

12

Bamberger Beiträge zur Soziologie

Von der Cahiers-Gruppe zur Nouvelle Vague  
Eine Anwendung von Bourdieus Kunstfeldtheorie auf den Film

Dominik Döllinger



University  
of Bamberg  
Press

## **12** Bamberger Beiträge zur Soziologie

# Bamberger Beiträge zur Soziologie

Band 12

## **Amtierende Herausgeber:**

Uwe Blien

Sandra Buchholz

Henriette Engelhardt

Bernadette Kneidinger

Cornelia Kristen

Ilona Relikowski

Elmar Rieger

Steffen Schindler

Christian Schmitt

Olaf Struck

Mark Trappmann

## **Redaktionsleitung:**

Tobias Putz



University  
of Bamberg  
Press

**2014**

# Von der Cahiers-Gruppe zur Nouvelle Vague

Eine Anwendung von Bourdieus Kunstfeldtheorie  
auf den Film

von Dominik Döllinger



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg  
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Andra Brandhofer

© University of Bamberg Press Bamberg 2014  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN:1867-8416  
eISBN: 978-3-86309-222-1 (Online-Ausgabe)  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-68467

# INHALT

<i>Abbildungsverzeichnis</i>	<i>vii</i>
<i>Vorwort (Prof. Dr. Richard Münch)</i>	<i>ix</i>
<i>Zusammenfassung</i>	<i>xii</i>
1 Eine Einlassung zum Verhältnis von Film und Soziologie	1
2 Anmerkungen zu Theorie, Gegenstand und Methode	6
I Die beginnende Autonomisierung des französischen Filmfeldes in den 50er Jahren	
3 Die historische und soziale Rekonstruktion der Cahiers-Gruppe in der Zeit der Cinéphilie	22
3.1 Cinè-clubs und die Cinémathèque française	27
3.2 Die Formierung der Cahiers-Gruppe durch die Cahiers du Cinéma	29
3.2.1 Der Sinn für die Geschichte des Films	34
3.2.2 Exkurs: Der filmische Realismus und seine Rezeption	35
3.2.3 Die <i>politique des auteurs</i>	56
4 Theoretische Integration: Die Entstehung des Filmfeldes aus dem Geist der Autorenpolitik	68
4.1 Der Weg zur Konstitution des Filmfeldes	69
4.2 Propheten und Priester im Feld	75
4.3 Ein neuer Blick auf den Film: Der Kampf der Autorenpolitik gegen das Qualitätskino	78
II Die endgültige Autonomie des Feldes in der Zeit der Nouvelle Vague	
5 Die Epoche der Nouvelle Vague	86
5.1 Die filmische Praxis der Nouvelle Vague	88
5.2 Neue ästhetische Paradigmen	92
5.3 Analyse der ersten Spielfilme und deren Wirkung im Feld	95

5.3.1	Chabrols <i>Le Beau Serge</i> : Der nationale Durchbruch der Cahiers-Gruppe	101
5.3.2	Truffaut gewinnt mit <i>Les Quatre Cents Coups</i> in Cannes	107
5.3.3	Gegen jede Konvention: Godards <i>À bout de Souffle</i>	113
5.3.4	Rivette und das Theater: <i>Paris nous appartient</i>	120
5.3.5	Dokumentation über einen Absteiger: Rohmers <i>Le Signe du Lion</i>	125
5.3.6	Erinnerungsbilder: <i>Hiroshima mon amour</i> von Alain Resnais	131
5.3.7	Roger Vadim: <i>Les Liaisons dangereuses</i>	137
5.3.8	Resümee: Die Werke der Cahiers-Gruppe im Feld	140
5.4	Das Ende der Nouvelle Vague	145
5.4.1	Filme und Entwicklungen der Jahre 1960-1966	148
5.4.2	Die Bedeutung der Cahiers-Gruppe für die Filmgeschichte	154
6	Theoretische Integration: Von der Theorie zur Praxis – Die Cahiers-Gruppe im Feld	156
6.1	Die endgültige Autonomie des Filmfeldes	156
6.1.1	Das Filmfeld und das Feld der Macht	156
6.1.2	Die Geschichte des Feldes und der Raum des Möglichen	159
6.1.3	Von der Akzeptanz zur Auflösung der Bewegung	166
III Reflexionen über den Habitus und den Raum des Möglichen in der Kunst		
7	Eine Interpretation von Bourdieus Habitusbegriff im Lichte der vorangegangenen Untersuchung	173
7.1	Der Habitus und der Raum des Möglichen	177
7.2	Kreativität im Feld	179
7.3	Die soziale Differenzierung der Kreativität	185
7.4	Kreativitätspotenziale in den Räumen des Möglichen	193
8	Resümee und Schlussbemerkung: Über die Potenziale einer Soziologie des Films	201

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 5-1: Le Beau Serge – Autorenpolitik	103
Abbildung 5-2: Le Beau Serge – Nouvelle Vague	105
Abbildung 5-3: Das Fahrrad aus Ladri di biciclette.	106
Abbildung 5-4: François passiert ein Fahrrad, das dem aus Ladri di Bicyclette bis hin zum Gepäckträger ähnelt.	106
Abbildung 5-5: Chabrol stellt in seinem Cameo-Auftritt (links) seinen Freund Jacques Rivette (zweiter von links) vor.	107
Abbildung 5-6: Les Quatre Cents Coups - Autorenpolitik	110
Abbildung 5-7: Les Quatre Cents Coups – Nouvelle Vague	112
Abbildung 5-8: Antoine wird zufällig zum Mithörer eines Gesprächs auf der Straße.	113
Abbildung 5-9: Brialy und Moreau in einem Nebenauftritt, der keinen Bezug zur Handlung hat.	113
Abbildung 5-10: À bout de Souffle - Autorenpolitik	117
Abbildung 5-11: À bout de Souffle – Nouvelle Vague	118
Abbildung 5-12: Michel spricht während einer Autofahrt mit der Kamera.	119
Abbildung 5-13: Eine Straßenverkäuferin bietet eine Ausgabe der Cahiers du Cinéma an.	119
Abbildung 5-14: Paris nous appartient - Autorenpolitik	123
Abbildung 5-15: Paris nous appartient – Nouvelle Vague	124
Abbildung 5-16: Gerard blickt während eines Gesprächs mit Anne zu einer Person hinter der Kamera.	125
Abbildung 5-17: Gerard sieht über die Dächer von Paris.	125
Abbildung 5-18: Le Signe du Lion - Autorenpolitik	129
Abbildung 5-19: Le Signe du Lion – Nouvelle Vague	130
Abbildung 5-20: Pierre liegt erschöpft und mittellos an der Seine.	131
Abbildung 5-21: Godard läuft während eines Dialogs zweier Männer als Störfaktor durch das Bild.	131
Abbildung 5-22: Hiroshima mon amour - Autorenpolitik	134
Abbildung 5-23: Hiroshima mon amour – Nouvelle Vague	135

