

JOACHIM PAECH

**VON DER FILMOLOGIE ZUR MEDILOGIE?**

**FILM UND FERNSEHTHEORIE ZU BEGINN DER 60ER JAHRE IN FRANKREICH**

(gedruckt in: Scarlett Winter; Susanne Schlünder (Hg.): Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen *écriture* der Nouvelle Vague. München (Fink) 2004, S.31-46)

Die *Nouvelle Vague* und das Fernsehen sind Zeitgenossen. Die Erneuerung des Kinos, die von Frankreich ausging und der endgültige Erfolg des neuen audiovisuellen Mediums, das sich Ende der fünfziger Jahre in Westeuropa weitgehend durchgesetzt hatte, haben gleichzeitig stattgefunden. Seit Ende der fünfziger Jahre fand ‚Film‘ auch im ‚Fernsehen‘ statt, die Produktionsweise im Fernsehen hat die des Films nicht nur verändert, sondern teilweise zu der ihren gemacht mit der Konsequenz, „daß erst mit dem Fernsehen eine Reihe von Innovationen im Bereich der Filmästhetik der *Nouvelle Vague* zustande kommen“<sup>1</sup> konnten. Die *Nouvelle Vague* war die erste Bewegung innerhalb des Cinéma, die ernsthaft mit einem parallelen Mediensystem mit allen Konsequenzen rechnen mußte. Das Fernsehen konkurrierte seitdem nicht nur mit dem Kino, es wurde mit den parallelen Veränderungen der Freizeitgewohnheiten vor allem junger Menschen zu dessen neuer Umwelt, auf die der Kinofilm reagieren mußte: Während zum Beispiel die neuen amerikanischen Kinoformate mit ihren alten Kinoepen sich trotzig aus der neuen Medienlandschaft mit einem spektakulären Bilderuniversum auszugrenzen versuchten, war die europäische *Nouvelle Vague* von Anfang an bestrebt, sich den neuen Bedingungen des Films anzupassen. Dieses vorsichtige Aufeinanderzugehen zwischen erneuertem Film und dem Fernsehen, das ebenfalls noch nach dem ‚Eigenen‘ seiner spezifischen Ästhetik suchte, hat viele Formen angenommen: Filmregisseure haben Erfahrungen mit den neuen Produktionsmitteln des Fernsehens gemacht, Alain Resnais zum Beispiel war Assistent bei einer der ersten Produktionen des französischen Fernsehens *La danse de la Robe de Plumes* schon im März 1945. Das Fernsehen wird Thema von Kinofilmen

---

<sup>1</sup> Volker Roloff: Der Ort des Fernsehens in der Zeit der Nouvelle Vague: Anmerkungen zur Theorie und Praxis intermedialer Analyse. In: Helmut Kreuzer, Helmut Schanze (Hg.) ‚Bausteine III‘. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Siegen 1994 (=Arbeitshefte Bildschirmmedien 50), S.133

wie in Jacques Roziers *Adieu Philippine* (1960), zumal wenn es sich um das Lebensgefühl der jungen Generation handelt, die bereits selbstverständlich mit dem Fernsehen aufwächst. Der eigentliche Schauplatz der Begegnung von Kinofilm und Fernsehen am Ende der fünfziger Jahre und zu Beginn der *Nouvelle Vague* war jedoch das diskursive Feld der Filmtheorie, -analyse und -kritik, das sich zu dieser Zeit allmählich in Richtung Massenmedien öffnete. Auch die Filmtheorie würde sich als Teil einer umfassenderen Medientheorie erneuern müssen, der soziokulturelle Ort des Films war in der neuen Medienumwelt neu zu bestimmen. Tatsächlich haben zu dieser Zeit in Frankreich (anders als zum Beispiel in Deutschland, wo es für die damals neue Münchner *Filmkritik* galt, im Sinne der ‚Dialektik der Aufklärung‘ von Horkheimer/Adorno den Film vor dem unheilvollen Einfluß des Fernsehens zu bewahren) die beiden wichtigsten filmtheoretischen und filmkritischen ‚Institutionen‘, die Pariser *Filmologie* und die *Cahiers du Cinéma* zuerst argwöhnisch beobachtet, dann neugierig analysiert, schließlich offensiv beschrieben, was sich ihnen als neue soziokulturelle Umwelt für eine veränderte mediale Konstellation des Films darbot. Dieses diskursive Feld soll im Folgenden ansatzweise darzustellen versucht werden.

Ganz allgemein läßt sich die Situation folgendermaßen kennzeichnen: Die beiden wesentlichen filmtheoretischen ‚Schulen‘ im Frankreich der Nachkriegszeit, die *Filmologie*<sup>2</sup> und die *Cahiers du Cinéma*<sup>3</sup> haben, ohne sich aufeinander zu beziehen, zwei Konzepte des ‚Cinéma‘ verfolgt: Während die *Filmologie* sich um eine interdisziplinäre Grundlagenforschung (würden wir heute sagen) des Cinéma bemühte und es dabei fertig brachte, so gut wie nie über einzelne Filme zu sprechen, war für die *Cahiers du Cinéma* der individuelle Film Mittel- und Ausgangspunkt einer phänomenologischen Theorie ‚des Films‘ als einer filmkritischen Praxis, die sich konsequent in die eigene Filmproduktion ihrer Mitglieder verlängern ließ. Das Resultat war die *Nouvelle Vague*.

---

<sup>2</sup> Es gibt kaum theoriegeschichtliche Studien zur Filmologie. Was Dudley Andrew 1978 beklagt hatte, ‚The neglected tradition of phenomenology in film theory‘ (In: *Wide Angle* 2, 1978, S.44-49) gilt weitgehend auch heute noch. Vgl. zuletzt Silvia Kling: ‚Intermedialität als Forschungsgegenstand der Filmologie gegen Ende der 40er bis Anfang der 60er Jahre in Frankreich‘. MA-Arbeit Universität Konstanz, März 1998.

<sup>3</sup> Zum Zusammenhang Cahiers und Nouvelle Vague vgl. ‚L’histoire des Cahiers‘ von Jacques Doniol – Valcroze in Heft 100 der *Cahiers du Cinéma* im Oktober 1959 oder für die Zeit 10 Jahre später auch im Vergleich mit deutschen Filmzeitschriften Thomas Brandlmeier: *Filmtheorie und Kinokultur. Zeitgeschichte und filmtheoretische Debatten*. In: Werner Petermann, Ralph Thoms (Hg.): *Kino-Fronten. 20 Jahre ’68 und das Kino*. München 1988, S.50-74.

