

Marie Krämer

Cinéphilie als Film(vermittlung) im Film. François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINNE (1973)

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3708>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krämer, Marie: Cinéphilie als Film(vermittlung) im Film. François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINNE (1973). In: *ffk Journal* (2019), Nr. 4, S. 98–113. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3708>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=71&path%5B%5D=65>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Marie Krämer
Hildesheim / Metz

Cinéphilie als Film(vermittlung) im Film François Truffauts *La Nuit américaine* (1973)

Abstract: Zahlreiche Publikationen zum Begriff und/oder Konzept der *Cinéphilie* stellen der Filmkultur unserer digitalen und vernetzten Gegenwart die fast schon mythische Filmleidenschaft der französischen Nouvelle Vague gegenüber. Im Gegensatz dazu geht der vorliegende Beitrag von einer sich im Laufe ihrer eigenen Vermittlung(en) beständig wandelnden und erneuernden Filmkultur und Filmleidenschaft aus. Am Beispiel von François Truffauts *La Nuit américaine* (1973) werden folgende Fragen zu diskutieren sein: Wie kann die Liebe zu Film und Kino von einer Generation zur nächsten – oder auch übernächsten – vermittelt werden? Welche Rolle spielt dabei das ‚Objekt‘ der Leidenschaft (bzw. der Filmerfahrung und ihrer Vermittlung) selbst?

Marie Krämer (M.A.), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater, Medien und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. Studium der Film- und Medienwissenschaft in Marburg und Paris sowie Kulturmanagement und -vermittlung in Metz. Dt.-frz. Promotion zu „Cinephilia(s) Revisited: Film Memory and Film Cultural Practices in Transformation“ (AT). Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Filmvermittlung, Kinosozio-
logie, Festival Studies, kuratorische Praktiken in Film- und Medienkunst.

1. Das Kino ist tot, es lebe das Kino

Wie ein Blick in die Jahresbilanzen der Filmförderungsanstalt (FFA) offenbart, ist die Zahl der aktiven Kinospielstätten in Deutschland seit Beginn dieses Jahrtausends nahezu kontinuierlich gesunken. 2017 gab es bundesweit noch 899 Kinostandorte (- 15% im Vergleich zu 2000). Demgegenüber hatte 2017 bereits ein Fünftel aller deutschen Haushalte ein oder mehrere TVoD- bzw. SVoD-Abonnements.¹

Auf den ersten Blick bestätigt sich hier, was Francesco Casetti wie folgt zusammenfasst: „[T]he new ways of watching film [...] overturned the traditional parameters of film consumption. [...]. The death of cinema seems to be a given fact.“² Detailliertere Marktforschungsdaten zeichnen jedoch ein komplexeres Bild. 2017 wurden die Proband*innen der jährlichen „Kinobesucher“-Studie der FFA erstmals zu Video- und Streamingnutzung befragt – mit einem interessanten Ergebnis: „23% aller Kinogänger sind SVoD-Abonnenten“ und „55% aller SVoD-Abonnenten sind Kinogänger“.³ In Frankreich, wo das Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC) auch für Fernsehen, Video- und Streamingdienste sowie Computerspiele zuständig ist, sind ähnliche Konvergenzphänomene bekannt: So wurde 2006 für das Publikum sogenannter Art et Essai-Kinos ein überdurchschnittlich hoher, regelmäßiger und zielgerichteter Filmkonsum nachgewiesen, der neben dem Kinobesuch auch TV-Formate sowie Leih- und Kauf-DVDs umfasste.⁴

Marijke de Valck und Malte Hagener hatten dies bereits 2005 mit früheren Konzeptualisierungen der Film- und Kinoleidenschaft in Verbindung gebracht:

Today’s film lover embraces and uses new technology while also nostalgically remembering and caring for outdated media formats. It is this simultaneity of different technological formats and platforms, subject positions, and affective encounters that characterizes the current practice referred to as ‚cinophilia‘.⁵

Das veränderte audiovisuelle Konsumverhalten zeitgenössischer Filmliebhaber*innen deuten Hagener und de Valck – wie zahlreiche weitere Autor*innen, die sich seit Mitte der 1990er Jahre mit dem Phänomen *Cinéphilie* (frz. Neigung bzw. (Vor-)Liebe für das Kulturgut Film und/oder den Kulturort Kino) befasst haben – als „period break“.⁶ Dabei wird der Filmkultur der französischen Nouvelle Vague als „first generation cinophilia“ eine neue, andere „cinophilia take two“ (Thomas

¹ Vgl. Busse 2018.

² Casetti 2015: 2f. Casetti weist darauf hin, dass dieser vermeintliche ‚Tod‘ v. a. die gemeinschaftliche Filmrezeption im Kinosaal betrifft. Allerdings scheinen die ‚Objekte‘ wie auch einzelne Elemente der ‚Umgebungen‘ bzw. ‚Modalitäten‘ der kinematografischen Erfahrung in neuen Settings und/oder Praktiken fortzubestehen und sogar leicht modifiziert in den Kinosaal ‚zurückzukehren‘, Casetti 2015: 9–13.

³ Filmförderungsanstalt 2018: 69.

⁴ Vgl. Centre national du cinéma et de l’audiovisuel 2006: 11f.

⁵ Valck/Hagener 2005: 22.

⁶ Valck/Hagener 2005: 19.

Elsaesser) gegenübergestellt.⁷ Wesentlich fruchtbarer scheint jedoch der in einem späteren Aufsatz Hageners⁸ vertiefte Ansatz, zeitgenössische Cinéphilie als (kulturelle) Praxis aufzufassen, „that has branched out and embraces and uses technological developments while transforming the lessons of the first generation of cinephilia“.⁹ Im Folgenden möchte ich diesen Gedanken aufgreifen und den Vorgang der Aneignung und Transformation näher beleuchten: Wie kann die Liebe zu Film und Kino von einer Generation zur nächsten – oder auch übernächsten – vermittelt werden? Und welche Rolle spielt dabei das ‚Objekt‘ der Leidenschaft (bzw. der Filmerfahrung) selbst? Zur Veranschaulichung dient François Truffauts *La Nuit américaine* (1973) – eine Produktion, deren cinéphiler Metadiskurs auch im digitalen Zeitalter noch immer aktuell ist.