Abbildung 5-24: Kamerfahrt durch Hiroshima. Unten am Bild ist ein Teil des Autos zu sehen, auf das die Kamera montiert ist.	136
Abbildung 5-25: Impressionen aus dem zerstörten Hiroshima.	137
Abbildung 5-26: Les Liaisons dangereuses - Autorenpolitik	139
Abbildung 5-27: Les Liaisons dangereuses – Nouvelle Vague	140
Abbildung 5-28: Die Aufschrift Nouvelle Vague leuchtet über einem Geschäft	148
Abbildung 7-1: Die Konstitution des Raumes des Möglichen und die optionalen Praktiken	183
Abbildung 7-2: Schematisierung deklarativer und prozeduraler Gedächtnissysteme	191
Abbildung 7-3: Skizzierung der Kreativitätspotenziale in Abhängigkeit der sozialen Differenzierung	199

## GELEITWORT

Die Soziologie des Films ist ein noch wenig entwickeltes Forschungsgebiet. Dominik Döllinger will mit seiner Diplomarbeit einen Beitrag zur Entwicklung dieses Forschungsgebietes leisten. Das soll dezidiert nicht in Gestalt einer Bindestrich-Soziologie geschehen, sondern in enger Rückbindung an die Allgemeine Soziologie, sodass Erkenntnisgewinne erzielt werden können, die über das engere Gebiet der Filmsoziologie hinausweisen. Dafür bietet der gewählte Forschungsansatz der Kunstfeldtheorie von Pierre Bourdieu eine sehr gut geeignete Grundlage, wie sich am Ende der Untersuchung herausstellt.

Döllinger beginnt mit einer zielführenden Einlassung zum Verhältnis von Film und Soziologie, um sein Anliegen einer auf der Allgemeinen Soziologie aufbauenden Filmsoziologie zu begründen. Er beweist hier schon, auf welchem hohem Reflexionsniveau er seine Diplomarbeit angeht. Es folgt eine knappe und präzise auf den Punkt gebrachte Darstellung der Feldtheorie Bourdieus mit den zentralen Aspekten des Feldes, der Autonomie spezifischer Felder und ihrer Einbettung in das Feld der Macht, der Doxa, der Illusio, des Kapitals und des Habitus. Daran schließt sich eine Spezifikation des Untersuchungsgegenstandes und eine Erläuterung der eingesetzten Methode der Untersuchung an. Als spezifischer Untersuchungsgegenstand wird eine Erneuerungsbewegung im französischen Film der Nachkriegszeit, die sogenannte Nouvelle Vague, gewählt. Diese Bewegung wird in der Tradition von Max Webers sinnverstehender Soziologie und in der Perspektive von Bourdieus Feldtheorie im Hinblick auf ihre heterodoxe Position im Feld des Films der Nachkriegszeit und im Hinblick auf ihre damit zusammenhängenden Stellungnahmen, insbesondere in der Abgrenzung zur orthodoxen Lehre des *cinéma de qualité* und in der Anlehnung an den italienischen Neorealismus sowie an die Bewegung der *cinéphilie* untersucht. Anhand einer Sekundäranalyse von Primärtexten der beteiligten Filmregisseure sowie ihrer jeweiligen Debütfilme soll die

Konstellation des Filmfeldes im Nachkriegsfrankreich der 1950er und 1960er Jahre herausgearbeitet werden, um verstehend zu erklären, worin die Neuerungen der Nouvelle Vague bestehen, wodurch sie sich von der Orthodoxie absetzen, warum und mit welchen Folgen sie sich durchsetzen konnten. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die zunehmende Autonomie des Filmfeldes gegenüber dem Feld der Macht bzw. des autonomen, allein auf Ästhetik bedachten Pols im Feld gegenüber dem heteronomen, auf kommerziellen Erfolg setzenden Pol. Döllinger verschafft sich so in sehr reflektierter Weise ein hervorragendes theoretisches und methodisches Instrumentarium für seine Untersuchung.

In drei großen Teilen wird das Untersuchungsprogramm, immer sehr genau die Vorgehensweise reflektierend und zielführend, abgearbeitet. Der erste Teil arbeitet die beginnende Autonomisierung des französischen Filmfeldes in den 1950er Jahren heraus. Von entscheidender Bedeutung ist dabei eine Gruppe von jungen Filmkritikern, die sich durch ihre Veröffentlichungen in den Cahiers du Cinéma formieren. Es handelt sich dabei um Filmkritiker, die mit ihren Kritiken die Abkehr vom *cinéma de qualité* einleiten und später selbst als Filmregisseure vollziehen. Zu ihnen zählen Rivette, Godard, Truffaut und Chabrol, die von den schon älteren Kritikern Bazin und Rohmer unterstützt werden. Auf die historische Darstellung dieses Vorgangs folgt eine sehr präzise weiterführende theoretische Integration des beschriebenen Sachverhalts unter der Leitlinie der Entstehung des Filmfeldes aus dem Geist der Autorenpolitik. Der Regisseur soll als Autor dem Film seine eigene Perspektive geben und damit den Film als Kunstwerk schaffen.

