzelmodulen. Zürich zeigt: Jene technologische Bedingung des Bildschirms, deren Auswüchse noch in den 1990er Jahren von Sontag als dem Film gegenüber respektlos bezeichnet worden sind, gibt 2019 vor wie Film – sogar im Kino – gesehen wird. Zynisch könnte man Daney's Behauptung von dem kaum merklichen Unterschied zwischen Kino und Fernseher also heute gelten lassen.

1987, als Daney sie niederschrieb und die einzig mögliche Kinovorführung mittels analoger Projektion funktionierte, ist sie unhaltbar. Die ästhetische Erscheinung von projizierten Filmen auf Leinwand und solchen, die auf dem Bildschirm eines Fernsehgerätes zu sehen sind, lässt sich auf die von Daney hervorgebrachte Weise nicht nivellieren. Doch auch Daney beachtet die materielle Bedingung des Filmes nicht, sie spielt für ihn scheinbar keine Rolle.

In seiner Abwesenheit in den kanonisierten Beiträgen vor der Jahrtausendwende offenbart sich umso deutlicher die Erkenntnis, dass dem Material im Schreiben über den Film (und Daney und Sontag dienen hier nur als beispielhafte, besonders einflussreiche Instanzen) keine übermäßig starke Bedeutung zugesprochen wird. Obgleich sowohl Daney als auch Sontag sich gleichermaßen mit dem Unterschied der Kinobilder zu den Fernsehbildern auseinandersetzen und damit durchaus auch einen Grundstein für die aktuelle *Analog-vs.-Digital-Debatte* legen, sitzen ihre argumentativen Schwerpunkte an anderen Variablen der Kinoerfahrung: am Raum, seiner heterotopischen Qualität, der sozialen Situation etc. Sie beobachteten eine Situation, in der das Kino zwar der Konkurrenz durch das Fernsehen gegenüberstand, jedoch noch nicht – wie heute – von ihm umgeformt zu werden begann. Die Filmprojektion basierte in den späten 1980er und 1990er Jahren technisch nach wie vor auf den Mitteln der analogen Projektion. Kurz gesagt: Das Material des Filmes war noch nicht im Verschwinden begriffen, zumindest nicht in einer Weise, die sich direkt in den Kinosälen spüren ließ. Francesco Casetti sieht das Material – *die Anwesenheit eines Filmstreifens* – neben dem Publikum sogar als einzig konstante Voraussetzung einer Kinovorführung, zumindest zwischen der Entstehung des Filmes und der flächendeckenden Digitalisierung (vgl. 2010, S. 15). Heute dagegen, im fortschreitenden 21. Jahrhundert, beginnt sich diese Form der Kinovorführung zu verflüchtigen – allein in Deutschland wurde zwischen 2009 und 2013 flächendeckend auf digitale Projektion umgestellt. Erst wenn die Dinge verschwunden sind, ergeben sie einen Sinn. Gänzlich verschwunden ist der analoge Film jedoch noch nicht, umso notwendiger erscheint eine neue Wertschätzung.

Daney prophezeite in den 1990er Jahren eine zunehmende Ausbreitung und Durchsetzung des Visuellen. Dadurch mache „sich das Bild nicht nur rar, sondern es wird in einer Welt reiner Signalgebung zu einer Art von stumpfem Widerstand oder sentimentaler Erinnerung“ (1991, S. 206). Was für Daney 1991 stumpf zu werden droht,

muss heute umso spitzer und schärfer formuliert werden: Einen Widerstand im Kinobild und seiner physischen Präsenz zu sehen und diesen nicht als sentimentale Erinnerung, sondern als aktive Praxis cinephiler Gegenwart umzusetzen. Den *Widerstand im Kinobild* zu sehen und auf ihm zu beharren ist mithin selbst eine Form widerständiger Cinephilie, die dem Kino seine gefährdete Wirkmacht zurückzugeben versucht. Florian Mundhenke stützt eine solche Idee, indem er die Verschiebung im Verhältnis zwischen Kino und postmoderner Cinephilie beschreibt: Nicht mehr muss „das Kino der Cinephilie als Austauschort und Lieferant von Material und Diskursen“ dienen, vielmehr „dient die Cinephilie dem Kino als Mittel gegen die Tendenzen einer drohenden Verflüchtigung und Obsoleszenz“ (2015, S. 88).