Die *Filmologie* hat ihren Gegenstand (das Cinéma) weder historisch noch ästhetisch vorausgesetzt, sondern systematisch konstruiert, indem sie zum Beispiel ein begriffliches Instrumentarium zur Beschreibung nicht einzelner Filme, sondern kinematographischer und filmischer Relationen, psychologischer Wirkungen (des ‚effet de réalité‘), soziologischer Kontexte oder kunstwissenschaftlicher Kriterien für die Konstruktion und Komposition des Filmbildes entwickelte, die später von Christian Metz weitgehend übernommen wurden. Es sollte für die *Filmologie* problemlos möglich sein, mit dem Auftreten des Fernsehens von dem einen Paradigma ‚Cinéma‘ auf das andere, neue überzugehen oder die Forschungsarbeit auf das Fernsehen auszuweiten. Anders als die *Cahiers du Cinéma* war man nicht auf ‚den Film‘ und auf eine für jene selbstverständliche Koppelung von Film und Kino bezogen. Tatsächlich jedoch tat sich die *Filmologie* außerordentlich schwer, den Rahmen des Cinéma um den des Fernsehens oder der Massenmedien zu erweitern, gerade weil sie kaum Interesse daran hatte, das jeweils Neue am Medium selbst oder am Einzelfall stilistischer Veränderungen von Filmen durch veränderte Produktions- und Rezeptionsweisen zu beschreiben. Statt dessen wurden die Ergebnisse der filmologischen Forschung am Cinéma auf die neuen Bedingungen dessen, was man sehr pauschal ‚Information visuelle‘ nannte, übertragen im Rahmen einer an Durkheims soziologischer Theorie des ‚kollektiven Bewußtseins‘ orientierten Kommunikationssoziologie. Allerdings stellt sich die Frage, ob die *Filmologie* nicht von Anfang an, wenn sie über das Cinéma spricht, die neuen elektronischen Massenmedien meint, die sie ahnungsvoll vorwegnimmt. Die explizite Ausweitung des Paradigmas ‚Cinéma‘ auf das Fernsehen im Rahmen der ‚Information visuelle‘ wurde vollzogen, kurz bevor (1961) sich die filmologische Schule in ihre disziplinären Bestandteile (zum Beispiel Edgar Morins Kultursoziologie) auflöste oder einer neuen Wissenschaftstheorie anschloß, die die angestrebte Universalisierung ihres Paradigmas versprach, ohne sich auf singuläre Phänomene in ihren medialen Kontexten einlassen zu müssen, gemeint ist die Semiologie.

Anders die *Cahiers du Cinéma*, deren ‚politique des auteurs‘<sup>4</sup> gerade den individuellen Film und dessen ‚Autor‘ in den Mittelpunkt gestellt hatte. Die industrielle Filmproduktion Hollywoods wurde auf die Spuren von Individualität abgesucht und gefunden wurden Autoren wie Howard Hawks oder John Ford, die bis dahin keine

---

<sup>4</sup> André Bazin: De la politique des auteurs. In: *Cahiers du Cinéma*, No 70, 1957, S.2-11

Ahnung hatten, daß sie individuelle Filmemacher individueller Filme waren. So lange das neue Medium Fernsehen auch im Gegensatz zum Cinéma einen individuellen Autoren-Zugang zur Filmproduktion zu ermöglichen schien, war die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen kein grundsätzliches Problem. Die *Cahiers du Cinéma* selbst, die sich anfänglich *Revue Mensuelle du Cinéma et du Télécinéma* nannte, haben vom ersten Jahrgang ihres Erscheinens an die Entwicklung des Fernsehens beobachtet und im April 1961 sogar ein ‚Spécial Télévision‘ publiziert. Die Autoren der *Cahiers* haben im Fernsehen kein neues Medium, aber ein neues Instrument gesehen, Autorenfilme für das Kino machen zu können. Godard<sup>5</sup> hat es 1962 im Sonderheft *Nouvelle Vague* der *Cahiers* auf den Punkt gebracht:

„Die Filmindustrie bewegt sich unerbittlich sowohl in Richtung extrem marktgängiger als auch extrem teurer Filme. Der mittlere, finanziell und künstlerisch ansprechende Film wird immer mehr eine Beute des Fernsehens. So ist das. Schlimm oder um so besser.“ (S.95)

Hélas pour Truffaut, tant mieux pour Godard par exemple. Die ‚politique des auteurs‘ jedenfalls hat den Zugang zum Fernsehen zunächst nicht ausgeschlossen; die massiv zunehmende Durchdringung der Massenkultur mit ‚Film‘ durch das Fernsehen hat den Film bis in die Seminare der amerikanischen Universitäten transportiert<sup>6</sup>, wo die Autorentheorie des Films als Theorie individueller künstlerischer Filmproduktion paradoxerweise zur filmtheoretischen Basis der neuen akademischen Wahrnehmung des Films wurde, nachdem der Film endgültig durch die Massenmedien zum ubiquitär verfügbaren Konsumgut der Massengesellschaft geworden war.

Meine These nach diesen einleitenden Überlegungen ist die: Gerade die Theorie des individuellen Films der *Cahiers* vermochte sich zwischen Cinéma und Fernsehen in Form ihrer ‚politique des auteurs‘ durchzusetzen, ohne allerdings den neuen Bedingungen des Films als Produkt der Medien der Massenkommunikation gerecht werden zu können, zu denen sie zunehmend gleichzeitig wurde (Godard in seiner

<sup>5</sup> Trois points d'économie [discussion]. In: *Cahiers du Cinéma*, No 138 („Nouvelle Vague“) 1962, S.85-100

<sup>6</sup> „What we now call ‚film studies‘ has existed for barely thirty years. During the mid-60s film courses proved to be attractive humanities options throughout North American colleges and universities.“ Verbunden war diese neue Attraktion der ‚film studies‘ mit der amerikanischen Version der ‚auteur theory‘. (David Bordwell: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*. In: Bordwell, Carroll (Hg.) *Post Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin 1996, S.3

ständigen Auseinandersetzung mit dem Fernsehen ist das beste Beispiel dafür). Tatsächlich ist die Autorentheorie der *Cahiers* (und in den USA) ein konservatives Anstemmen gegen die Massenmedien mit einer Vorstellung vom Film, dem im Rahmen massenmedialer Bilderproduktion allein noch individuelle künstlerische Aussagen zugetraut werden, weil er sich vom Fernsehen auch im Fernsehen noch in Koproduktionen und Mischfinanzierungen usw. wesentlich unterscheiden *soll*. Die *Filmologie* auf der anderen Seite trägt zur Beschreibung der neuen Lage der Massenmedien ihre kultursoziologische Analyse der Freizeit- und Konsumgesellschaft bei, ohne dem Fernsehen eine spezifische Rolle zuweisen zu können. Eine Forschung, die sich am Cinéma bewährt hat, wird gegenüber der ‚information visuelle‘ zunehmend ungenau, weil sie das neue Medium Fernsehen lediglich als Erweiterung des Cinéma und nicht als mediales Phänomen sui generis begriffen hat. Darin trifft sie sich mit den Interessen der *Cahiers*, die wenn schon nicht gegen, so doch wenigstens im Fernsehen den Film ‚als Film‘ bewahren wollten. Als der nivellierende Einfluß des Fernsehens unverkennbar wird, wenden sich auch die *Cahiers* vom Fernsehen ab und dem Kampf um den Kinofilm zu.