Der zweite Teil setzt die Untersuchung mit einer detaillierten Darstellung der Nouvelle Vague, insbesondere der Debütfilme desjenigen Kerns von Filmregisseuren der Bewegung fort, die sich zuvor schon in den Cahiers du Cinéma als Neuerer von der filmkritischen Seite her hervorgetan hatten. Es wird das neue ästhetische Paradigma der Nouvelle Vague identifiziert. Dieses besteht aus zwei Kriteriengruppen. Die erste Gruppe bezieht sich auf die Übersetzung der Politik des Autors in die filmische Praxis: die Einflussnahme des Regisseurs bei der Filmentstehung, Reflexionsmomente, Selbstinszenierung des Regisseurs und/oder Auflösen der filmischen Illusion, Handschrift

des Regisseurs. Die zweite Gruppe beinhaltet die spezifischen Besonderheiten der Nouvelle Vague: falsche Anschlüsse, Realismus/Authentizität, Zitationen und Verweise, Zeitspiele und Amateurhaftigkeit. Insgesamt sieben Filme werden mit Hilfe dieses Analyseschemas interpretiert und in ihrer spezifischen Stellung innerhalb der Bewegung erfasst. Es schließt sich eine Betrachtung zum Ende der Bewegung im Verlauf der 1960er Jahre an. Eine theoretische Integration der Sachverhalte zeigt auf, welchen Beitrag die Nouvelle Vague zur endgültigen Autonomie des Filmfeldes geleistet hat. Das geschieht wieder in sehr reflektierter und sehr ertragreicher Weise.

Teil III der Diplomarbeit zieht aus der Untersuchung theoretische Schlüsse, die über den Gegenstand hinausführen. Im Zentrum stehen dabei der Habitus und der Raum des Möglichen in der Kunst. Es geht um die Kreativität im Feld, speziell die Kreativitätspotentiale in den Räumen des Möglichen. Das geschieht auf einem sehr hohen Reflexionsniveau. Döllinger gelangt dabei zu höchst interessanten Erkenntnissen, die in der Tat weit über den spezifischen Untersuchungsgegenstand der Diplomarbeit hinausweisen.

Ein Resümee und eine Bemerkung über die Potenziale einer Soziologie des Films schließen die Untersuchung ab.

Die Diplomarbeit ist mit viel Engagement und Liebe zum Detail geschrieben worden. Dominik Dollinger zeigt dabei ein sehr ausgeprägtes theoretisches Reflexionsvermögen und die Fähigkeit, dieses Vermögen zielführend in eine ertragreiche empirische Untersuchung umzusetzen. So ist ein hervorragendes Stück soziologischer Analyse zustande gekommen, das sowohl unser spezifisches Wissen über den Film als auch unser allgemeines Wissen über Feld, Habitus und den Raum des Möglichen erweitert.

Bamberg, im Januar 2014

Prof. Dr. Richard Münch

# VON DER CAHIERS-GRUPPE ZUR NOUVELLE VAGUE

Eine Anwendung von Bourdieus Kunstfeldtheorie auf den Film

Dominik Döllinger

## *Zusammenfassung:*

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehung der Filmbewegung *Nouvelle Vague* aus soziologischer Perspektive. Im Frankreich der späten 50er Jahre schälte sich diese Bewegung aus einer Vielzahl zuträglicher Faktoren – und unter dem treibenden Einfluss der sogenannten *Cahiers-Gruppe* und der von ihr probagierten *politique des auteurs* – heraus und kreierte eine neue Form des Filmmachens mit eigenen ästhetischen und ideologischen Paradigmen. Im Rahmen der Analyse wird gezeigt, wie diese Paradigmen im direkten Bezug zu den Dynamiken des (Kunst-)Feldes und des sozialen Raumes zur Zeit der Entstehung der Fünften Republik stehen. Dabei werden Gründe vorgebracht, warum diese Zeit mit der Etablierung eines autonomen Film-Feldes assoziiert werden kann. Als theoretischen Zugang nutze ich die Feldtheorie Pierre Bourdieus. Diese wird am Ende der empirischen Analyse kritisch auf ihre Relevanz für eine Soziologie des Filmes geprüft. Dabei stehen insbesondere Bourdieus Konzepte des *Habitus* und der damit verbundene *Raum des Möglichen* im Mittelpunkt. Im Rahmen der empirischen Analyse wird neben der Nachzeichnung der Feldkonsituation auch eine umfassende Analyse der wichtigsten Filme des gleichen Zeitraumes durchgeführt, die dabei helfen soll, die Feldtheorie sensu Bourdieu auch auf der Ebene der konkreten Kunstwerke weiterzudenken.

*Stichworte:* Filmsoziologie; Nouvelle Vague; Cahiers-Gruppe; Bourdieu; Habitus; Raum des Möglichen

## 1 Eine Einlassung zum Verhältnis von Film und Soziologie

Der Soziologe, so fordert Max Weber im Vorwort zu *Religion und Gesellschaft*, ist dazu angehalten sich in Bescheidenheit zu üben, wenn er seine Fühler in andere Fachgebiete austreckt (Weber 2010a: 18-19). Weber bezieht diese Aussage auf seinen eigenen Vorstoß in die Bereiche der Sinologie, Indologie, Semitistik oder Ägyptologie zum Zwecke seiner kulturvergleichenden Religionsforschung, die mit dem Ziel betraut ist, die Entstehung der Besonderheiten des okzidentalen Kapitalismus nachzuvollziehen. So wichtig dieser Hinweis auf die Schwierigkeit, sich in anderen Disziplinen zum einem dem Zwecke angemessenen Fachmann zu entwickeln, ist, so selten wird er in seiner vollen Tragweite berücksichtigt. Und dies, obwohl die Soziologie und die ihr anverwandten Disziplinen wie wenige Wissenschaften mit den Herausforderungen der Interdisziplinarität konfrontiert sind. Die gegenwärtig überbordende Versuchung zur Etablierung von Bindestrichsoziologien ist hier eines der augenscheinlichsten Kennzeichen. Neben den mehr oder minder klassischen Verbindungen in den Bereichen der Wirtschafts-, Arbeits- oder Organisationssoziologie einerseits und der Religions- und Kultursoziologie andererseits, treten seit einigen Jahrzehnten immer neue Vermittlungsbegriffe wie die Sportsoziologie, die Raumsoziologie, die Migrationssoziologie und schlussendlich auch die Kunstsoziologie auf den Plan. Eine Reihe die sich noch beliebig verlängern ließe, wobei jeder Bereich wiederum Unterrubriken herausbildet, die der Klarheit der Ausrichtung der soziologischen Wissenschaft zunehmend abträglicher werden. Mit einiger Berechtigung kann darüber spekuliert werden, ob die Soziologie nunmehr in ihrer inneren Bandbreite weniger Gemeinsamkeiten aufweist als mit ihren disziplinübergreifenden Schnittstellen. So ist es durchaus möglich, dass sich die Subsoziologien zur Bildung und zur Kunst methodisch, aber auch inhaltlich derart fern liegen, dass sie kaum geneigt sind voneinander Notiz zu nehmen. Die Kunstsoziologie unterhält etwa nicht nur starke Bezüge zu Disziplinen wie der philosophischen Ästhetik, sondern profitiert ebenso von Autoren,