2. Eine motivierende, mobilisierende Leidenschaft: Cinéphilie als Film(kultur)vermittlung

Sich der Filmkultur der Nouvelle Vague anhand eines Truffaut-Films zu nähern, scheint naheliegend: François Truffaut verfasste den als Auftakt der *politique des auteurs* geltenden Artikel *Une certaine tendance du cinéma français* (1954)¹⁰ und verhalf der Bewegung mit seinem Spielfilmdebüt *Les quatre cents coups* (1959) zum internationalen Durchbruch. Zugleich hatte er sich wie kein*e ander*e Vertreter*in der Nouvelle Vague am Film selbst gebildet. Anders als Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol und Éric Rohmer, die aus bürgerlichen Familien stammten und zum Teil renommierte Schulen absolviert hatten, verließ Truffaut das Collège vorzeitig im Alter von vierzehn Jahren, nachdem er einen großen Teil seiner Schulzeit lieber im Kino verbracht hatte.¹¹ Seinen Biografen zufolge muss er täglich mindestens einen Film gesehen haben, und nicht wenige davon mehrfach – darunter Jean Renoirs *La Règle du Jeu* (1939), den er allein im Juni 1950 zwölfmal sah.¹² Sichtungsnutzen und schriftlich festgehaltene Eindrücke ergänzte Truffaut mit Kritiken, Interviews oder Filmografien aus Filmzeitschriften, die er – wie Simon Frisch es formulierte – auch als „interaktive Informationsquelle“ nutzte, indem er per Leserbrief um weitere Informationen bat.¹³ Auf diese Weise entstand nach und nach ein individuelles Filmcurriculum. Der Wunsch, diese Vorgehensweise mit anderen zu teilen, führte 1948 sogar zur Gründung eines eigenen Ciné-clubs, der

⁷ Elsaesser unterscheidet sowohl zwischen „cinephilia take one“ und „cinephilia take two“ als auch zwischen „first“ und „second generation cinephilia“, Elsaesser 2005: 36 und 38f.. Ähnliche Konzeptualisierungen finden sich z. B. bei Baecque 2003: 9 und Rosenbaum 2010: ix–xvi.

⁸ Vgl. Hagener 2014a.

⁹ Valck/Hagener 2005: 22.

¹⁰ Truffaut 1954.

¹¹ Vgl. Frisch 2007: 110.

¹² Vgl. Baecque/Toubiana 1999: 35.

¹³ Vgl. Frisch 2007: 120.

aufgrund finanzieller Schwierigkeiten jedoch nur kurzzeitig bestand.¹⁴ Die Bekanntschaft mit André Bazin bestärkte Truffaut schließlich, seine Liebe zum Film als Kritiker und Regisseur zum Beruf zu machen. Nicht selten wird dieser Werdegang als prototypisch für die Filmleidenschaft der Nouvelle Vague und ihrer Zeitgenoss*innen erachtet:

Die Kultur der Cinéphilie erwuchs aus einer bestimmten Haltung, in der sämtliche Interessen und Lebensbereiche auf das Kino ausgerichtet waren. [...] Schon der Kinobesuch war von einem Habitus und von bestimmten Ritualen begleitet, bei denen der cinéphile Zuschauer sich vom gewöhnlichen Publikum abzusetzen versuchte. [...] Aus dieser Haltung entwickelte sich eine Art Studium. Außerhalb akademischer Institutionen, in Kinos, Ciné-clubs und vor allem in der *Cinémathèque* erwarb sich der Cinéphile eine Ausbildung als Zuschauer, mit der er sich als besonders qualifizierter Filmkritiker und später Filmemacher empfahl.¹⁵

Wie die meisten seiner Weggefähr*innen hat Truffaut diese Wahrnehmung mit gezielt platzierten Anekdoten aktiv mitgestaltet.¹⁶ Zusammen mit zahlreichen Schriften und Filmen prägt diese Selbstinszenierung der Nouvelle Vague als *bande à part* mit eigenen (film-)kulturellen Werten und Verhaltensweisen bis heute unsere Vorstellung der ‚klassischen‘ Cinéphilie der 1940er bis 1960er Jahre. Zugleich war sie integraler Bestandteil eines kulturellen wie politischen Kampfes um die Anerkennung des Films als legitimes Kunst- und Kulturgut.

Eine nicht unwesentliche Rolle spielten dabei Initiator*innen bzw. Vermittler*innen, die das Vorgehen der Nouvelle Vague mit früheren Bestrebungen zur Legitimation des Films verbanden. Mit seiner kuratorischen Praxis, ganze Abende mit umfassenden Retrospektiven, aber auch Stummfilmen, Erstlingswerken und unbekanntem bzw. abseitigen Filmen zu füllen, verhalf allein Henri Langlois einer ganzen Generation junger Filmliebhaber*innen zu breiter Filmbildung:

Er mischte Stile, Nationen, Schulen, Epochen, Personen und zeigte am selben Abend z. B. einen Stummfilm und einen Tonfilm, ein Drama und eine Komödie, einen Western und ein Melodram, einen Kostümfilm und einen zeitgenössischen oder einen amerikanischen und einen russischen Film usw. Dabei entstand für diejenigen, die den ganzen Abend im Kino verbrachten, eine besonderen [sic] Seherfahrung.¹⁷

Während Langlois' *Cinémathèque française* bewusst auf Debatten verzichtete, um möglichst viel Raum für die eigentlichen Filme zu lassen, zeichneten sich die Ciné-clubs im Paris der 1950er Jahre durch rege Diskussionen aus. Vor diesem

¹⁴ Vgl. Baecque/Toubiana 1999: 36ff.