Im Folgenden werde ich (allerdings nur sehr rudimentär) zuerst auf einige Aspekte der ständigen Auseinandersetzung der *Cahiers* mit dem Fernsehen eingehen und danach versuchen, die Schwierigkeiten der *Filmologie* mit der ‚information visuelle‘ darzustellen.

Bereits in der dritten Nummer ihrer Filmzeitschrift geben die *Cahiers* ein Portrait der Maschine ‚Télévision‘, eines Monsters, wie der Autor Pierre Viallet<sup>7</sup> sagt. Man sieht sich im Studio um, bekommt erklärt, daß Montage bei der noch üblichen Live-Produktion des Fernsehens das Umschalten von einer Kamera zur anderen und nicht mehr das Zusammensetzen von Einstellungen der Filmaufzeichnung Stück für Stück wie beim Cinéma bedeutet. Andere Unterschiede zum Film – und immer geht es um die Differenz zum Cinéma – sind das Privileg des Fernsehens, den Zuschauer zu Hause in seiner Wohnung und familiären Umgebung aufsuchen und mit ihm vertraut werden zu können, während das Kino auf den anonymen Zuschauer warten muß, um ihn anschließend wieder aus den Augen zu verlieren. Noch wichtiger ist die Feststellung, daß das Fernsehen seinen Autoren viel mehr Freiheiten als das Cinéma

---

<sup>7</sup> Pierre Viallet: Télévision. Portrait d'une machine. In: Cahiers du Cinéma, No 3, 1951, S.30-36

gewährt, noch sind seine Regeln vage, seine Formate offen. Die Erfahrungen mit seiner Fernsehproduktion, von Claude Vermorel<sup>8</sup> in Heft 9 beschrieben, zeigen, daß das Live-Fernsehen viel mehr mit dem Theater als dem Film zu tun hat, mit dem Unterschied, daß parallel auf zwei Bühnen für zwei schwerfällige Kameras gespielt wird, und erst die Mischung beider Bilder das Resultat ergibt. Das entstehende Bild ist klein, unscharf und flach. Die Antwort auf diese kritischen Einwände kommt in Heft 14 von der Produktionsseite des Fernsehens<sup>9</sup>, wo gegenüber dem Film die Vielfalt der Kombinationsmöglichkeiten für eine Sendung als ‚work in progress‘ hervorgehoben wird: Filmeinspielungen, Musik, szenische Darstellungen, Tanz etc. können miteinander verbunden werden. Und das Monitorbild verfügt bereits über eine viel breitere Skala von Grauwerten! Schon Pierre Viallet hatte sich für die Fernsehansagerin interessiert, diesen Schutzengel des Fernsehprogramms, halb Mutter halb Jungfrau, vertraute Ratgeberin, die sich nicht irren kann, die alle liebt und von allen geliebt wird und die ihren Zuschauern in die Augen sieht. Daß zu viel Liebe zu dieser Dame in den häuslichen vier Wänden zum Problem werden kann, hat André Bazin zu einem, vielleicht demjenigen zeitgenössischen Beitrag zum Fernsehen veranlaßt, der das beste Verständnis des Wesens des Fernsehens zeigt: „Pour contribuer à une érotologie de la télévision.“<sup>10</sup> Bazin fragt: Was unterscheidet die Erotik im Kino von der des Fernsehens? Da ist zunächst das ziemlich flau kleine Bild des Monitors, das aber dem Geheimnisvollen der Erotik eher noch entgegenkommt, d.h. die Suggestivität des Fernsehbildes resultiert gerade aus seinem Mangel an Schärfe (später scheiterte das hochauflösende Fernsehen HDTV u.a. auch an der Kälte und Geheimnislosigkeit seiner tiefenscharfen Bilder). Was in erster Linie das Fernsehen vom Film unterscheidet ist dessen Live-Charakter, der sich bis heute (bis die Avatare der Multimedia-Epoche sie ablösen werden) in den Auftritten der Fernsehansagerinnen erhalten hat. Es ist eben etwas anderes, ob eine hübsche Frau nur ein Element filmischer Rhetorik auf der Leinwand ist oder man das Gefühl hat, daß sie gleichzeitig, wenn sie auf dem Bildschirm erscheint, vor der Kamera wirklich ‚präsent‘ ist, was das Fernsehen zusätzlich dadurch suggeriert, daß Frauen wie

---

<sup>8</sup> Claude Vermorel: Sur une première expérience à la Télévision. In: Cahiers du Cinéma, No 9, 1952, S.24-29

<sup>9</sup> Jean Thévenot: Sur quelques expériences à la télévision. In: Cahiers du Cinéma, No 14, 1952, S.39-41

<sup>10</sup> André Bazin: Pour contribuer à une érotologie de la télévision. In: Cahiers du Cinéma, No 42, 1954, S. 23-26; 74-76

absichtslos in der Dekoration von Shows die Blicke auf sich ziehen. Die Macht der Fernsehansagerin über den Blick resultiert also aus der Vorstellung, daß sie gleichzeitig in die Kamera sieht, während der Zuschauer auf der anderen Seite des Apparates ihr Bild sieht. Diese Macht hat etwas Indezentes. Eine Frau wie die Fernsehansagerin, die Tag für Tag eingeladen wird, am Familienleben teilzunehmen, macht sie zur Person des privaten Lebens, sie muß von allen Mitgliedern der Familie akzeptiert werden können, d.h. es geht nicht an, daß sich der Herr des Hauses Tag für Tag auf eine persönliche erotische Begegnung freut, die ihn womöglich von seiner Ehefrau entfremdet. (Im Kino ist das anders, weil hier Erotik zum kollektiven Traum eines zufälligen Publikums wird.) Um so mehr kommt es darauf an, daß Fernsehansagerinnen ehe- und familienverträglich sind. Erotik im Fernsehen erweist sich als eine Frage der Psychologie (der Imagination) und der Familiensoziologie, sie hat mit den Eigenschaften des Mediums, kaum jedoch mit dem eigentlichen Objekt der Begierde, von dem das unscharfe kleine Bild schließlich nur ein erotisches Geheimnis ahnen läßt, zu tun. André Bazin hat hier (fast) unpolemisch das Zusammenspiel technischer Voraussetzungen mit psychosozialen Effekten des Fernsehens beschrieben an einem Punkt, an dem sich noch lange Film und Fernsehen unterscheiden werden, auch wenn das Fernsehen technisch reifer und nicht mehr nur ein Medium der ‚Live‘-Übertragung sein wird. In einem Interview mit dem Fernsehproduzenten Marcel Moussy<sup>11</sup>, das sich vor allem um das amerikanische Vorbild, in diesem Fall Paddy Chayevsky, dreht, erwähnt Bazin noch einmal ausdrücklich, daß sich das Fernsehen von Kino und Theater durch seinen Zwang zur Aktualität unterscheidet, was auch für die Unterhaltungssendungen des Fernsehens zutreffe. De Sica habe gesagt, daß das Fernsehen in diesem Sinne ‚neo-realistisch‘ sein müsse und das sei es auch bisher gewesen. Bazin widerspricht nicht, obwohl damit Überschneidungen zwischen Film und Fernsehen angedeutet werden, die an die Substanz seines Verständnisses vom Kino gehen. Auf derselben Linie liegt ein Artikel von Eric Rohmer über die Fernsehübertragung der Olympischen Spiele in Rom 1960. Unter dem Titel ‚photogénie du sport‘<sup>12</sup> äußert sich Rohmer enthusiastisch über die Direktübertragung in ein Pariser Kino: „Ja, ich weiß. Das da ist kein Film. ‚Das da‘