die sich nicht als ausgewiesene Soziologen verstehen, wie Walter Benjamin oder Siegfried Kracauer (Danko 2012: 27-33).

Seit einigen Jahren schält sich auch die Filmsoziologie prominent aus dem Bereich der Kunstsoziologie heraus. Dabei sieht sie sich häufig mit der Frage konfrontiert, ob der Film als Gegenstand soziologischer Betrachtung überhaupt einzigartige Erkenntnisrenditen erzielen kann. In Jean-Luc Godards *Le Petit Soldat* (dt.: *Der kleine Soldat*. Godard 2010b)<sup>1</sup> heißt es: „Photographie, das ist die Wahrheit. Und der Film ist die Wahrheit 24 Mal in der Sekunde.“ Aufgrund des sich in dieser selbstreferentiellen Äußerung verkörpernden Wahrheitsanspruchs des Films, sollte seitens der Wissenschaft – und hier insbesondere der Soziologie – gefragt werden, wie sie sich diese Wahrheit zu Nutze machen kann.

Abgesehen von einigen ausgewählten Annäherungsversuche in der jüngeren Vergangenheit (vgl. Heinze et al. 2012; Schmidtke und Schröder 2012; Schroer 2008; Mai und Winter 2006; Fritsch 2009) ist der Film in der deutschen (Kunst-)Soziologie seit Winters *Filmsoziologie* (1992) und den quantitativen Ansätzen von Prokop (Prokop 1974) und Altenloh (Altenloh 1914) in der Vergangenheit weitgehend vernachlässigt worden. Sicherlich hängt dies auch damit zusammen, dass sich eine eigenständige Filmwissenschaft erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts sukzessive entwickelt hat. Als erstes europäisches Land beginnt Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg mit einer wissenschaftlichen Betrachtung des Films. Die Pariser Sorbonne ist eine der ersten Hochschulen, die eine eigenständige Beschäftigung mit dem Film vorantreibt und damit zum Vorbild für eigenständige Filmhochschulen avanciert. Es kann daher nicht verwundern, dass der Versuch, neue Potenziale der Filmsoziologie herauszuar-

---

<sup>1</sup> Alle Filme werden bei der ersten Nennung mit dem originalen und deutschen Titel benannt, sofern diese verschieden sind. Dazu wird einmalig auf die Version verwiesen, die der Untersuchung zugrunde liegt und im Filmverzeichnis genauer aufgeführt ist. Titel ohne Jahresangabe bei der ersten Nennung sind derzeit in Deutschland nicht erhältlich.

beiten, sich mit einem Gegenstand beschäftigt, der in diese Hochphase der Filmtheorie und -reflexion hineinreicht.

Mit Denkern wie André Bazin und Siegfried Kracauer beginnt nach dem Zweiten Weltkrieg die Beschäftigung mit dem Film unter dem Aspekt seiner Möglichkeit einer ihm einzigartigen Sprache. Noch die ersten Filmtheoretiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie etwa Eisenstein oder Balazs, setzen sich immer wieder mit den Fragen der Legitimität des Films im Vergleich zu anderen Künsten auseinander. Gleichzeitig sind sie die ersten die sich mit Problemen wie der Montage im Film beschäftigen und dort auch teilweise gegeneinander schreiben (etwa in Eisensteins Aufsatz *Béla vergißt die Schere*, 2006). Dennoch finden ihre Arbeiten keine entscheidende Resonanz in anderen intellektuellen oder gar universitären Kreisen. Doch mit den Filmtheoretikern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden erste Brücken geschlagen.

Seit den 2000er Jahren kreuzen sich nun auch die Kreise von Film- und Sozialwissenschaft zunehmend. Dabei fällt jedoch auf, dass die Soziologie die methodologischen Prämissen Webers in zweifacher Hinsicht kaum berücksichtigt. Denn einerseits sind Filmsoziologen häufig versucht dem Filmemacher soziologische Kompetenzen in der Darstellung der sozialen Wirklichkeit zuzusprechen, die ihn teilweise zum besseren Soziologen machen, indem sie seinen Film als Beleg für die soziale Wirklichkeit behandeln. Andererseits wird die Notwendigkeit sich mit der Filmwissenschaft und Filmgeschichte im Allgemeinen auseinanderzusetzen, häufig nicht berücksichtigt.

Beide Kurzschlüsse führen dazu, dass Filme weder in ihrem sozialen noch in ihrem kunsthistorischen Kontext betrachtet werden, sondern bereits von Beginn als gegebener sozialer Tatbestand angesehen werden. Dieser Vorgehensweise haftet häufig ein Element des Dilettantismus an. Zwar gesteht auch Weber dem Dilettantismus zu, Erkenntnisse bereitstellen zu können, die gerade aus dem Mangel an methodischen oder analytischen Kenntnissen hervorgehen können (Weber 1995: 13, Weber 2010a:

19). Doch sollte dies den Wissenschaftler nicht zum blinden Vertrauen, verbunden mit dem Verzicht auf die Aneignung eigener Expertise in seinem Untersuchungsbereich verleiten. Anders gesprochen: Ein Filmsoziologe sollte über ausreichende Kenntnisse über den Film – seine Geschichte, seine Analysemethoden, aber auch seine Entstehungsweise – verfügen, will er sich mit diesem Medium adäquat auseinandersetzen.