Also: Die Cinephilie und das cinephile Schreiben können und sollten einen Widerstand zu den beschriebenen Tendenzen der Auflösung und Bagatellisierung der Kinoerfahrung bilden, und sei dies nur innerhalb des Diskurses darüber. Im besten Fall ist dieser Diskurs dazu in der Lage, den Blick auf die geliebte Kunstform zu verändern, oder zumindest innerhalb dieses Blickes eine Verschiebung und Neujustierung vorzunehmen. Ganz in diesem Sinne verortet sich auch der später folgende Vorschlag klar als Teil der von Mundhenke ausgerufenen Cinephilie, *die dem Kino dient*. Damit diese beiden Dinge gelingen – eine neue Verschärfung des Blickes auf das Kino und dem Dienen desselben – ist es notwendig, auf eine Variable der Kinoerfahrung zu bestehen, mit der sich das cinephile Schreiben seltsamerweise kaum auseinandergesetzt hat: das Filmmaterial.

Widerstand des Materials

Einen entscheidenden Vergleich liefern Karola Gramann und Heide Schlüppmann. Im Rahmen des von ihnen kuratierten Festivals *Remake – Frankfurter-Frauen-Film-Tage* fragte Borjana Gakovic im Interview nach den Beweggründen, das ausgewählte Programm so weit möglich in Originalformaten (8-35 mm) zu zeigen – ein *Statement* in Zeiten der „Digitalisierungsoffensive“ (2018, S. 25). Die Kuratorinnen antworteten mit der Analogie zum Museumsbetrieb:

Die Kunstmuseen könnten sich viel Arbeit der Restaurierung, des technischen Aufwands in Temperierung und Lichtgestaltung ihrer Ausstellungsräume sparen, wenn sie ihre Sammlung in den Kellern sachgerecht verstauen würden und stattdessen digitale Reproduktionen an die Wände

hängen. Niemand hält das aber für eine gute Lösung. So wenig aber die Materialität von Leinwand und Farbe ersetzbar ist, so wenig ist es die von Zelluloid oder ihm verwandter Träger. Warum bei Film diese Gleichgültigkeit? (Gramann/Schlüppmann bei Gakovic ebd., S. 27f.)

Der abschließende Verweis auf eine *Gleichgültigkeit* sowie den Umgang mit Gemälden bilden einen Knackpunkt in der Aufgabe, mit der sich die Cinephilie konfrontiert sehen muss. Tatsächlich würde trotz höchst ausgebildeter Digitalisierungstechnik niemand auf die Idee kommen, es genüge, sich ein Gemälde ausschließlich in der Reproduktion anzusehen. Jeder kann eine Postkarte der *Primavera*, ein Poster von *One: Number 31*, einen Nachdruck der *Dekadenz der Römer* oder ein hochaufgelöstes JPEG des *Abendmahls* besitzen und diese Gemälde mithilfe dieser Reproduktionen auch studieren. Um sie – und das gilt für alle Gemälde – jedoch tatsächlich *gesehen* zu haben, ist es unumgänglich, die Reise nach Paris, New York, Florenz anzutreten. Dass die Beschäftigung mit dem Original durch die Reproduktion nie ersetzt werden kann, ist im Museumsbetrieb und in der Kunstgeschichte richtigerweise *common sense*. Die ziemlich direkte Frage Gramanns und Schlüppmanns nach der *Gleichgültigkeit* offenbart, dass diese Sensibilität in der Auseinandersetzung mit Filmen wenig verbreitet ist – besonders seit der von Casetti ausgemachten Explosion des Kinos, welche er als Bewegung beschreibt „die das Kino über sich hinausführt und in der es Gefahr läuft zu verschwinden“ (2010, S. 27). Mitverantwortlich für diese Explosion des Kinos sind die bereits erwähnten, umfassenden Digitalisierungsmaßnahmen, welche es ohne weiteres ermöglichen, die bewegten Bilder des Filmes aus dem Kino zu extrahieren und auf alle möglichen Bildschirme zu verteilen. Bei aller Skepsis sollte dabei nicht vergessen werden, dass diese *Explosion* zu einer deutlichen Demokratisierung des Filmsehens geführt hat. Heute ist es leichter als je zuvor, einen beträchtlichen Teil der kanonisierten wie abseitigen Filmgeschichte rezipieren, studieren und besitzen zu können. Die Aneignung filmischen Wissens war zu keinem Zeitpunkt der Geschichte einfacher. Es sind diese Errungenschaften der Digitalisierung und die damit verbundene Verbreitung der Filmgeschichte, welche Hagener von der Erfindung der DVD als konsequente Weiterentwicklung der klassischen Cinephilie sprechen lassen (2014, S. 73), und welche für Jullier, Leveratto und auch Girish Shambu (vgl. 2014) absolut kennzeichnend für die *digital* oder auch *new cinephilia* sind. Sie bezeugen eine Cinephilie, die mit einer starken Ermächtigung der Zuschauerinnen und einer Ausdifferenzierung ihrer Sehgewohnheiten einhergeht – wenngleich ebenjene Ermächtigung angesichts zunehmend offensichtlich