¹⁵ Frisch 2007: 109.

¹⁶ Vgl. Frisch 2007: 109–118. Einer Anekdote zufolge soll Truffaut als Jugendlicher mehrere hundert Filme „im Stille der Heimlichkeit [...], im Schutz der Schule, die [er] schwänzte“, gesehen haben, wobei er sich meist „durch den Notausgang oder die Toilettenfenster des Kinos freien Eintritt verschaffte“ (Truffaut 1979: 11).

¹⁷ Frisch 2007: 123.

Hintergrund scheint es nicht verwunderlich, dass De Baecque der Filmvermittlung (im Sinne einer gezielten Weitergabe filmkulturellen Wissens und filmsprachlicher Analysetechniken, aber auch der Passion für bestimmte Stile, Regisseur*innen und/oder Film im Allgemeinen) in seiner auf die Nouvelle Vague bezogenen Definition ‚der‘ Cinéphilie¹⁸ eine zentrale Rolle einräumt: Es handle sich um „une manière de voir les films, d’en parler, puis de diffuser ce discours“.¹⁹ Auch Thomas Elsaesser verweist auf einen gewissen „need to write about it and to proselytize“²⁰. Adrian Martin geht noch einen Schritt weiter und fasst Cinéphilie als agitatorisches Konzept. Dabei erwächst aus der Begegnung mit Film eine derart starke Leidenschaft, dass Filmliebhaber*innen über kurz oder lang nicht anders können, als ihre Passion mit anderen zu teilen, sei es im Freundeskreis, im professionellen Umfeld oder im Internet:

According to de Baecque, cinephilia may start with a kind of unutterable ecstasy or brute desire (you as the big cinephile baby before the vast cinema screen) but, straight away, that desiring engagement leads to acts – particularly of writing, speaking, programming, or curating (and also, of course, filmmaking [...]) – acts that happen in public, that are broadcast, directed at the world, and that involve the forming of a community, even if that community is only a gang of friends, an editorial collective, a classroom of students, or an Internet chat group. Cinephilia is a *motivating*, and mobilizing, passion.²¹

Zu den verschiedenen Äußerungsformen cinéphiler ‚Mobilisierung‘ zählt Martin demnach auch das Filmemachen – ein Gedanke, der nun anhand von *La Nuit américaine*, der auf englischsprachigen Plakaten sogar als ‚Film für Filmliebhaber*innen‘ beworben wurde,²² weiter ausgeführt wird.

3. A Movie for People Who Love Movies: François Truffauts *La Nuit américaine* (1973)

Noch bevor die erste Einstellung zu sehen ist, positioniert sich *La Nuit américaine* als Hommage an das Kino. Schon in den Opening Credits wird mittels einer am linken Bildrand sichtbar gemachten ‚Tonspur‘ auf die Materialität des 35mm-Films verwiesen. Zu hören ist indes die Stimme des bekannten Komponisten Georges Delerue, der den Musiker*innen ‚Regieanweisungen‘ gibt (welche sich auch als Lektürearweisungen Truffauts an seine Zuschauer*innen verstehen ließen): „Beaucoup de silence, et beaucoup de justesse...“ (00:00:22). Auf einem Still aus D. W. Griffiths *An Unseen Enemy* (1912) erscheint eine handsignierte Widmung Truffauts an die

¹⁸ Eine derartige Engfassung des Cinéphilie-Konzepts lehnen Laurent Jullier und Jean-Marc Leveratto vehement ab, vgl. Jullier/Leveratto 2010: 13.

¹⁹ Baecque 2003: 11.

²⁰ Elsaesser 2005: 28.

²¹ Martin 2009: 222.

²² Das o. g. Plakat ist u. a. auf dem Cover einer 2003 von Warner Home Video publizierten englischsprachigen DVD-Ausgabe zu sehen.

Stummfilm-Stars Lilian und Dorothy Gish – gefolgt von einem klassischen Establishing Shot, der sich jedoch als Filmdreh im Film entpuppt und damit zur doppelten Exposition beider diegetischer Ebenen wird: der des Films im Film („Je vous présente Paméla“) und der seiner Produktion.

Zur Entschlüsselung der cinéphilen ‚Lektionen‘ dieses komplex in sich verschachtelten Films bietet sich ein Erklärungsansatz an, den Gerwin van der Pol anhand einer ähnlich aufgebauten Arbeit – Peter Greenaways *A Zed and Two Noughts* (1985) – entwickelte: Dabei wird die Interaktion zwischen Film und (cinéphilen) Zuschauer*innen als ‚Spiel‘ mit bzw. auf mehreren Ebenen betrachtet, in dem die Rezipient*innen vorgegebenen Regeln folgen, diese beliebig verändern oder auch neue, eigene bzw. zusätzliche Regeln festlegen können.²³

3.1 Paméla/La Nuit: Das ‚Puzzle‘ der intradiegetischen Ebene(n)

Van der Pol identifiziert insgesamt vier Ebenen mit je eigenen Lektüre-, Interaktions- oder auch ‚Spielmodi‘, die parallel, alternierend oder nacheinander angewendet werden können. Seine ‚Spieltheorie‘ beginnt auf der intradiegetischen Ebene,²⁴ auf der *La Nuit américaine* gleich zwei Optionen bietet: die Ebene des Films im Film („Je vous présente Paméla“) – was u. a. dadurch bestärkt wird, dass alle Schauspieler*innen mit Ausnahme der Hauptdarstellerin Julie Baker (Jacqueline Bisset) ausschließlich mit ihren Rollennamen angesprochen werden²⁵ – oder aber die Ebene der (ebenfalls fiktiven) Produktion. Während die Geschichte um Paméla analog zur Praxis eines Filmdrehs bruchstückhaft und non-chronologisch erzählt wird, also vom Publikum erst ‚zusammengesetzt‘ werden muss,²⁶ verweist die Geschichte rund um den Filmdreh aufgrund der Tricksterfigur des Regisseurs Ferrand – der nicht nur von Truffaut selbst gespielt, sondern auch durch andere Merkmale mit ihm assoziiert wird²⁷ – unablässig auf eine zweite Ebene: die des Œuvres.