<sup>11</sup> Propos sur la télévision, par André Bazin et Marcel Moussy. In: Cahiers du Cinéma No 90, 1958, S.21-25

<sup>12</sup> Eric Rohmer: Photogénie du sport. In: Cahiers du Cinéma, No 112, 1960, S.57-60

war dennoch Bestandteil des Programms eines Pariser Kinos und verdiente, meine ich, unter diesem Titel in unserer Rubrik ‚Conseil des Dix‘ zu figurieren. Ich jedenfalls würde ‚dem da‘ ohne zu zögern drei Sterne verleihen ...“ (S.57). Schlimm genug, daß Filme im Fernsehen gezeigt werden, soll nun auch noch das Fernsehen das Kino erobern? Bei aller Offenheit ist es natürlich doch ein Sakrileg, daß ‚das da‘ auf der Leinwand eines Kinos ‚am Ort des Films‘ erscheint. Rohmer entschuldigt sich sogleich dafür, daß er ‚das da‘ nicht nur akzeptiert, sondern auch noch schön gefunden hat und nicht nur wie einen Film, sondern wie einen Film, den er liebt, zum Beispiel einen Film von Howard Hawks. Die beiden Medien (er gebraucht diesen Begriff nicht) können nicht unterschiedlicher sein; was dennoch dieses Spektakel des Sports mit einem Film von Hawks verbindet, ist der gemeinsame Rekurs auf ein künstlerisches Rohmaterial dieser modernen Zivilisation, auf das sich auch Joyce, Picasso oder Brecht bezogen hätten. Daher müßten die *Cahiers* gerade auf der Linie ihrer Arbeiten über zum Beispiel Hawks auch über das eigentliche Kino hinaussehen. Es sei immer schon eine Strategie der *Cahiers* gewesen, über Filme zu handeln, die unbekannt geblieben sind, daher sollten auf dieser Linie auch Ereignisse wie dieses einer Sportübertragung einbezogen werden. Denn auch dem Film droht, im Kreis seiner Bewunderer eingeschlossen und im Elfenbeinturm abgekapselt zu werden, wie das mit anderen zeitgenössischen Künsten auch geschehen ist (S.60). Rohmers Vorschlag hat keine Folgen für die *Cahiers* gehabt, wohl aber für die *Nouvelle Vague*, die, wie in diesem Fall Rohmer, vom Fernsehen beeindruckt waren und sich thematisch und stilistisch durchaus dem ‚Live‘-Charakter des Fernsehens angenähert haben, wobei natürlich auch andere Strömungen wie der Neo-Realismus und das *Cinéma vérité* eine Rolle gespielt haben, das eine schließt das andere nicht aus, sondern ein, wie von de Sica über den neo-realistischen Stil des Fernsehens zu hören war. Dieser kurze, nur unvollständige Durchgang durch die Fernsehrezeption der *Cahiers* soll 1961 mit einigen kurzen Anmerkungen zu Heft No 118 ‚Spécial TV‘, enden. Das Editorial<sup>13</sup> ist bereits interessant genug: Es erinnert daran, daß die *Cahiers du Cinéma* bis zu ihrem Heft 49 den Zusatz *Revue du Cinéma et du Télécinéma* trugen. Wenn sich der Neologismus ‚Télécinéma‘ auch als unglücklich erwiesen habe, bleibt das Fernsehen doch ein Bereich des Films und das ‚virtuelle Kino‘ mit seinen Millionen gleichzeitigen Zuschauern sollte eine Filmzeitschrift nicht weniger interessieren als

---

<sup>13</sup> Cahiers du Cinéma: Editorial. Ebd. No 118, 1961, S.1-2

der Gaumont-Palace mit seinen Millionen Zuschauern, die nacheinander das Kino besuchen. Ob der *Panzerkreuzer Potemkin* nun auf dem individuellen oder dem kollektiven Bildschirm gezeigt wird, „le Potemkine reste le ‚Potemkine‘“ (S.1), auch wenn die Puristen nicht ganz unrecht haben, wenn sie die Kinoleinwand dem Monitor vorziehen. Längst zeigt das Fernsehen mehr alte Filme als das Kino und muß eine Filmzeitschrift nicht schon deshalb dem Fernsehen mehr Aufmerksamkeit widmen als dem Theater, der Literatur oder der Musik? Die Wendung ist nicht ohne Pikanterie, denn der Film, mit dem sich die *Cahiers* nun einmal in erster Linie beschäftigen, steht so gesehen von vornherein in einem intermedialen Verhältnis zu den Künsten (oder Medien?), unter denen das Fernsehen aus der Sicht des Films eindeutig die wichtigste ist. Ob die deutschen kinotreuen Kollegen von der *Filmkritik* solche Blasphemien in ihrer führenden Filmzeitschrift jemals zur Kenntnis genommen haben? Was die *Cahiers* durchaus erkannt haben, ist, daß ein ganz neuer Realismus der Aktualität auf eine Weise Wirkungen zeigt, von denen das Kino niemals zu träumen wagte (und es vielleicht auch gar nicht wollte): In den USA hat das Fernsehen die Präsidentenwahl zugunsten Kennedys entschieden; nicht Kennedy, sondern das Fernsehen hat Richard Nixon an den Wahlurnen geschlagen. „La télévision, par essence, c’est le direct“ heißt es in einem Beitrag von Stelio Lorenzi.<sup>14</sup> Es versammelt Millionen Zuschauer in seinem ‚globalen Dorf‘, wo sie an der Gleichzeitigkeit des Ereignisses mit seiner Darstellung teilnehmen. Das Kino kann hinter diese Erfahrung einer neuen ‚durée‘ nicht mehr zurückgehen, aber es kann sie nutzen, indem es den teilnehmenden Blick des Zuschauers zu einem Faktor seiner Ästhetik macht. Vor diesem Hintergrund sei der ‚Realismus‘ von Filmen wie *Les quatre cent coups* (1959) von François Truffaut oder *Moi, un noir* (1958) von Jean Rouch zu verstehen, hier bieten sich Konvergenzen zwischen Film und Fernsehen an.