werdener Abhängigkeit gegenüber der Willkür der Streaminganbieter zu bröckeln beginnt.

Von dieser Seite aus gesehen ist der Enthusiasmus der *digital cinophilia* also (mit Abstrichen) berechtigt. Andererseits geht damit die Sensibilität für die materialinhärenten Eigenschaften des Filmes verloren – sie werden schlichtweg vergessen und sehen sich ebenjener von Gramann und Schlüppmann angesprochenen Gleichgültigkeit gegenüber. In einem der wenigen Texte, die dezidiert auf die *materiality of film* eingehen, versucht Liz Watkins die eigentümlichen Qualitäten des analogen Filmes zu fassen. So beschreibt sie die Empfindlichkeit und Empfänglichkeit für visuelle Einschreibungen des Zelluloids, welches auf Licht, Hitze, Feuchtigkeit, jedwede Partikel reagiert (vgl. 2013, S. 578). So enthalten analoge Filmbilder Watkins zufolge eine direkte Verbindung zur Lagerung und Zirkulation einer Filmrolle, während die visuellen Einschreibungen durch äußere Einflüsse einen *Abnutzungssindex* offenbaren und damit einen dem Film eingeschriebenen Lebenszyklus gewissermaßen zurückverfolgen (vgl. ebd.). Dies bedeutet, dass das Sehen eines Filmes auf analogem Material kein einfacher medialer Wechsel ist, sondern die ästhetische Erscheinungsform des Filmes grundlegend verändert. Bezogen auf die Fotografie, jedoch durchaus auf den analogen Film übertragbar, äußert sich Roland Barthes zu dessen Materialität. Das Foto ist für ihn „ein lebender Organismus [...], geboren aus keimenden Silberkörnchen, erblüht es für einen Augenblick, um alsbald zu altern. Angegriffen vom Licht und von der Feuchtigkeit, verblaßt es, erschöpft es sich und verschwindet“ (2016, S. 104). Barthes betont die sichtbare, materielle Beschaffenheit, der eine Fotografie aufgrund ihrer physischen Präsenz in der Welt (und der Zeit) unterworfen sein muss, und welche sich uns beim Betrachten eines alten Fotos zeigt. Auch beim Betrachten eines alten, häufig abgespielten, lange gelagerten Filmes zeigt sich ebenjene materielle Beschaffenheit des Zelluloids.

In Rückgriff auf Roland Barthes schreibt Byung-Chul Han: „Barthes verknüpft mit der Fotografie eine Lebensform, für die die Negativität der Zeit konstitutiv ist. Sie ist aber an ihre technischen Bedingungen, in diesem Fall, an ihre Analogizität gekoppelt.“ (2012, S. 20f.) Wie Watkins, derzufolge die Einschreibungen am analogen Film vor allem den Lebenszyklus dieses Filmes sichtbar machen – also die Zeit, die sich visuell darin ablagert (ein extrem Benjamin'scher Gedanke) – betont auch Han mithilfe von Barthes das Element der Zeit als fest gekoppelt an die analoge Beschaffenheit des Filmes.