3.2 *La Nuit américaine* als (antizipierte) Werkschau

Auch auf der Werkebene²⁸ hält *La Nuit américaine* eine Vielzahl an Elementen bereit, deren Auffinden und Entschlüsseln spielerisches Vergnügen bereiten kann: So verweist ein Anruf Georges Delerues durch die vorgespielte Komposition auf *Les Deux Anglaises et le Continent* (1971), aber auch auf frühere Kooperationen mit

²³ Pol 2005: 212f.

²⁴ Vgl. ebd.: 213.

²⁵ Frauke Böhm betont auch die „Vermischung von Wirklichkeit und filmischer Fiktion beim Publikum selbst, das seine Stars nur zu oft mit deren Filmrollen identifiziert, sie gar mit ihren Rollennamen anspricht, weil die ‚wirkliche‘ Person dahinter zu verschwinden scheint“, Böhm 2004: 82.

²⁶ Der Protagonist Alexandre (Jean-Pierre Aumont) ironisiert dies mit Verweis auf Julies Mutter, die der Filmschauspielerei den Rücken kehrte: „Elle ne pouvait pas se résigner à cette façon que nous avons dans le cinéma de travailler par petits morceaux“ (00:44:52).

²⁷ Hier ist v. a. Ferrands Hörhilfe hervorzuheben, vgl. Böhm 2004: 85.

²⁸ Vgl. Pol 2005: 213.

Truffaut, etwa in *La Peau douce* (1964) oder *Jules et Jim* (1962), an dessen Set sich ein ähnlicher ‚Dialog-Diebstahl‘ ereignet haben soll wie bei „Je vous présente Paméla“²⁹.

Gleiches gilt für Jean-Pierre Léaud, dessen Figur Alphonse nicht zufällig an den erwachsenen Antoine Doinel erinnert (und vermutlich auch nicht zufällig denselben Namen trägt wie dessen Filmsohn). In *La Nuit américaine* ist Alphonse mit der Script-Praktikantin Liliane (Dani) verbandelt, die später mit einem Stuntman durchbrennt. Als Antoine wird er im letzten Teil des Doinel-Zyklus (aus dem Jahr 1979) mit Liliane (ebenfalls gespielt von Dani) seine Ehefrau Christine (Claude Jade) betrügen. Der hier angelegte Werkverweis funktioniert ebenso gut vor wie nach der Sichtung späterer Truffaut-Filme. *La Nuit américaine* zielt somit bewusst auf eine mehrfache Rezeption und nimmt sogar einen (möglichen) Platz in einer (möglichen) späteren Werkschau Truffauts vorweg: Erst nachdem das Publikum frühere Filme (erneut) gesehen hat, auf die hier Bezug genommen wird, können bei der ersten Rezeption nicht bemerkte ‚Puzzleteile‘ erkannt, zugeordnet und im Sinne von der Pol zur Erschließung neuer Verbindungen oder Deutungsmöglichkeiten eingesetzt werden.

3.3 *Monsieur Cinéma*, oder: Der Film als postmodernes (Film-)Quiz

Auch über Truffauts Filmschaffen hinausreichende Referenzen motivieren zu einer (gegebenenfalls erneuten oder zusätzlichen) Lektüre des Films. Wie von der Pol herausgestellt, steht und fällt das Vergnügen dieses ‚postmodernen Spiels‘³⁰ allerdings mit einem gewissen Kenntnisstand:

In the postmodern game any cultured viewer can notice some of the quotes, citations, and tributes. What is usually problematic in the postmodern game, however, is that spectators become aware of the fact that they also miss many quotes shown in the film. This sensation of not coping, not being art literate enough to get all the meanings, can give the spectator a feeling of frustration and defeat.³¹

Vielleicht hält *La Nuit américaine* aus genau diesem Grund – z. B. in Form von Büchern über Hitchcock, Godard und Luis Buñuel – eine Reihe vergleichsweise einfach wahrnehmbarer Referenzen bereit. Weniger offensichtlich fallen dagegen Verweise auf Stanley Donens *Two for the Road* (1967)³² oder Peter Yates’ *Bullitt* (1968)³³ aus. Es scheint, als wolle Truffaut hier bewusst die Neugier der Zuschauer*innen wecken und Neulinge wie Fortgeschrittene zur Spurensuche im Netz der Filmgeschichte anregen.

²⁹ Vgl. Böhm 2004: 85 und Gilian 1988: 306.

³⁰ Pol 2005: 214f.

³¹ Ebd.: 215.

³² Jacqueline Bisset (die in *Two for the Road* eine Nebenrolle hatte) alias Paméla verweist auf die Handlung dieses Films, indem sie erzählt, sie habe Alphonse kennengelernt, als sie anstelle einer an Pocken erkrankten Cousine mit ihm ausging (00:43:15–00:43:33).

³³ Als Ferrand seinem Kameramann (Walter Bal) Setcards der Hauptdarstellerin zeigt, entgegnet dieser, er habe sie bereits in einem Film ‚mit einem Autorennen‘ gesehen.



Abb. 1a und 1b: Jean-François (Jean-François Stévenin), Bernard (Bernard Menez) und der Hotelangestellte rätseln beim Filmquiz mit. Filmstills aus *La Nuit américaine*

Bemerkenswert ist auch eine hochgradig selbstreflexive Szene, in der zwei Mitglieder des Filmteams vor dem Fernsehgerät der Hotellobby ein ‚Filmquiz‘ im Stile der damals äußerst populären Sendung *Monsieur Cinéma* (1967–1980)³⁴ spielen.