Man kommt damit nicht umhin das Verständnis des Films vonseiten der Soziologie als unzureichend und teilweise hilflos zu bezeichnen. Der Gegenstand des Films scheint die Soziologie zur Abkehr von methodologischen Reflexionen und dem Verhältnis von Kunstwerk und sozialer Realität zu verleiten und nimmt sich damit selbst jegliches Potenzial auf eine breitere Anerkennung.

Wenn ich eingangs erwähnte, dass die zunehmende Herausbildung von in Teilen voneinander entkoppelten Bindestrichsoziologien der Soziologie als Wissenschaft nicht unbedingt zuträglich ist, so muss ich an dieser Stelle rechtfertigen, warum ich mich mit eben einer solchen auseinandersetze. Es nicht generell als problematisch anzusehen, dass sich eine wissenschaftliche Disziplin in schwerpunktgemäße Unterkategorien ausdifferenziert. Jedoch muss für jeden dieser Vorgänge entschieden werden, ob ihr daraus ein Nutzen entsteht oder nicht. So sollte jede Untergruppierung den Beweis antreten können, der Soziologie im Ganzen eine wissenschaftliche Rendite, etwa in Form empirisch-soziologischer Erkenntnisse oder methodischer Werkzeuge, zur Verfügung stellen zu können. Die Soziologie hat sich in ihrer Geschichte immer wieder von anderen Disziplinen inspirieren lassen und daraus häufig Gewinne ziehen können. Doch scheint es in der aktuellen, in kleinste soziologische Subforschungen ausdifferenzierten, Konstellation kaum mehr möglich, dass ein Instrument aus der Peripherie ins Zentrum vorstößt, ohne sich vorher in den vielen Kanäle des wissenschaftlichen Betriebs aufzulösen. Kritisch betont auch Weber an anderer Stelle, dass die Spezialisierung der Wissenschaft dazu führt, dass eine „tüchtige Leistung“ immer auch eine vornehmlich „spezialisierte Leistung“ ist (Weber 1995: 12).

Die derzeitige Renaissance der Theorie Pierre Bourdieus, die der folgenden Arbeit zugrunde liegt, kann demgegenüber womöglich sogar als Reaktion des Soziologiebetriebes auf die methodische und theoretische Konfusion der letzten Jahre gedeutet werden. Denn Bourdieu gehört zu den letzten großen Theoretikern, die sich an einem Werkzeug abarbeiten, das seine Validität nicht bei der Überschreitung des thematischen Kontextes seiner ursprünglichen Konzeption verliert. Sofern die Feldtheorie damit als allgemeines Erklärungsmodell für Prozesse in den Feldern des sozialen Raumes gilt, muss diese Gültigkeit auch für den Bereich des Filmes geklärt werden.

## 2 Anmerkungen zu Theorie, Gegenstand und Methode

### *Bourdieu's Feldtheorie*

Eine soziologische Analyse nach Bourdieu versteht sich immer als Analyse im Bild des sozialen Raumes. Für ihn stellt sich die Gesellschaft stets in Form relationaler Zusammenhänge dar, die in der Metapher des Raumes kulminieren. Die soziale Welt ist als mehrdimensionaler Raum zu begreifen, dem bestimmte Verteilungs- und Hierarchisierungsmodi zugrunde liegen. Akteure und Gruppen definieren sich durch ihre relative Stellung innerhalb dieses Raumes.

Sofern die Eigenschaften der Raumkonstruktion wirken, lässt sich diese gleichsam auch als Kräftefeld beschreiben, da der Eintritt stets gleichbedeutend mit dem Faktum ist, dass die inneren Strukturen als Kraftlinien auf die einzelnen Positionen wirken (Bourdieu 1985: 9–10). Da man Teil des sozialen Raumes ist, wird man zwangsläufig mit seinen Einflüssen konfrontiert. Entscheidend ist dabei, dass sich der gesamte soziale Raum in spezifische Felder unterteilt, von denen jedes wiederum seine eigene innere Struktur erzeugt. Dabei entsprechen die drei großen Felder des Sozialen, Ökonomischen und Kulturellen den drei wichtigsten Kapitalsorten, über die einzelne Akteure in unterschiedlicher Ausprägung verfügen. Auch die Felder selbst können bestimmte Subfelder ausbilden, wie es im Feld der Kultur mit dem Feld der Kunst und dessen Subfelder der bildenden Kunst, des Films oder der Literatur festzustellen ist.

Das Feld selbst ist ein Netz objektiver Relationen zwischen Positionen. Daher bedeutet das Denken in Feldbegriffen immer auch ein relationales Denken (Bourdieu und Wacquant 1996: 126-127). Bernhard definiert: „Felder bezeichnen einen horizontal differenzierten Zusammenhang, dessen Kohärenz auf struktureller Ebene hergestellt ist (Bernhard 2010: 61).“ Jedes Einzelne muss mit seiner eigenen Logik betrachtet werden, die sich erst auf Basis einer empirischen Analyse zeigen kann. Es ist damit kein Teil-Feld des größeren Feldes, sondern entfaltet seine eigene Struk-

tur in relativer Autonomie zu den anderen Feldern des sozialen Raumes. Dabei bleibt jedes Feld offen und dynamisch, da es sich einerseits nicht von den Einflüssen der anderen Felder lossagt, gleichzeitig jedoch externe Einflüsse stets in die innere Struktur übersetzt (Bourdieu und Wacquant 1996: 135). Damit steht Bourdieu, wie er selbst anmerkt, der Systemtheorie Parsons näher als der Luhmanns (Bourdieu 2001: 322). Denn würde man nur die Beziehungen innerhalb der Felder betrachten, beraubte man sich vieler entscheidender Analyseoptionen, da alle Felder stets in Verbindung miteinander und dem sozialen Raum stehen und Beziehungen miteinander unterhalten. Wahlweise ist die Autonomie der Felder stärker und Effekte zwischen den Feldern dadurch geringer, was jedoch nichts an ihrer prinzipiellen Offenheit ändert. Die Felder bilden eigene Regeln heraus, bleiben aber immer auch in Kontakt zum gesamten sozialen Raum, da sie ihre eigenen Logiken, wie im Fall des Kunstfeldes, auch in Abgrenzung zu ihm entwickeln (Schumacher 2011: 124). Eine besondere Rolle spielt dabei das *Feld der Macht*, das Bourdieu wie folgt definiert:

„Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen.“ (Bourdieu 2001: 342)

Das Feld der Macht entwickelt sich damit als eine Art Metafeld quer zu allen Feldern des sozialen Raumes und verbindet diese miteinander (Schumacher 2011: 137). Ein geringer Autonomiegrad in Bezug auf das Feld der Macht ist gleichbedeutend mit einer größeren Machtbasis für den weltlichen Pol des Kunstfeldes und vice versa. Somit bedeutet die Emanzipation einer reinen Form der Kunst immer auch die Emanzipation vom Feld der Macht und dessen weltlichen Interessen. Die Autonomie bestimmt damit auch darüber, ob und in welchem Maße ein Feld innere Semantiken entwickeln kann, die, wie im Fall des Literaturfeldes, konträr zu denen des Feldes der Macht stehen.

Sämtliche Arbeiten Bourdieus begeben sich auf Spurensuche in einzelnen Feldern des sozialen Raumes. Obschon jedes Feld einen Kasus mit eigenen Besonderheiten darstellt, ist die Theorie der Felder als ein Metamodell konzipiert. Daher kann sie in ihren Grundmustern auf jedes Feld des sozialen Raums angewandt werden, ohne dabei jedoch die Besonderheiten jeder Konstellation zu vernachlässigen. Darüber hinaus entwirft Bourdieu, trotz der Generalisierbarkeit der Feldtheorie, im Rahmen der Analyse des literarischen Feldes eine Theorie der Kunst mit Anspruch auf Gültigkeit über den erprobten Gegenstandsbereich der Literatur hinaus. Damit bildet die allgemeine Feldtheorie eine Art Ausgangsbasis für jede feldspezifische Theoretisierung, die wiederum subfeldübergreifend valide sein soll.<sup>2</sup> Somit kann die folgende Analyse zwischen den Gültigkeitsbereichen der Feldtheorie im Allgemeinen und der Theorie des Kunstfeldes, erprobt am Literaturfeld und dessen Besonderheiten, verortet werden. Die allgemeine Feldtheorie muss für den Bereich des Filmes getestet, expliziert und dabei vom Feld der Kunst emanzipiert und differenziert werden.

Das Kunstfeld versteht sich im Allgemeinen als Feld der Kunstproduktion. Es geht also konkret darum den Weg zu kennzeichnen, der die künstlerische Arbeit zur anerkannten Kunst macht. Mit der Rede von einem „strukturalistischem Konstruktivismus“ oder „konstruktivistischem Strukturalismus“ betont Bourdieu auf der einen Seite das Vorhandensein objektiver Strukturen, die sich der Bewusstwerdung und auch Beeinflus-

---

<sup>2</sup> Lucien Goldmann, der sich in der Schule des genetischen Strukturalismus sieht und eine besondere Affinität zur Literatur aufweist, geht in ähnlicher Art und Weise vor. Er sieht die strukturalistisch-genetische Methode als allgemein gültige Methode, die auf einen besonderen Fall angewandt wird. Er sieht überdies, dass sich die menschliche Realität als Ab- und Aufbau von Strukturen begreifen lässt, der in der Untersuchung aufgezeigt werden muss (Goldmann 1984: 235-236). Dennoch verbleibt sein Vorgehen größtenteils werkimmanent, wodurch er sich die Analyseoptionen im Rahmen der sozialen Prozesse der Kunstproduktion versperrt.

sung der einzelnen Akteure größtenteils entziehen.<sup>3</sup> Auf der anderen Seite verleiht er jedoch gleichzeitig deren sozial-historischer Konstruiertheit Ausdruck und dem Einfluss dieser sozialen Konstrukte auf die Handlungs- und Wahrnehmungspraktiken im Rahmen des Habitus (Bourdieu 1992: 135).

Im Zentrum von Bourdieus wissenschaftlicher Arbeit zu sozialen Feldern steht die Analyse symbolischer Herrschaftsbeziehungen, die entscheidend für die Konstruktion der Wirklichkeit in den Feldern sind. Im Anschluss an Marx konzipiert Bourdieu diesen Kampf als den Kampf um die Definitionsmacht im Feld (Zahner 2006: 56, 60). Besonders im Bereich der Kunst ist das dafür nötige symbolische Kapital von herausragender Bedeutung. Obschon es vorhanden und wichtig für den Produktionsprozess kultureller Produkte ist, wird das ökonomische, kulturelle oder soziale Kapital im künstlerischen Feld verneint. Lediglich die Akkumulation symbolischen Kapitals – Prestige, Ruhm, sich einen Namen machen (Bourdieu 1987: 218) – scheint erstrebenswert. Das Feld belügt sich damit in gewisser Weise selbst. Denn je nach Pol kann sich dieser Ruf später dennoch ökonomisch auszeichnen, obwohl auch das nicht zugegeben wird (Diaz-Bone 2010: 52–53).

Der Versuch die symbolische Herrschaft im Feld zu erlangen, bedeutet immer Kämpfe im Feld. Bourdieu geht dabei so weit, den Kampf als Antwort auf die Frage nach der sozialen Ordnung anzuführen (Bernhard 2010: 52). Es wird gekämpft und nur dadurch erhält das Feld und mit ihm der soziale Raum seine Dynamik. Es wird damit vor allem um Deutungshoheit der sozialen Welt gerungen, also auch um die Macht zur Benennung und Definition. Bei jedem dieser Kämpfe um die Deutungsmacht im Feld gibt es ein still vorausgesetztes und nicht zur Debatte stehendes

---

<sup>3</sup> In dieser Hinsicht steht Bourdieu in der Tradition Durkheims, dessen Prinzip der sozialen Tatbestände sich unter anderem durch die Unabhängigkeit vom Individualbewusstsein bei gleichzeitiger Ausübung eines sozialen Zwanges definieren (Durkheim 1984: 105-114).