Es zeigt sich: So sichtbar, wie sich die materielle Beschaffenheit des analogen Filmmaterials zeigt, so deutlich verlangt das Material auch eine neue Aufmerksamkeit seitens der Zuschauerinnen und all jener, die über Film schreiben. Dem Kino allein diese Aufgabe aufzubürden, wäre zu kurz gegriffen, schließlich ist auch das Kino im digitalen Zeitalter von seiner eigenen Geschichte durch einen Technologiebruch abgeschnitten, wie Lars Henrik Gass bemerkt (vgl. 2017, S. 20). Es ist also die cinephile Praxis (und somit auch das cinephile Schreiben), welche diese neue Aufmerksamkeit für das Material aufbringen muss. Weil die Cinephilie jedoch, davon gehe ich aus, im Zusammenschluss aus theoretischen Überlegungen zum Film und der tatsächlichen Praxis des Sehens von Filmen passieren sollte, reicht es nicht länger aus, auf das Material lediglich schreibend hinzuweisen, in der Hoffnung, es möge sich fortan dem Lesenden zeigen. Was die zu entwerfende *materielle Cinephilie* braucht, ist neben dem theoretischen Schreiben auch ein dezidiert praktisches Momentum der Filmerfahrung, denn cinephil ist nie nur *lesend*, sondern muss immer *sehend* sein. Folgend soll also die Möglichkeit eines solchen Momentes materieller Cinephilie vorgeschlagen werden.

Der *Cinephysical Moment*?

Ein Potential, die Wirkmacht des materiellen Trägers des Filmes auf die Zuschauerin innerhalb praktischer Seherfahrung zu definieren, hat das von Paul Willemen beschriebene Konzept des *cinephiliac moment* bereit. Willemen zufolge arbeitet Cinephilie stets daran, etwas zu kennzeichnen, „which resists, which escapes existing networks of critical discourse and theoretical frameworks“ (1994, S. 231). Ein Beispiel für einen solchen Versuch, etwas zu bezeichnen, welches den üblichen theoretischen und kritischen Diskursen entflieht und ihnen widersteht, ist der *cinephiliac moment*, ein Moment der Rezeption, für den gilt: „What is seen is in excess of what is being shown“ (ebd.). Christian Alexius schreibt, es handele sich dabei um „Momente, die eher zufällig von der Kamera mit aufgenommen wurden und nicht dazu geschaffen worden sind, um gezielt betrachtet zu werden oder zumindest nicht, um dem Publikum nachhaltig im Gedächtnis zu bleiben“ (2018). Dazu gehören etwa winzige, unscheinbare Momente, wie das Entgleiten eines Handschuhs aus den Fingern von Eva Marie Saint in *ON THE WATERFRONT* (DIE FAUST IM NACKEN, USA 1954) und das Aufheben und zögerliche

Zurückgebens seitens Marlon Brandos (vgl. Willemen 1994, S. 234f.). Diese Augenblicke, unvorhergesehen und flüchtig, besitzen einen über den Film hinausgehenden Bezug zur Realität des aufgenommenen Bildes und können einen besonderen, epiphanischen Moment bei der Zuschauerin erzeugen. So beschließt Alexius: „*Cinephiliac moments* stellen folglich Augenblicke dar, in denen ein Funke der Realität zum Vorschein kommt oder es zumindest den Anschein hat, als würde er es tun.“ (2018)