Während die beiden Profis die Fragen des Moderators in kürzester Zeit beantworten, kann der junge Hotelangestellte, dessen angestrengt nachdenkendes

³⁴ Fabrice Montebello zufolge stand diese Sendung geradezu sinnbildlich für einen „rapport populaire aux films et à la culture cinématographique“: Nicht wenige Teilnehmer*innen stammten eher aus provinziellen Arbeiter*innenmilieus als aus Pariser Intellektuellenkreisen, Montebello 2005: 170.

Gesicht immer wieder eingeschnitten wird (vgl. Abb. 1a und 1b), nicht mithalten. Dies ließe sich zum einen als Ausdruck der (Selbst-)Abgrenzung cinéphiler Insider*innen vom ‚gewöhnlichen‘ Publikum lesen³⁵. Andererseits scheint auch der Hotelangestellte ein gewisses Interesse an Film und Kino zu hegen, welches durch das ‚Miträtseln‘ möglicherweise neuen Ansporn erhält. Der Verweis auf *Monsieur Cinéma* könnte so auch als Anregung verstanden werden, nicht nur den eigentlichen Kinobesuch, sondern auch die Angebote und Möglichkeiten neuerer Medien zu nutzen, um von bzw. gemeinsam mit anderen spielerisch zu ‚lernen‘. (Und dies scheint umso relevanter im Zeitalter des Internets, das Filmliebhaber*innen gezielte Recherchen ermöglicht und in cinéphilen Blogs und Foren Einblick in die Überlegungen anderer gewährt.³⁶) Damit birgt auch der ‚postmoderne‘ Rezeptions- bzw. Spielmodus das Potenzial, über den eigentlichen Film hinauzuweisen: Je mehr Filme gesehen werden, je mehr (film-)kulturelles Wissen erworben wird, desto mehr neue ‚Elemente‘ bzw. ‚Tools‘ stehen den Zuschauer*innen im nächsten Schritt für individuelle Modifikationen bereit.

3.4 Die Vermittlung des cinéphilen Spiel(en)s

Während das oben beschriebene Aufspüren von Referenzen auch oder gerade im Kollektiv Vergnügen bereitet –im Ciné-club, mit Familie und Freunden vor dem Fernsehgerät oder vernetzt in globalen Online-Communities – bezieht sich das Vergnügen der vierten und letzten Ebene, die van der Pol auch als „cinéphiles Spiel“ bezeichnet,³⁷ explizit auf das Individuum. Die Herausforderung, so van der Pol, bestehe hier darin, eine Fährte bzw. Spur zu finden, „that was not deliberately put there, cannot be observed by other spectators, and thus exemplifies the mastery of the cinophile as a film expert“³⁸. Mit Manuel Zahn gesprochen bezöge sich diese Spur allerdings nicht auf eine Referenz zu einem anderen Film, sondern vielmehr auf eine individuelle filmische (Vor-)Erfahrung:

Die Filme, die je individuellen Film-Erfahrungen [...] hinterlassen Spuren an den Betrachter_innen [...]. Sie sind also nicht einfach und jederzeit in Form eines körperlichen Erfahrungsbestands verfügbar oder als ein Erfahrungswissen abrufbar, sondern sie müssen dort aufgesucht werden, wo etwas in der Film-Erfahrung eines aktuellen Filmes besonders lustvoll, spannend, mühsam, irritierend oder auch fraglich, also in besonderem Maße affizierend war. Dort

³⁵ Siehe Fußnote 15. Für Jullier und Leveratto hat *Monsieur Cinéma* nicht unerheblich zur Konstruktion eines (Selbst-)Bildes beigetragen, das Cinéphilie eher mit (Film-)Wissen als mit (Film-)Erfahrung(en) gleichsetze, vgl. Jullier/Leveratto 2013: 18.

³⁶ Vgl. Jullier/Leveratto 2012: 150. Melis Behlil stellt sogar die These auf, „that online communities are to home viewing, what ciné clubs were to the movie-going experience“, Behlil 2005: 113.

³⁷ Pol 2005: S. 215–220.

³⁸ Ebd.: 216.

werden sie nachträglich, also in einer reflexiven Bewegung aufgenommen und durch das Lesen als Spuren erst hergestellt.³⁹

Auch für diese Ebene scheint *La Nuit américaine* eine Grundlage zu bieten, indem ähnlich wie in heutigen Making-ofs⁴⁰ zahlreiche filmkünstlerische ‚Zaubertricks‘ offengelegt werden, darunter die titelgebende *Amerikanische Nacht*, bei der tagsüber mit blauem Farbfilter gedreht wurde, um den Eindruck einer Nachtaufnahme zu erzeugen. Auf diese Weise wird das Publikum dazu angeregt, frühere Filmerfahrungen wachzurufen und hinsichtlich ihrer Gemachtheit und Illusionskraft zu hinterfragen. Fortan können die Zuschauer*innen zudem nach ähnlichen Momenten Ausschau halten und ihre Auseinandersetzung(en) mit *La Nuit américaine* reaktivieren. An diesem Beispiel wird deutlich, weshalb Cinéphile oft Gefallen daran finden, ein- und denselben Film mehrfach zu schauen: Sie wenden einen anderen Interaktionsmodus an und/oder gehen zu einem späteren Zeitpunkt neuen Spuren nach.⁴¹ Denn während die anderen Modi ihren Reiz verlieren, sobald alle narrativen Rätsel gelöst, alle (erkennbaren) Verweise aufgespürt und entschlüsselt wurden, kann das ‚cinéphile Spiel‘ – durch Hinzufügen neuer Elemente (neues Filmwissen und/oder neue Filmerfahrungen) bzw. durch individuelle Modifikationen (z. B. Truffauts oben beschriebenen Trick-Modus) – immer wieder neu gespielt werden, was sich laut Zahn durchaus als (Selbst-)Bildungsprozess begreifen lässt.⁴² Darüber hinaus könnte das gezielte Demystifizieren und Offenlegen filmischer Tricks auch als Einladung an das Publikum verstanden werden, ästhetisch-praktisch aktiv zu werden und sich auch künstlerisch mit Film zu beschäftigen.