Eine Notiz über Jacques Roziers Film *Adieu Philippine* im Heft 138, Spécial ‚Nouvelle Vague‘ der *Cahiers*<sup>15</sup> leitet über zur anderen, filmologischen Seite der Diskussion des Fernsehens oder wie es dort heißt, der ‚information visuelle‘. Mit seinem Film *Adieu Philippine* habe Rozier einen Platz ganz vorne eingenommen, dieser Film sei

<sup>14</sup> Stelio Lorenzi: Les Problèmes du Réalisme. In: Cahiers du Cinéma, No 118, 1961, S.17-22

<sup>15</sup> Cent soixante-deux nouveaux cinéastes français. Jacques Rozier. In: Cahiers du Cinéma No 138 (Spécial Nouvelle Vague), S.81

„ein geschliffener Diamant der Nouvelle Vague, wo die Tugenden des jungen Kinos am hellsten leuchten, wo seine Methoden am klarsten und fundiertesten in Erscheinung treten, ob es sich nun um die wie absichtslos operierende Kamera handelt, um neue Gesichter oder stilistische Anleihen beim Fernsehen, die Ungezwungenheit der Erzählung, des Themas, kurz, der Jugend. (...) Adieu Philippine macht Schluß mit der ‚querelle des anciens et des modernes‘, der Film besiegelt die Niederlage des klassischen Realismus, dessen, wenn auch respektable Fortsetzung der italienische Realismus war. Nach diesem Film sehen alle anderen falsch aus, und man kann sich schwerlich vorstellen, daß der Stil des Natürlichen noch weiter getrieben werden kann.“ (S.81)

Von dem Film, der hier so überschwenglich gefeiert wird, ist heute fast nur noch im Rahmen von Exerzitien mit den Metzschen ‚Großen Syntagmen‘ die Rede, im Kanon der *Nouvelle Vague* hat er kaum noch eine Stimme. Schade, denn *Adieu Philippine* behandelt zwei Themen, die für die *Nouvelle Vague* mediengeschichtlich und kultursoziologisch wesentlich waren, das Thema des Fernsehens und der jugendlichen Freizeitkultur. Der Film beginnt völlig unbefangen im Fernsehstudio, und er folgt seinen jugendlichen Laiendarstellern mit dem Auto in die Ferien, wo es beim Camping nur noch um die Leiden und Freuden in einer Dreierbeziehung geht. Während Godard und Truffaut ihre Protagonisten demonstrativ immer wieder ins Kino schicken<sup>16</sup>, kommen Roziers Helden auf Korsika ohne aus. Dieser Kinofilm scheint sich bereits von der Filmgeschichte, sofern sie sich im Kino ereignet, abgenabelt zu haben, und wenn Jean-Louis Comolli am Schluß seiner mystifizierenden Eloge über *Adieu Philippine* sagt, daß mit diesem Film „das Cinéma sich mit einem Mal zu etwas bekennt, was es ohne es zu wissen immer schon war, nämlich prophetisch zu sein“<sup>17</sup> dann könnte sich herausstellen, daß mit diesem Film das Fernsehzeitalter der Filmgeschichte endgültig begonnen hat.

Die Gründung der *Association Française pour la Recherche Filmologique* geschah 1946 gleichzeitig mit dem Erscheinen des *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma* (unter dem Titel *Film und Philosophie* 1962 in Gütersloh auf deutsch

<sup>16</sup> Vgl. Anne und Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar 2000 (bes. Truffaut, Godard & Co: Kein Film ohne Kino! S.238-249)

<sup>17</sup> Jean-Louis Comolli: Poème et plaisir. In: Cahiers du Cinéma, No 149, 1963, S.55-58

erschienen)<sup>18</sup>. Der Autor des Buches und Gründer der *Filmologie* Gilbert Cohen-Séat sah unmittelbar nach dem Krieg im Cinéma eine moralische Instanz und ein Medium der Homogenisierung und Universalisierung der Menschheit (eine Hoffnung, die erst am Ende des Jahrhunderts mit dem Internet im Sinne der Globalisierung vielleicht nicht ganz in dem Sinne, wie Cohen-Séat das gemeint hat, in Erfüllung gehen sollte). „Die gemeinschaftsbildende Funktion des Films“ manifestiert sich in einem „einzig(n) Massenpublikum von außerordentlicher Allgegenwart“ (S.13), das durch ein ganz neues Zusammengehörigkeitsgefühl bestimmt wird (S.18). Und er kann sich dabei auf Emile Durkheim berufen, der die Herausbildung kollektiver Ideen und eines kollektiven Bewußtseins davon abhängig gemacht hat, daß „sie sich auf Dinge beziehen, die von allen gesehen und von allen verstanden werden können, und die bei jedem ein geistiges Abbild finden“ (S.21). Das, was gemeinsam ist, nennt Cohen-Séat ‚Information‘, die im Cinéma universalisiert zur kollektiven Form der Weltanschauung und weltweit wirksam werden kann. „Der Film schwingt sich zum Champion der geistigen Entwicklung auf und hat sich gleichzeitig Universalität und Schnelligkeit [der Elektrizität] angeeignet“ (S.24). Gemeint ist 1946 das Cinéma, aber spricht Cohen-Séat nicht längst vom Fernsehen und dessen Tendenz zur Globalisierung und Beschleunigung und vor allem der Simultaneität der Information für ein disperses Massenpublikum, das weltweit gleichzeitig an Ereignissen teilnimmt, die in diesem Medium zu einem universellen Weltbild beitragen?

15 Jahre später (1961) entwirft Cohen-Séat in seinem Buch *Problèmes du Cinéma et de l'information visuelle*<sup>19</sup> das Bild einer neuen Kultur der visuellen Information, deren zentrales Medium nach wie vor das Cinéma ist, dem das inzwischen unübersehbare Fernsehen an die Seite gestellt und mit dem es (als Medium und Institution) lediglich in einem Appendix-Kapitel zu den sog. ‚neuen Techniken‘ konfrontiert wird. Die kulturelle Situation, in die er mit der Darstellung der Probleme des Cinéma interveniert, ist entscheidend durch das Cinéma selbst geprägt. Auf die Kultur des Wortes und entsprechend der Eliten habe das Cinéma zunächst destabilisierend gewirkt und zugleich ein eigenes filmisches Universum errichtet, dessen ‚Ikonosphäre‘ grundsätzlich neue Wahrnehmungsweisen und Kriterien des

<sup>18</sup> Gilbert Cohen-Séat: *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma*. Nouvelle Edition, Paris 1958 – Gilbert Cohen-Séat: *Film und Philosophie. Ein Essai*. Gütersloh 1962

<sup>19</sup> Gilbert Cohen-Séat: *Problèmes du Cinéma et de l'information visuelle*. Paris 1961