Auch in der bewussten Konfrontation mit analogem Filmmaterial vollzieht sich das Hervorscheinen eines solchen *Funkens der Realität*. Allerdings nicht im Sinne einer Realität im aufgenommenen Filmbild, von der Willemen und Alexius sprechen – stattdessen ist es die *physische Realität des Filmes als Material*, welche hervorsteht. Es ist die Realität eines Bildes, welches auf einem Träger festgehalten wurde, welcher mit hoher Geschwindigkeit durch einen durchleuchtenden Projektor läuft, um dieses Bild auf eine Leinwand zu werfen. Und es sind hierbei keine Funken der Realität, sondern Kratzer, Schlieren, Risse und Partikel. Sie verweisen auf die Realität des filmischen Bildes als physisches Objekt, nicht als Schein. Sich mit dieser *zweiten* Realität eines Filmbildes auseinanderzusetzen, bedeutet, die von Barbara Flückiger festgestellte Sehgewohnheit umzukehren. Sie schreibt: „In the act of film consumption we do not perceive the film as a material but rather as performance [...]“. (2012, S. 138) Die materielle Cinephilie setzt hier an und sieht und erfährt den Film nicht länger nur als performativen Schein, sondern als physisch evidenten Material. Dass sich dieses verlagerte Interesse nicht von der Filmvorführung trennen lässt, zeigt die Beschreibung eines besonderen *cinephiliac moment* von André Habib, welchen er bei der analogen Projektion von Terrence Malicks Meisterwerk *THE TREE OF LIFE* (USA 2011) erlebte. Habib schreibt über die besonderen Markierungen zum Rollenwechsel, die ihm beim Anschauen des Filmes aufgefallen sind und seine Aufmerksamkeit für den Rest der Filmvorführung einnahmen. Anhand dieser (rein materiellen) Variable des Filmes bemerkte Habib, dass die narrative Struktur von Terrence Malicks Film deutlich an die vorgegebene Dauer einer einzelnen Filmrolle angepasst ist (vgl. 2018, S. 80ff.). Jede Rolle enthielt einen Akt – eine Tatsache, die verdeutlicht: „[Malick] *still* thinks about his films ‚in reels‘ [...]“. (ebd., S. 83) Das *Denken in Rollen*, verbunden mit einer Unterteilung der Akte des Filmes in Rollen ist zunächst keine unübliche Strategie der Strukturierung eines Filmes. Genau genommen bedeutet das *Denken in Rollen* jedoch ein *Denken in und mit der physischen Beschaffenheit des Filmes als Objekt* – ein Verständnis, welches im digitalen

Filmmachen des 21. Jahrhunderts obsolet geworden scheint. Habib hat seine Konfrontation mit der vom Regisseur offenkundig bedachten materiellen Beschaffenheit des Filmes als *cinephiliac moment* benannt. Der Funken Realität, welcher hier übergesprang, ist allerdings nicht in den filmischen Bildern selbst zu sehen, sondern in ihrer physischen, materiellen Präsenz. Es ist also notwendig, einen neuen Begriff für diese epiphanische Begegnung mit dem analogen Film aufzustellen. In Anlehnung an Willemens Konzept schlage ich den Begriff des *cinophysical moment* vor. Ein Augenblick, in dem sich das Filmmaterial in seiner physischen Beschaffenheit zeigt und der Zuschauerin bewusstmacht: Film ist nicht nur performativer Schein, Film ist Material – und dieser Qualität sollte ein neues, besonderes Augenmerk zukommen. Der *cinophysical moment* als außerordentliches Momentum, in dem sich der Zuschauerin ebendiese Qualität zeigt, kann für die Materialität des Films womöglich sensibilisieren, während es gleichzeitig, wie beim Vorbild Willemens, hinsichtlich der Form und dem Kontext seines Auftretens gänzlich individuell und subjektiv bleiben kann. Für mich war es das Sehen von Michelangelo Antonionis ZABRISKIE POINT (I/USA 1970) auf 35mm im Kino des Filmmuseums Düsseldorf im Jahre 2016 in einer stark abgenutzten, offenbar bereits oft gezeigten Kopie. Diverse Jahre nach der Umstellung der meisten Kinos auf digitale Projektion, offenbarte sich mich hier das erste Mal in ostentativer Weise die materielle Beschaffenheit des Zelluloidstreifens, dieser Funken an physischer Realität des Bildes, welche dieser alten Kopie mit all ihren Kratzern, Störstreifen, gerissenen und geklebten Passagen innewohnte – eine Qualität des filmischen Bildes, die ich einfach vergessen hatte. In seinem Lob der Liebe schreibt Alain Badiou: „Die Liebe beginnt immer mit einer Begegnung. Und dieser Begegnung verleihe ich in gewisser Weise den metaphysischen Status eines Ereignisses, das heißt den Status von etwas, das nicht ins unmittelbare Gesetz der Dinge hineinpasst.“ (2015, S. 32) Heute, im Zeitalter der Digitaloffensive, in der zunehmenden Unwahrscheinlichkeit, überhaupt eine analoge Filmkopie im normalen Kinobetrieb zu Gesicht zu bekommen, kann der *cinophysical moment*, die epiphanische Begegnung mit der sichtbaren, physischen Materialität des Filmes, womöglich auch ein solches Ereignis sein, welches ebenjenem Gesetz der Dinge, also den aktuellen Tendenzen des Kinos, widerspricht. Wenn bei Badiou mit einer solchen ereignishaften Begegnung die Liebe beginnt, dann kann dieser Moment auch ein Ausgangspunkt für die materielle Cinephilie darstellen und dabei die *philia* im Terminus neu entfachen. Dabei geht es nicht darum, die Errungenschaften der Digitalisierung zu verdammen oder gar zu negieren (wenngleich das manchmal angebracht ist), sondern