In *La Nuit américaine* verweist Truffaut sein Publikum nicht nur auf Filme und Filmschaffende, die für ihn selbst von Bedeutung waren. Vielmehr versucht er, aufseiten der Zuschauer*innen Neugier, wenn nicht gar Leidenschaft für den Film als Kunst(form) zu entfachen und sie zum kollektiven wie individuellen Lernen von, über, mit bzw. durch Film(en) zu motivieren. Ähnlich wie mit seinem berühmten Hitchcock-Buch, dessen deutsche Fassung einen überaus treffenden Titel trägt (*Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*⁴³), folgt er damit der Tradition seiner eigenen Vermittler bzw. Initiatoren Langlois und Bazin. Truffaut macht *den Film selbst* zu einer Art ort- und zeitlosem Ciné-club, den die Zuschauer*innen immer wieder aktiv zur cineastischen (Weiter-)Bildung heranziehen können. Auf mehreren Ebenen fordert und fördert *La Nuit américaine* aktive, neugierige bis spielerische Rezeptionshaltungen und -praktiken, die das Publikum zur ‚investigativen‘ Auseinandersetzung mit dem Film und seinen zahlreichen Verknüpfungs-

³⁹ Zahn 2014: 65f.

⁴⁰ In gewisser Weise könnte *La Nuit américaine* auch als Making-of von „Je vous présente Paméla“ gelesen werden.

⁴¹ Diesen Aspekt beleuchtet Malte Hagener unter dem Titel „Man geht nie zweimal in denselben Film“, vgl. Hagener 2014b.

⁴² Zahn zufolge haben Filme „vor dem [...] Hintergrund eines stetigen filmkulturellen Wandels und aufgrund ihrer spezifischen Materialität, Medialität und Performanz potenziell die Möglichkeit, ihre Betrachter_innen in Bildungsprozesse zu involvieren“, Zahn 2014: 63f.

⁴³ Vgl. Truffaut 1973.

möglichkeiten, aber auch zur Be- bzw. Hinterfragung eigener (film-)kultureller Kenntnisse und Erfahrungen anregen. Damit unternimmt Truffaut den Versuch, zeitgenössische wie spätere Generationen von Zuschauer*innen für jene lustvolle (Selbst-)Bildung an Filmerfahrungen zu gewinnen, die auch ihn selbst geprägt hatte.

4. Anstelle eines Fazits: *Citizen Kane* (1941) als cinéphile Anekdote und filmkulturelle Zukunftsvision

Immer wieder scheint in *La Nuit américaine* genau diese Liebe zur Interaktion mit Film als treibende Kraft hinter Ferrands (bzw. Truffauts) Filmschaffen auf. Besonders deutlich zeigt sich dies in einer Reihe wiederkehrender, im Gegensatz zum Rest des Films in Schwarz-Weiß gehaltener Einstellungen, die sich nach und nach zu einer vollständigen Rückblende bzw. Traumsequenz zusammensetzen.

Während die Kamera im ersten Traum auf den unruhig schlafenden Protagonisten zoomt, ist aus dem Off die Stimme eines aufdringlichen Setbesuchers⁴⁴ zu hören, der Ferrand zwei Schauspielerinnen und ein Drehbuch anpreist: „Pourquoi vous ne faites pas des films politiques? Pourquoi vous ne faites pas des films érotiques?“ (00:33:02–00:33:07). Diese durchaus substanziellen Fragen überlagern sich mit der mahnenden Stimme des Produzenten (Jean Champion), der Ferrand daran erinnert, dass der Film binnen sieben Wochen fertig sein müsse. Für einen kurzen Augenblick füllt Ferrands Gesicht nahezu den gesamten Bildkader aus, bevor ein Schnitt den Blick auf die in Schwarz-Weiß abgesetzte Einstellung eines Jungen freigibt, der mit einem Spazierstock durch eine Gasse läuft und sich umblickt: Wird er beobachtet oder gar verfolgt?

Im zweiten Traum erklingt aus dem Off die Stimme Julies bzw. Pamélas mit einem Satz, den Ferrand und seine Assistentin Joëlle (Nathalie Baye) erst am Vorabend geschrieben hatten: „Partons comme des voleurs...“ (01:03:04). Erneut sehen wir den Jungen mit seinem Stock (der mit lautem Klacken auch auf der Tonebene eine prominente Rolle spielt), wie er sich zielstrebig auf etwas zubewegt, das außerhalb unseres Blickfeldes liegt. Nach einem lauten, metallischen Geräusch erscheint er hinter Gittern: Hat der Junge etwas Verbotenes getan und wurde dabei erwischt?

Die dritte und letzte Traumsequenz wird erneut durch einen Zoom auf den schlafenden Ferrand eingeleitet, der nun allerdings mit Aufnahmen von Kinogebäuden überblendet wird. Dabei stechen besonders die Leuchtreklamen der *Cinémas* ins Auge, die Ferrand regelrecht umrahmen (Abb. 2). Im Anschluss sehen wir erstmals die vollständige Erinnerung (bzw. den vollständigen Traum). Es wird deutlich: Der Junge setzt den mitgebrachten Spazierstock als Werkzeug ein, um durch die Gitterstäbe eines Kinoeingangs an einen Reklameständer zu gelangen, aus

⁴⁴ Laut imdb.com wird diese Figur von Ernest Menzer verkörpert, der zuvor u. a. in Godards *Bande à part* (1964), *Made in U.S.A.* (1966) und *Week End* (1967) kurze Auftritte hatte.

dem er Fotografien aus Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) entwendet (Abb. 3a und 3b).