Fundament, die *doxa*. Sie stellt ein zunächst selbstverständliches Fundament an Regeln und Problembeständen dar, das mit Eintritt in das Feld akzeptiert wird. Als eine unbewusste, in den feldspezifischen Habitus eingeschriebene, Form der Zensur offenbart sie sich erst durch die Herausforderung einer Heterodoxie, die sie hinterfragt oder gar fallenlässt (Bourdieu 2009: 330-332). Je nach Feld und Konflikt ist die *doxa* dabei höher oder tiefer gebaut (Bernhard 2010: 71). Bernhard führt aus:

„Der Fluchtpunkt aller selbstverständlichen Legitimierung der Herrschaftsordnung ist folglich das Fehlen jeglichen Legitimitätsdiskurses. Es herrscht dann der verfestigte Glaube, dass etwas, so wie es ist, sein muss und nicht anders sein kann.“ (Bernhard 2010: 71)

Eng mit der *doxa* verbunden ist die *illusio*. Sie bezeichnet den Glauben der Akteure an das Spiel, also daran, dass es wert ist gespielt zu werden. Sie wird durch die Kämpfe um Definitionsmacht fortwährend reproduziert und ist gleichsam Voraussetzung für das Funktionieren eines Spiels, da sie seine Einsätze und Erträge sinnvoll erscheinen lässt. Dadurch wird sie ebenso Grundlage für die Sanktions- und Konsekrationsmacht im Feld. Eine Wissenschaft des Kunstwerkes muss daher mit der *illusio* brechen, um nicht selbst zum Akteur im Spiel zu werden (Bourdieu 2001: 360–365).

Der Kampf um Definitionsmacht ist immer auch ein Kampf um Grenzen. Im Mittelpunkt der Konkurrenzkämpfe steht das Monopol um die Macht der Benennung; also darauf festzulegen zu können, wer sich im Feld der Kunst als Künstler gilt. Somit stehen auch immer die Grenzen des Feldes selbst auf dem Prüfstand. Dass diese nicht starr und eindeutig gezogen werden können, entspringt dabei schon der Idee des relationalen Denkens, das auf die Dynamik der sozialen Kräfteverhältnisse pocht. Grenzen zwischen Feldern können nicht eindeutig gezogen werden und sind damit selbst Teil des Kampfes um die symbolische Herrschaft, durch den sie sich verschieben (Swartz 1997: 121). Um dies zu verdeutlichen lohnt sich ein erster kurzer Einblick in Bourdieus Werk *Die Regeln der Kunst*. Es steht dabei exemplarisch für eine feldspezifische Analyse und

bildet gleichzeitig das theoretische Analysefundament für das anstehende Vorhaben. Hier setzt sich Bourdieu mit den Prozessen im Kunstfeld Frankreichs und speziell dem der Literatur auseinander. Doch reklamiert er im Rahmen dieser Analyse gleichzeitig den Anspruch eine allgemeine Anleitung zur soziologischen Kunstanalyse auf Basis der Feldtheorie zu entwickeln. Dementsprechend finden sich in diesem Werk immer wieder Ausarbeitungen und Erklärungen zur Feldtheorie im Allgemeinen, die dann für den Bereich der Kunst und Literatur spezifiziert werden. Dabei greift Bourdieu auf ein breites empirisches Material zurück, das er immer wieder theoriegeleitet strukturiert.

Zu Beginn der Analyse zeichnet er zunächst verschiedene Stränge der Autonomieentwicklung im Bereich der Kunst nach. Den Markstein für die historische Genese eines autonomen Feldes der Kunst in Frankreich setzt Bourdieu am Ende des 19. Jahrhunderts. In der Literatur sind es, gestützt von der Entstehung der Bohème, Romanciers wie Flaubert und Baudelaire, die zuerst eine relativ autonome Position gegenüber den ökonomischen Interessen der Auftraggeber einnehmen. Etwas später vollenden die Naturalisten um Zola diesen Weg, der vor allem durch die Etablierung des Romans als Kunstwerk für ein größeres Publikum und die Entstehung des Intellektuellen die Autonomie des Feldes vorantreibt. Künstler zu sein bedeutet nun einen eigenständigen Beruf auszuüben.

Gleichzeitig bedeutet der Autonomiegewinn des Feldes die Möglichkeit der Konkurrerung mit temporär dominanten Künstlern oder Strömungen und damit positionale Veränderungen der bereits im Feld befindlichen Akteure (Papilloud 2003: 60-61). Durch den Autonomiegewinn wird das Feld für die selbstbestimmten Produzenten der Kunst geöffnet, die relativ rasch eine dualistische Struktur des Kunstfeldes, und hier besonders des literarischen Feldes, herausbilden. Es entsteht ein Pol der reinen oder autonomen Kunstproduktion, dessen Werke für einen eingeschränkten Markt der Produzenten bestimmt sind, und der Pol der Massenpro-

duktion, dessen Werke sich an den Erwartungen des breiten Publikums orientieren. (Bourdieu 2001: 198).

Es zeigt sich, dass sich die Urteilkriterien der autonomen Kunstproduktion denen des kommerziellen Erfolges nahezu entgegenstellen. Das bedeutet, dass kommerzieller Erfolg im Subfeld der reinen Produktion geradezu verpönt ist und ökonomisches Scheitern keinesfalls auch künstlerisches Scheitern bedeuten muss, sondern sogar das Gegenteil bedeuten kann. Die Entdeckung dieser antagonistischen Koexistenz zweier Pole im literarischen Feld ist eine entscheidende Beobachtung, die sich durch die gesamte Analyse Bourdieus zieht. Es gibt demnach einen Pol, der Kunst für das Massenpublikum produziert<sup>4</sup> und einen anderen (verdeutlicht beispielsweise in der Idee des *l'art pour l'art*, die eng mit der Idee eines künstlerischen Lebens der Bohème verbunden ist), der sich sein sehr viel exklusiveres Publikum erst schaffen muss. Am Pol der reinen Kunstproduktion spannt sich ein zusätzliches Spannungsverhältnis zwischen den neuen und alten Avantgardisten auf, die jeweils um die Definition der reinen Kunst streiten und diesem Pol eine zusätzliche Dynamik verleihen. Dementsprechend wird in diesem Bereich vor allem um die Akkumulation symbolischen Kapitals und damit die Möglichkeit Kunst zu definieren gekämpft. Der ökonomische Pol ist demgegenüber daran interessiert, schnelle Profite ohne Risiken zu erzielen, ohne dies freilich in dieser Form zuzugeben (ebd.: 228-229.) Je stärker das Feld damit am Pol der reinen Kunst operiert, desto wichtiger ist die Macht zur diskursiven Beeinflussung der Zuschreibung und Akzeptanz von Kunst (Schumacher 2011: 119-120).