vielmehr innerhalb dieser neuen Wahrnehmungssituation von Filmen eine Alternative anzubieten, welche den Blick auf diese Kunstform, mithin auch ihrer Geschichte und technischen Bedingungen, verschärft, verkompliziert, jedoch auch reichhaltiger macht.

Abschließend: Der Begriff des Widerstands drängt sich auf. Dabei geht es nicht nur, wie bereits eingangs herausfordernd ausgerufen, um eine widerständige Haltung der Cinephilie gegenüber den erosiven Auflösungserscheinungen, welche die vielzitierte *Explosion des Kinos* mit sich bringt, sondern vielmehr auch um eine resistente Haltung des Materials selbsts. Der Widerstand der Cinephilie ist ein poetisch-kämpferischer Gedanke – für den hier vor allem Daney, Sontag und Willemen als Galionsfiguren dienen – und in seiner Dringlichkeit einer, der die Kunstform Film ernstzunehmen versteht, ihr freimütig pathetisch in ihrer Wichtigkeit zu *dienen* versucht.

Der *Widerstand des Materials* dagegen ist ästhetischer Natur, er betrifft die unverwechselbaren Eigenheiten, die das Zelluloid mit sich bringt und welche sich unserer Wahrnehmung darbieten. Widerständig ist das Material heute, als dass es in Zeiten der erwähnten Digitaloffensive umso beharrlicher auf seine besondere visuelle Beschaffenheit hinzuweisen versucht. Kämpferisch gesprochen, kann der hier vorgestellte *cinophysical moment* gewissermaßen als Rekrutierungsversuch der Zuschauerinnen seitens des Kinos fungieren. Im *cinophysical moment*, so die Konzeption, offenbart sich die Wirkmacht des analogen Filmmaterials und inspiriert – wenigstens sensibilisiert – die Zuschauerin, sich der *analogen résistance* anzuschließen und mit einer neu geschärften Aufmerksamkeit auf diese Kunstform zu blicken. Ein solcher Blick, entfacht durch die besondere Begegnung mit dem Material, begründet die hier skizzierte *materielle Cinephilie*. So ist der Widerstand, denn das Material leistet, wenngleich gewaltfrei, doch ein *physischer Widerstand*, insofern sich seine Kraft aus den physischen Bedingungen des Filmes als materielles Objekt generiert. Die *filmische Physis* bildet seine Gegenwehr.

„Cinephiles were always ready to give in to the anxiety of possible loss, to mourn the once sensuous-sensory plenitude of the celluloid image“, schreibt Thomas Elsaesser (2005, S. 27f.). Dies ist nicht die Idee der *materiellen Cinephilie*. Es ist wenig produktiv, der (längst ausgerufenen) analogen Nostalgie zu verfallen und lediglich zu bedauern, was angeblich nicht mehr da wäre. Die Liebe zum Material muss eine Praxis der cinephilen

Gegenwart sein, so wie das Kino, das wussten Daney, Badiou und all die andern, auch eine Kunst der Gegenwart ist. Das Zelluloid ist nicht verschwunden, die Filmarchive noch nicht geschlossen oder geleert, der beißende Essig hat hoffentlich noch nicht unsere Sinne betäubt – Filmmaterial mag in Gefahr sein, tot ist es nicht. Sich mit dieser Realität auseinanderzusetzen, erfordert etwas Anderes: Nicht bedauern muss die Cinephilie. Sie muss bewahren. Darin widerständig zu sein, darf Teil ihrer Praxis werden.