Abb. 2: Der schlafende bzw. träumende Ferrand (Truffaut),
eingerahmt von Kino-Leuchtreklamen. Filmstill aus *La Nuit américaine*

Indem Truffaut uns in die Kindheit Ferrands entführt, unterstreicht er intradiegetisch den Selbstanspruch des Autor-Regisseurs: Der kleine Junge von einst, der Film so sehr liebte, dass er dafür einen Diebstahl beging, treibt den erwachsenen Ferrand dazu an, nichts weniger als ein Meisterwerk schaffen zu wollen (was nicht zuletzt der unter Cinéphilien bis heute als mythisch geltende Film versinnbildlicht, der hier ‚gestohlen‘ wird). Extradiegetisch referiert Truffaut zugleich auf sich selbst und untermauert seine Persona – wie bereits in *Les Quatre Cents Coups*, in dem der jugendliche Antoine Doinel auf ganz ähnliche Art und Weise eine Aufnahme aus einem Bergman-Film stiehlt⁴⁵ – mit einer gezielt konstruierten Anekdote, die auch als ‚cinéphile Anekdote‘ im Sinne Christian Keathleys verstanden werden kann: „With the cinephiliac anecdote, the cinephile tells a story about – or a story that embodies – his or her relationship with the cinema.”⁴⁶

Mittels einer persönlichen ‚Erinnerung‘ inszeniert Truffaut somit einen (Wunsch-) Traum cinéphiler Interaktion mit Film(en): Statt *Citizen Kane* etwa durch einen Kinobesuch des Jungen auf der Leinwand heraufzubeschwören, wählt er bewusst fragmentierte Standbilder, die sich physisch berühren und festhalten, besitzen, sammeln und mitnehmen, genauestens studieren, drehen und wenden oder auch

⁴⁵ Dabei handelte es sich um eine Fotografie Harriet Anderssons alias Monika Eriksson in Ingmar Bergmans *Sommaren med Monika* (1953).

⁴⁶ Keathley 2005: 151.

neu montieren lassen.⁴⁷ Damit scheint kein Geringerer als der ‚Federführer‘ der Nouvelle Vague Praktiken der ‚zeitgenössischen‘ Cinéphilie – wie etwa das Sammeln und Nutzen von DVDs oder das Remixen in Form von Mashups – vorwegzunehmen.



Abb. 3a: Der ‚Bilderdiebstahl‘. Filmstill aus *La Nuit américaine*



Abb. 3b: Die ‚Aneignung‘ *Citizen Kanes* durch den jungen Ferrand bzw. Truffaut. Filmstill aus *La Nuit américaine*

⁴⁷ Winfried Pauleit weist darauf hin, dass „Filmstandbilder [...] dem Zuschauer die Ermächtigung [liefern], um in einen Film imaginativ eingreifen zu können, oder um ihn tatsächlich nachträglich zu bearbeiten“, Pauleit 2014: 40.

Zugleich zeigt sich in *La Nuit américaine* das Bewusstsein, dass Filmkultur von Anfang an stets im Wandel begriffen war. Als kurz vor dem Ende der Dreharbeiten ein Darsteller bei einem Autounfall ums Leben kommt, sinniert Ferrand: „En même temps qu’Alexandre, toute une époque du cinéma va disparaître“ (01:42:28). Tote werden auch in der „beste[n] aller Welten“⁴⁸, die das Kino für Truffaut bedeutete, nicht (immer) wieder ‚lebendig‘ – ebenso wenig wie vergangene goldene Zeiten der Filmkultur. Vielmehr liegt es an uns, den Zuschauer*innen, sie in Erinnerung zu halten, ihre Lektionen – nicht zuletzt mithilfe von Filmen wie *La Nuit américaine* – zu aktualisieren, an künftige Generationen von Filmliebhaber*innen weiterzugeben und so auch im digitalen Zeitalter neue Mitstreiter*innen für lebendige Filmkultur(en) zu mobilisieren.

Literaturverzeichnis

- Baecque, Antoine de/Toubiana, Serge (1999): *Truffaut : A Biography*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Baecque, Antoine de (2003): *La cinéphilie: invention d’un regard, histoire d’une culture (1944-1968)*. Paris: Fayard.
- Behlil, Melis (2005): „Ravenous Cinephiles: Cinephilia, Internet, and Online Film Communities“. In: Valck, Marijke de/Hagener, Malte (Hrsg.): *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 111–123.
- Böhm, Frauke (2004): „Autobiographisches und selbstreflexives Kino als Film im Film: François Truffauts *La nuit américaine*“. In: Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hrsg.): *Selbst/Reflexionen: Von der Leinwand bis zum Interface*. Marburg: Schüren.
- Busse, Caspar (2018): „So erfolgreich ist Netflix in Deutschland wirklich“. In: Süddeutsche Zeitung (08.06.2018), <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/streaming-dienst-so-erfolgreich-ist-netflix-in-deutschland-wirklich-1.4005932> (31.08.2018).
- Casetti, Francesco (2015): *The Lumière Galaxy: Seven Keywords for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.
- Centre national du cinéma et de l’audiovisuel (2006): „Le public du cinéma art et essai“. CNC. https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/le-public-du-cinema-art-et-essai_210940 (31.08.2018).
- Elsaesser, Thomas (2005): „Cinephilia or the Uses of Disenchantment“. In: Valck, Marijke de/Hagener, Malte (Hrsg.): *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 27–44.
- Filmförderungsanstalt (2018): „Kinobesucher 2017: Strukturen und Entwicklungen auf Basis des GfK-Panels.“ FFA. <https://www.ffa.de/der-kinobesucher-2017.html> (31.08.2018)
- Frisch, Simon (2007): *Mythos Nouvelle Vague: Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren.
- Gilian, Anne (Hrsg.) (1988): *Le cinéma selon François Truffaut*. Paris: Flammarion.
- Grafe, Frieda (2003): *Nur das Kino: 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Hagener, Malte (2014a): „How the Nouvelle Vague Invented the DVD: Cinephilia, new waves and film culture in the age of digital dissemination“. In: *Aniki* 1, S. 73–85.