Urteilens voraussetzt, die sie selbst hervorgebracht hat. Die Auflösung der Tradition hat Ängste entstehen lassen, die in einer Risikogesellschaft durch keine Eliten im Sinne einer Kontinuität mehr aufgefangen werden können; statt dessen ist eine Expertenkultur entstanden, die sich der ‚information visuelle‘ bedient. (Aktuelle soziologische Debatten um eine reflexive Modernisierung zwischen Anthony Giddens, Scott Lash und Ulrich Beck scheinen hier wieder anzuknüpfen<sup>20</sup>). Die neuen Technologien sind ohne Tradition und gerade deshalb prädestiniert als Medien einer globalisierten transkulturellen populären Kultur, in der alle Menschen gleichzeitig dasselbe sehen (und hören). Das Cinéma ist das elementare Modell, das die Matrix für die Globalisierung der Gefühle, Gedanken und Vorstellungen von der Realität bereithält; es ist Massenmedium in dem Sinne, daß es Medium der Identifikation der Massen, nicht ihrer (differenzierenden, distanzierenden) Kommunikation ist. Cohen-Séat weist den Kommunikationsbegriff zurück, weil er wiederum die Intervention des Wortes und damit die Bevormundung durch die alten Eliten bedeuten würde und grundsätzlich kritische Distanz einführt, wo identifikatorische Teilnahme an einem Universum sui generis gemeint ist. Cinéma und Fernsehen sind beide Medien der Unmittelbarkeit, als die sie wesentliche Bestandteile der neuen Freizeitkultur sind, die sie gerade auch in ihrem globalen Anspruch charakterisieren. Freizeit soll nichts mit partikularen Freizeiten und deren organisierten Aktivitäten zu tun haben, sondern mit ‚désœuvrement‘, Muße allerdings jenseits ihrer Abgehobenheit in der klassischen Kultur. Cohen-Séat nennt ausdrücklich Körperkultur und Camping als vulgäre Formen des Tourismus (statt Bildungsreisen) in einer populären Kultur, zu der dann selbstverständlich die ‚information visuelle‘ gehört, deren Teilnahme die Freizeit tendenziell ausfüllt. Auf die Freizeitkultur als Bedingung der ‚information visuelle‘ ist gleich noch im Zusammenhang mit Pierre Fougeyrollas Intervention zurückzukommen. Cohen-Séat sieht in der Freizeit einen zur ‚information visuelle‘ vollkommen kompatiblen sozialen Bereich, beide sind entschieden vom Arbeitsbereich getrennt (dem Fernsehen wird er vorwerfen, diese Trennung zu unterlaufen). Die Muße der Freizeit ist die Voraussetzung für die Hingabe an das Cinéma in Form der universellen Teilnahme an seinem Universum (es gibt keine genaueren Angaben, worüber die ‚information visuelle‘ informiert). Um die Art der

---

<sup>20</sup> Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt/M 1996

Partizipation zu verdeutlichen, greift Cohen-Séat auf ältere (Theodor Lipps) und neuere Theorien der Einfühlung oder Empathie zurück, macht Anleihen bei der phänomenologischen Ontologie der Identifikation mit dem Anderen (Sartre) usw. Der Zuschauer als Individuum in der Masse unterwirft sich einer ‚Ordnung des Photogénie‘, die dargestellten Ereignisse zum Erlebnis werden läßt. Information funktioniert dabei doppelt, einmal, indem sie schemageleitet und selektiv (Stereotyp) Aufmerksamkeit lenkt und zum anderen, indem sie zerstreute Wahrnehmung impliziert. Sie ist zugleich Information und Kontemplation.

Der Vorgang der Partizipation ermöglicht die (An-)Teilnahme an einem fremden Leben durch die Identifikation mit dem Anderen, ihm liegt im wesentlichen ein Konzept der Mimesis zur Alltagserfahrung zugrunde, die in sukzessiven Schritten über die Identifikation zu einem neuen empathischen Verstehen führt: Durch Regression wird ein hypnoseähnlicher Zustand verminderter kritischer Wachheit erreicht, der eine bestimmte mimetische Disposition des Zuschauers ermöglicht, die zu einem neuen unmittelbaren Verstehen führt, wobei Analogien zum spontanen Mimetismus in der frühkindlichen Entwicklung phylogenetische Voraussetzungen für diesen Vorgang des Verstehens machen lassen. Für das filmische Universum oder noch grundsätzlicher die globale ‚information visuelle‘ und ihrer Form der mimetischen Identifikation, die Alltagsrealität als Basis von Erkennen durch Wiedererkennen voraussetzt, sind phantastische Stoffe ebenso ungeeignet wie Strukturen medialer oder thematischer Selbstreflexivität, die auf intellektuelle Distanzierung zum Wahrnehmungsereignis zielen. Geeignet sind statt dessen Geschichten von Menschen in ihrer Alltagsrealität, die im Rahmen der ‚information visuelle‘ zum Bestandteil des globalisierten Alltags einer populären Kultur werden sollen. Das Material bietet der Wahrnehmung eine Folge von Perzepten, in deren Abwechslung das nächste das vorangehende überlagert, ohne daß eine Struktur der Montage und das heißt ein Konzept erkennbar werden soll. Die Teilnahme des Zuschauers als Element der Massenkommunikation macht ihn durch die mimetische Anpassung an die wahrgenommene Welt zum Bewohner dieses Universums, das er/sie mit der Masse anderer Zuschauer in einer weltweiten, globalen Freizeitkultur teilt.

Fast sieht so aus, als ob Cohen-Séat die globalen Netze multimedialer Massenkommunikation und ihrer immersiven Effekte der Teilnahme an einer globalen virtuellen

Welt beschreibend vorwegnimmt; jedenfalls geht er weit über das bis dahin übliche Maß an magischer (Morin) oder traumatischer (Barthes, Metz) Identifikation mit der Kommunikationssituation hinaus. Wie ordnet er nun das Fernsehen in dieses immer noch filmische Universum der ‚information visuelle‘ ein, wenn er explizit das Fernsehen und die neuen Medientechnologien thematisiert? Weil sein Informationsbegriff nicht auf die Nachricht, sondern auf das von der Masse der Zuschauer geteilte Ereignis als mediatisiertes Erlebnis zielt, kann er das Fernsehen als journalistisches Informations-Medium und ‚Fenster zur Welt‘ vernachlässigen, da hier nur eine indirekte Beziehung zum Cinéma besteht. Wichtiger ist ihm dessen Konkurrenz auf dem Gebiet der Konstitution eines homogenen filmischen Universums, in das es vordringt, indem es in die Alltagswelt der Zuschauer unmittelbar eindringt. Es gehört zur populären Kultur, weil es im Widerspruch zur Wortkultur der Eliten steht und weil es zur Entritualisierung der Teilnahme an dieser Kultur in einem Maße beiträgt, wie das dem Cinéma erst allmählich gelingt. Die Folgen dieser radikalen Entritualisierung der Teilnahme an der ‚information visuelle‘ des Fernsehens sind, daß es auch die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit einreißt, die vom Cinéma strikt eingehalten und vom Radio zwar überschritten, aber nicht gestört wird. Das Fernsehen etabliert sich als ein ständiges Gegenprogramm zu den Riten des Alltags, zu denen auch das Cinéma gehört. Das Cinéma antwortet auf diese Konkurrenz auf Gebieten, auf denen das Fernsehen ihm (vorerst) nicht folgen kann, es vergrößert das Bild (Cinerama), führt die Farbe ein und experimentiert mit dem dreidimensionalen Effekt, kurz, es meint, die Illusion zu verstärken, verliert aber statt dessen die für die mimetische Teilhabe der Zuschauer notwendige Analogie zur Alltagsrealität an das Spektakuläre, das eher dem verblüfften Staunen als der Identifizierung durch Mimesis an die Alltagserfahrung dient. Die Intervention des Fernsehens hat zur Krise des Cinéma beigetragen, die letztlich zu dessen Auflösung in zwei Richtungen führen wird: Das Cinéma als Spektakel zerstört die Grundlagen einer homogenen populären Kultur, indem es zu einem spektakulären Phänomen (einer Konsumgesellschaft des Spektakels im Sinne Guy Debords<sup>21</sup>) unter anderen wird, ohne weiterhin global an der Vorstellung einer universellen Erlebniswelt mitzuwirken (hier könnte man fragen, ob die Entgrenzung Hollywoods über das Cinéma hinaus in realisierte Fiktionswelten wie Disney-World dem nicht tendenziell widerspricht). Die