Literaturverzeichnis

Alexius, Christian (2018): Cinephiliac Moments. Eine Einführung.
<https://www.sammlerdeskinos.de/cinephiliac-moments-eine-einf%C3%BChrung/>.

Zugegriffen: 09. September 2019.

Badiou, Alain (2015 [2011]): *Lob der Liebe*. Wien.

Barthes, Roland (2016 [1989]): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*.
Frankfurt am Main.

Belton, John (2002): Digital Cinema. A False Revolution, in: *October*, 100. Jg., 2002, S. 98-114.

Blümlinger, Christa (2010): Im Dickicht der Film-Wörter. Zu Serge Daneys Begrifflichkeit, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 19. Jg., Nr. 2, S. 167-182.

Casetti, Francesco (2010): Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der postkinematographischen Epoche, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 19. Jg., Nr. 1, S. 11-35.

Crofts, Charlotte (2008): Digital Decay, in: *The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 8. Jg., Nr. 2, S. 1-35.

Daney, Serge (1987): From the Large to the Small Screen (Internetquelle).
<http://sergedaney.blogspot.com/2019/06/from-large-to-small-screen.html>
(06.09.2019).

–, (1991): Montage Unerlässlich, in: Blümlinger, Christa (Hg.): *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Berlin 2000, S. 198-210.

–, (1992): The Tracking shot in Kapo, in: Senses Of Cinema (Internetquelle).
http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/kapo_daney/ (06.09.2019).

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

Flückiger, Barbara (2012): Material Properties Of Historical Film In The Digital Age, in: *Necsus. European Journal Of Media Studies*, 1. Jg., Nr. 2, S. 135-153.

Gass, Lars Henrik (2017): *Film und Kunst nach dem Kino*. Köln.

Gakovic, Borjana (2018): Längst Fällig: Remake. Frankfurter Frauen Film Tage, in: *Kinema Kommunal*, 24. Jg., Nr. 3, S. 26-29.

Habib, André (2018): Reel Changes. Post-mortem Cinephilia or the Resistance of Melancholia, in: Higaldo, Santiago (Hg.): *Technology and Film Scholarship. Experience, Study, Theory*. Amsterdam, S. 79-100.

Hagener, Malte (2014): How the Nouvelle Vague Invented the DVD. Cinephilia, new waves and film culture in the age of digital dissemination, in: *Aniki. Portugese Journal of the Moving Image*. 1. Jg., Nr. 1, S. 73-85.

Han, Byung-Chul (2017 [2012]): *Agonie des Eros*. Berlin.

–, (2012): *Transparenzgesellschaft*. Berlin.

Jullier, Laurent / Leveratto, Jean-Marc (2012): Cinephilia in the Digital Age, in: Christie, Ian (Hg.): *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*. Amsterdam, S. 143-154.

Jurran, Nico (2018): Cinema LED Screen. Erstes europäisches Kino mit Bildwand statt Projektor (Internetquelle). <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Cinema-LED-Screen-Erstes-europaeisches-Kino-mit-Bildwand-statt-Projektion-4000157.html> (06.09.2019).

Mundhenke, Florian (2015): Postmoderne Cinéphilie. Die Veränderungen des sozialen Raums Kino als Reflexionen von Filmerfahrung in der digitalen Ära, in: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Nr. 64, S. 88-99.

Shambu, Girish (2014): *The New Cinephilia*. Montreal.

Sontag, Susan (1996): The Decay Of Cinema (Internetquelle). <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html> (06.09.2019).

Steiger, Thomas (2014): Das Ende der analogen Kopie, in: *M – Menschen Machen Medien. Medienpolitische ver.di-Zeitschrift*, 63. Jg., Nr. 1, S. 8-10.

Watkins, Liz (2013): The Materiality of Film, in: Graves-Brown, Paul (Hg.): *The Oxford Handbook of the Archeology of the Contemporary World*. Oxford, S. 578-594.

Willemen, Paul (1994): Through the Glass Darkley. Cinephilia Reconsidered, in: Ders.: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington / Indianapolis, S. 223-257.