⁴⁸ Grafe 2003: 81.

- Hagener, Malte (2014b): „Man geht nie zweimal in denselben Film: Die Cinephilie, das Kino, sein (Nach-)Leben und die Zeit“. In: Pauleit, Winfried et al. (Hrsg.): *Filmerfahrung und Zuschauer: Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 28–37.
- Jullier, Laurent/Leveratto, Jean-Marc (2010): *Cinéphiles et cinéphilie: une histoire de la qualité cinématographique*. Paris: Armand Colin.
- Jullier, Laurent/Leveratto, Jean-Marc (2012): Cinephilia in the Digital Age. In: Christie, Ian (Hrsg.): *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 143–154.
- Jullier, Laurent/Leveratto, Jean-Marc (2013): „Cinéphiles et cinéphilies: le jugement esthétique ne s'apprend pas“. In: *1895* 70, S. 10–37.
- Kapsis, Robert E. (1989): „Reputation Building and the Film Art World: The Case of Alfred Hitchcock“. In: *The Sociological Quarterly* 30.1, S.15–35.
- Keathley, Christian (2005): *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martin, Adrian (2009): „Cinephilia as War Machine“. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 50.1, S. 221–225.
- Montebello, Fabrice (2005): *Le cinéma en France – depuis les années 1930*. Paris: Armand Colin.
- Pauleit, Winfried: „Wir sitzen alle am Schneidetisch: Für eine Politik der Zuschauer“. In: Pauleit, Winfried et al. (Hrsg.) (2014): *Filmerfahrung und Zuschauer: Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 38–47.
- Pol, Gerwin van der (2005): „The Secret Passion of the Cinephile: Peter Greenaway's *A Zed and Two Noughts* meets Adriaan Ditvoorst's *De Witte Waan*“. In: Valck, Marijke de/Hagener, Malte (Hrsg.): *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 211–222.
- Rosenbaum, Jonathan (2010): *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Chicago u. a.: University of Chicago Press.
- Truffaut, François (1954): „Une certaine tendance du cinéma français“. In: *Cahiers du Cinéma* 31, S. 15–29.
- Truffaut, François (1973): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Carl-Hanser-Verlag.
- Truffaut, François (1979): Wovon träumen die Kritiker? In: Ders.: *Die Filme meines Lebens: Aufsätze und Kritiken*. München: dtv, S. 11–30.
- Valck, Marijke de/Hagener, Malte (Hrsg.) (2005): *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Zahn, Manuel (2014): Performative Bildungen des Films und seiner Betrachter_innen: Filmbildungstheoretische Überlegungen für eine Praxis ästhetischer Filmvermittlung. In: Eckert, Lena/Martin, Silke (Hrsg.): *FilmBildung*. Marburg: Schüren, S. 59–71.

Medienverzeichnis

Bande à part (Die Außenseiterbande). F 1964, Jean-Luc Godard, 97 min.

Bullitt. USA 1968, Peter Yates, 113 min.

Citizen Kane. USA 1941, Orson Welles, 119 min.

Les Deux Anglaises et le Continent (Zwei Mädchen aus Wales und die Liebe zum Kontinent). F 1971, François Truffaut, 130 min.

Jules et Jim (Jules und Jim). F 1962, François Truffaut, 105 min.

Made in U.S.A. F 1966, Jean-Luc Godard, 90min.

Monsieur Cinéma. F 1967–1980, O.R.T.F. (1967–1975) bzw. Antenne 2 (1975–1980).

La Nuit américaine (Die amerikanische Nacht). F/I 1973, François Truffaut, 115 min.

La Peau douce. F 1964, François Truffaut, 113 min.

Les Quatre Cents Coups (Sie küßten und sie schlugen ihn). F 1959, François Truffaut, 99 min.

La Règle du Jeu (Die Spielregel). F 1939, Jean Renoir, 110 min.

Sommaren med Monika (Die Zeit mit Monika). SE 1953, Ingmar Bergman, 96 min.

Two for the Road (Zwei auf gleichem Weg). UK 1967, Stanley Donen, 111 min.

An Unseen Enemy. USA 1912, D. W. Griffith, 17 min.

Week End. F 1967, Jean-Luc Godard, 105 min.

A Zed and Two Noughts (Ein Zed und zwei Nullen). UK/NL 1985, Peter Greenaway, 115 min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1a: Jean-François (Jean-François Stévenin), Bernard (Bernard Menez) und der Hotelangestellte rätseln beim Filmquiz mit. Filmstill aus *La Nuit américaine*: 01:00:19.

Abb. 1b: Jean-François (Jean-François Stévenin), Bernard (Bernard Menez) und der Hotelangestellte rätseln beim Filmquiz mit. Filmstill aus *La Nuit américaine*: 01:00:13.

Abb. 2: Der schlafende bzw. träumende Ferrand (Truffaut), eingerahmt von Kino-Leuchtreklamen. Filmstill aus *La Nuit américaine*: 01:18:05.

Abb. 3a: Der ‚Bilderdiebstahl‘. Filmstill aus *La nuit américaine*: 01:18:33.

Abb. 3b: Die ‚Aneignung‘ *Citizen Kanes* durch den jungen Ferrand bzw. Truffaut. Filmstill aus *La Nuit américaine*: 01:18:51.