---

<sup>21</sup> Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels (1967). Hamburg 1978

andere Richtung, in die sich das Cinéma aufzulösen beginnt, ist das Universum des Fernsehens. Beide, Cinéma und Fernsehen werden in einer ständig zunehmenden Freizeit der Menschen zu einer globalen populären Kultur verschmelzen.

In dem gemeinsam mit Pierre Fougeyrollas 1961 veröffentlichten Buch *L'action sur l'homme: Cinéma et télévision* (deutsch 1966 u.d. Titel *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*)<sup>22</sup> stellen Cohen-Séat und Fougeyrollas angesichts der umwälzenden Veränderungen einer durch die Massenmedien geprägten Welt die (kulturanthropologische) Frage nach dem neuen Menschen, der sich durch die mimetische Teilhabe an dieser veränderten Welt selbst verändert habe. Die veränderte Welt ist eine visuelle Welt, deren ‚Ikonosphäre‘ der intellektuellen auf dem Wort gründenden Noosphäre Teilhard de Chardins (der großen Einfluß auf André Bazin hatte) gegenübergestellt wird. Wieder wird dem Filmbild die Macht, magische (Edgar Morin) Denkformen hervorgebracht zu haben, die sich der Kritik und Kontrolle weitgehend entziehen, zugeschrieben. ‚Visuelle Information‘ wird in diesem magisch-mimetischen Prozeß etwas fragwürdig etymologisch als ‚Auferlegung von Formen‘ im Wahrnehmungsprozeß des Subjekts durch Cinéma und Fernsehens gedeutet. Partizipation durch Einfühlung macht wie im magischen Denken keinen Unterschied zwischen Imaginärem und Realen. Die Grenze zwischen Ich und dargestellter Welt, die die Erfahrungswelt repräsentiert, löst sich auf in der Faszination des prägnanten Filmbildes und im völligen Gefangensein durch das Cinéma. Information ist weniger strukturierend als destrukturierend, indem alte Vorstellungen aufgelöst und traditionelle ‚Kristallisierungen‘ verflüssigt werden zugunsten des neuen Menschen der Massenkommunikation.

So weit die komprimierte Wiederholung der bekannten Thesen Cohen-Séats zur mimetischen Teilhabe am Prozeß der ‚information visuelle‘ bei Fougeyrollas. Seine Kulturanthropologie des ‚neuen Menschen‘ verortet ihn nun in der Freizeitgesellschaft, in einer globalisierten, kaleidoskopartig wahrgenommenen Konsumwelt, in der vor allem die Bilder die Interaktionsdynamiken steuern. Postuliert wird das Ende der auf der Macht der Ideen, Konzepte und Programme beruhenden Moderne zugunsten einer Bildkultur der Unmittelbarkeit, die durchaus mit dem erst

---

<sup>22</sup> Gilbert Cohen-Séat, Pierre Fougeyrollas: *L'action sur l'homme: Cinéma et télévision*. Essai. Paris 1961 - Gilbert Cohen-Séat, Pierre Fougeyrollas: *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*. Köln, Opladen 1966

später eingeführten Begriff der Postmoderne zu bezeichnen wäre und die sich nicht scheut, die Sphäre des Irrationalen gegen die Herrschaft der Rationalität zu behaupten. Die Techniken entziehen sich ihren Urhebern und einer Mittel-Zweck-Relation, die von Cohen-Séat und Fougeyrollas (wie von McLuhan) als körperliche Extensionen aufgefaßt werden. Die Wirkungen der neuen visuellen Informationstechniken auf den Menschen machen sie zu Organisatoren neuer Weltvorstellungen in einer „durch Freizeit und Muße hervorgerufene(n) Mutation der massifizierten Existenz“ (S.71). Freizeit ist „ein einheitliches Ganzes, ein gewissermaßen substantialisiertes Leben“ (S.73) geworden. Sie wird im Gegensatz zur Arbeit als Bereich der Zerstreuung, der Ablenkung und Auflösung von Zwängen gesehen, in dessen Zentrum gemeinsam Film und Fernsehen nicht als Aktivität, sondern als zerstreutes Erleben stehen.

„Diese Medien einverleiben den Zuschauer in Realitäten, für die es in Bezug auf seine Umwelt keinen gemeinsamen Nenner gibt und die ihm daher keine unmittelbare Aktion abverlangen. Daher bedeutet die durch Film und Fernsehen gekennzeichnete Muße weder Schöpfung noch Spiel (...): die Techniken, die Muße und visuelle Information beherrschen, sie bringen eine Poetik des Menschen hervor.“ (S.73)

Hinderlich einer solchen Wirksamkeit visueller Information in der Freizeitkultur ist jede Art des ordnenden, verwaltenden ebenso wie künstlerischen Zugriffs auf die Medien (wie auf die Freizeit), wodurch der „ursprüngliche, rein technische Aspekt mißverstanden wird.“ (S.81) „Produkte der visuellen Information (sind) ebenso wie die der Architektur unter einem technischen und gewissermaßen funktionellen Gesichtspunkt zu betrachten, bevor irgendwelche anderen Maßstäbe angelegt werden können. (...) Jeder Film (...) kann tiefgreifendere Effekte hervorrufen als die, welche die Kunstwerke in früheren Zeiten hervorbringen konnten.“ (S.81) Das, was die Wirkung hervorbringt, liegt in der Kraft der Techniken selbst und nicht so sehr bei denen, die sich ihrer bedienen. Wie Geschosse haben auch Filmbilder „die explosive, traumatisierende, magische und mobilisierende Macht der affektiven Elementarkräfte“ (S.82), die der Film aufgrund seiner Filmbilder auslöst. Zwischen dieser konstitutionellen Kraft und ihrer institutionellen Anwendung besteht so lange ein Widerspruch, so lange die Medien der visuellen Information in subjektiv-künstlerische Bahnen gelenkt oder anders vereinnahmt werden. Statt dessen müssen sie unmittelbar die Medien der Massen und ihrer Freizeit und der Herausbildung einer neuen Kultur

sein. Die „filmische Realität (wird) das Erlebte des Menschen in seiner ganzen Fülle ausdrücken“. (S.86) Indem die visuelle Information eine imaginäre Welt schafft, in die sie den Menschen einbezieht, macht sie diese Welt gewissermaßen surreal. „Schon angesichts dieser Techniken kann man verstehen, wie die anderen modernen Techniken ein künstliches Universum schaffen, welches sich in das natürliche Universum integriert und somit der wirkliche Kosmos wird, in dem der Mensch künftig denkt, handelt und lebt.“(S.86/87) Jenseits des Verbalen ist „der Film selbst ein Leben, an dem der Zuschauer teilnimmt.“ (S.89) Es hat gar nicht mehr lange gedauert, bis die Medien zu einer ständigen Umwelt des Menschen geworden sind und die immersiven virtuellen Bildräume des Cyberspace jenseits von Cinéma und Fernsehen dabei sind, sich an die Stelle der natürlichen Wahrnehmung zu setzen. Anfang der sechziger Jahre standen derartige Medien-Spekulationen im Widerspruch zum Verdikt Max Horkheimers und Theodor W.Adornos über die ‚Kulturindustrie‘ und deren These von der ‚Aufklärung als Massenbetrug‘. *Film 58*, eine Vierteljahrsschrift, die 1958 dreimal parallel zur Münchner Filmzeitschrift *Filmkritik* (seit 1957) erschien, hatte den Abdruck dieses Teils der ‚Dialektik der Aufklärung‘ und dessen vehemente Medienkritik noch programmatisch der Filmkritik zur Seite gestellt<sup>23</sup>. Edgar Morin<sup>24</sup> hatte in den *Communications* No 1 ebenfalls eine kultursoziologische Analyse unter dem Titel *L’Industrie culturelle* veröffentlicht, die sich allerdings ungleich gelassener mit den neuen Phänomenen der Freizeitkultur und der Medien beschäftigte. Und schließlich erinnern die Überlegungen von Cohen-Séat und Fougeyrollas zur Freizeitkultur an den damals einflußreichen Aufsatz von Jürgen Habermas „Soziologische Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit“<sup>25</sup> aus dem Jahr 1958. Habermas hatte darin den Doppelcharakter von Freizeit beschrieben, einmal freie Zeit zu sein, ein (negativ konnotierter) Rest, etwas Unbestimmtes, das von der Arbeitszeit übriggeblieben ist, um wiederum in beliebiger Verfügung neu disponibel zu werden. Andererseits ist die Freizeit gerade der beliebigen Verfügung entzogen, verplant und veranstaltet: Man verfügt nicht über sie, sondern nimmt an ihr teil wie an kollektiv disponierter Zeit. „Am Ende erweist sie sich gar als ein kunstvoll

---

<sup>23</sup> F - Film 58, Nr. 1-3, München 1958

<sup>24</sup> Edgar Morin: *L’Industrie culturelle*. In: *Communications*, No 1, 1961, S.38-59. Die kultursoziologischen Arbeiten Morins sind zusammengefaßt in: Edgar Morin: *Der Geist der Zeit. Versuch über die Massenkultur*. Köln 1965 (=Essay 4)

arrangiertes System von Regeln, die verbindlich einzuhalten sind.“ (S.219). Cohen-Séat und Fougeyrollas wenden sich entschieden gegen die verwaltete, veranstaltete Freizeit, um sie als Bereich der Konstitution alternativer Wirklichkeiten offen zu halten, deren Medien die Massenmedien Film und Fernsehen sein sollten.

Nicht spekulativ, sondern analytisch hat sich Edgar Morin<sup>26</sup> dem Verhältnis von Medien und Freizeitkultur in seiner Untersuchung der Bedingungen für das Auftreten der *Nouvelle Vague* genähert. Morin, der auch im Kreis der Filmologen mitgearbeitet hat, leitet die *Nouvelle Vague* selbst aus der Krise des Cinéma her, die vor allem durch veränderte Freizeitgewohnheiten besonders der Jugendlichen hervorgerufen wurde. „Neue Freizeitaktivitäten, verbesserte Wohnverhältnisse, Wohnsiedlungen in den Außenbezirken, neue Mobilität durch Motorisierung und nicht zuletzt das Fernsehen machen dem Cinéma Konkurrenz. Die Filmindustrie kommt in die Krise“ (S.139). Das Publikum selbst verändert sich: Die Alten und die Kinder bleiben zu Hause vor dem Fernseher und der Anteil der Jugendlichen wird deutlich größer; für sie ist die Flucht vom heimischen Sofa ins Kino immer noch attraktiv. Zwischen Superproduktionen auf Breitwand in Farbe aus Hollywood und einer deutlichen Tendenz zur Erotisierung des Films hält Morin Roger Vadims Film *Et Dieu créa la femme* mit Brigitte Bardot für einen typischen Film der *Nouvelle Vague*, der in der Mittelklasse ‚voll im Trend‘ im Kino mitzuhalten versucht. Andererseits ‚liest‘ sich Jacques Roziers *Adieu Philippine* wie eine filmische Bestätigung der Analyse Morins durch die *Nouvelle Vague* selbst.

Ein kurzes Resümee der in den *Cahiers* und in der *Filmologie* verhandelten Beziehungen zwischen dem Cinéma (Film und Kino) und den Medien, insbesondere dem Fernsehen, das sich parallel zur *Nouvelle Vague* in Westeuropa als audiovisuelles Massenmedium etablierte, kann für die französische Diskussion bis Anfang der sechziger Jahre ein relativ unverkrampftes Verhältnis konstatieren. Das Fernsehen war an Produzenten und Produkten der Kinobranche interessiert, die ihrerseits neugierig nach den neuen Möglichkeiten des Mediums schielten, zumindest was ihre jüngeren Vertreter betraf, und das waren die (einige) Protagonisten der *Nouvelle Vague*. Sowohl die *Cahiers* als auch die *Filmologie* bestanden auf der medialen und

---

<sup>25</sup> Jürgen Habermas: Soziologische Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit. In: Konkrete Vernunft. Festschrift für E.Rothacker. Bonn 1958, S.219-231

<sup>26</sup> Edgar Morin: Conditions d'apparition de la ‚Nouvelle Vague. In: Communications, No 1, 1961, S.139-141

kulturellen Dominanz des Cinéma, während sie das Fernsehen als ein Kino mit anderen, nicht besseren, aber (publikums-)wirksameren Mitteln in seiner medialen Neuartigkeit verkannten. Die *Filmologie* hat auch dann noch vom Cinéma gesprochen, als sie längst das universelle Medium einer globalisierten Kultur beschrieb, mit der sie die utopische Hoffnung auf eine neue Menschheitskultur der Medien verband. Die *Cahiers* haben sich schließlich in den sechziger Jahren ernüchtert vom Fernsehen ab- und den Krisen der nationalen Kinobranche zugewandt, die mit staatlicher Subvention und Protektion an den Kinokassen gemeistert werden mußten. Die *Filmologie* hatte schon 1961 Paris verlassen und sich in Italien einer ‚neuen‘ Theorie des Films zugewandt, der Semiologie.