„Wenn es eine Wahrheit gibt, so die, dass um die Wahrheit gekämpft wird; und obgleich die auseinandergelassenen oder einander entgegengesetzten

---

<sup>4</sup> Horkheimer und Adorno sprechen in ihrem Angriff auf die Kulturindustrie davon, dass die Fähigkeit dem Gewünschten zu entsprechen zum Maß der Könnerschaft wird (Horkheimer und Adorno 1988: 137). Damit artikulieren sie in Bourdieus Vokabular die Angst vor einer zu großen Einflussnahme auf das Feld der Kunst und damit dessen Verlust der Autonomie.

Klassifizierungen oder Urteile der Akteure des Kunst-Feldes durch spezifische, an Positionen im Feld, Standpunkte gebundene Dispositionen und Interessen unbestreitbar determiniert oder orientiert sind, werden sie im Namen des Anspruchs auf Universalität, auf absolute Gültigkeit verfochten – in direkter Negation der Relativität bloßer Standpunkte.“ (Bourdieu 2001: 466–467)

Die Bedeutung des symbolischen Kapitals steigt damit in Korrespondenz zur Bewegung zum autonomen Pol. Die Herausbildung einer künstlerischen Avantgarde wird durch die Autonomie des Kunstfeldes erst ermöglicht. Gleichzeitig führt diese neue Struktur zu neuen Kämpfen um die symbolische Herrschaft, die sich zwischen der etablierten Avantgarde und den Neulingen entwickeln.

Jeder Wandel im Feld geht von Neulingen beziehungsweise Häretikern aus, die sich einen Namen machen müssen. Sie versuchen gleichsam ihre Differenz im Feld zu etablieren, um die dominante Avantgarde in den Status der arrivierten Avantgarde zu verweisen (ebd.: 379). In unserem Beispiel werden die Häretiker durch die jungen Kritiker der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* beschrieben, die sich, gestützt durch das symbolische Kapital der Zeitschrift, selbst einen Namen machen und eine neues Prinzip der Kunstdefinition für den Film durchsetzen.

Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass ein Künstler im Feld der Kunst erst erschaffen wird, indem ein Glaube an seine Kunst entsteht. Die Produktion und der Wert des Kunstwerkes kann daher nicht nur am materiellen Input gemessen werden, da vielmehr der Diskurs über das Kunstwerk einen wichtigen Moment der Produktion darstellt. Somit wird der Wert des Kunstwerkes durch einen kollektiven Glauben hervorgebracht (ebd.: 270-278). Bourdieu verwahrt sich damit gegen die ausschließliche Betrachtung der Kunstwerke im Konstitutionsprozess der Kunst. Die soziologische Kunstanalyse muss sowohl die Positionen der Akteure im Feld als auch den Raum der Werke, der alle Beziehungen von Werken

einer Kunstform, die von einem gegebenen Zeitpunkt aus bestehen, berücksichtigen. (Bourdieu 1998: 64).<sup>5</sup> Auf dieses Faktum wird im Laufe der Analyse an verschiedenen Stellen noch zurückzukommen sein. Dennoch markiert es bereits erkennbar die Ablehnung einer rein werkimmanenten Kunstsoziologie, die häufig an die Schöpferidee eines Künstlers gebunden ist.

Die besondere Schwierigkeit einer soziologischen Analyse nach Bourdieu besteht darin, dass sich die Begrifflichkeiten seiner Theorie sehr interdependent verhalten. Unabhängig davon welches Instrumentarium oder welcher Begriff zuerst an ein Phänomen angelegt wird, führt erst der Weg über die Rückbindung zu anderen zu einer ausreichenden theoretischen und empirischen Fundierung jedes einzelnen Begriffs. Die enge Bindung der Theorie an ihren Untersuchungsgegenstand macht es ungleich schwerer die theoretischen Vorlagen Bourdieus dem Einzelfall überzustülpen. Vielmehr muss eine Art des – wie es in der Musik heißt – call-and-response zwischen Theorie und Empirie stattfinden, das sowohl die Rechtfertigung für analytische Besonderheiten und Schwerpunkte als auch die Explikation der theoretischen Hilfen in actu begründet.

Für Bourdieu sind damit keine leeren Universalisierungen möglich. Jeder Fall muss genau untersucht und in heuristischen Zirkeln weiterentwickelt werden, bis man einen Schlusspunkt setzt, der gleichsam immer ein „Gefühl der Unzufriedenheit und Unvollständigkeit“ hinterlassen muss (Bourdieu 2001: 293).

### ***Zum Gegenstand der Untersuchung***

Ende der 1950er Jahre tritt Frankreich in eine revolutionäre Phase des Films ein, die unter dem Namen *Nouvelle Vague* in die Filmgeschichte eingeht. Sie bedeutet einen fundamentalen Bruch mit dem bis dato domi-

---

<sup>5</sup> Vergleichbar argumentiert Adorno in seinen *Thesen zur Kunstsoziologie*, in denen er betont, dass die sozialen Verhältnisse (Grad der Autonomie etc.) in die Entstehung eines Kunstwerks hineinspielen und untersucht werden müssen (Adorno 1978: 208).

nierenden filmischen Konventionen und der dominanten Filmschule des so genannten *cinéma de qualité*. Ihren ideologischen Ausgangspunkt nimmt die Nouvelle Vague beim Konzept der *politique des auteurs*, das in den 50er Jahren von einer Gruppe französischer Filmkritiker in den Filmdiskurs eingespeist wird, die gleichzeitig zu den bedeutendsten Regisseuren der Nouvelle Vague zählen. Sie bilden die Speerspitze dieses neuen Kinos in Frankreich, das seit den 1960er Jahren bis heute ein Vorbild für Kinobewegungen auf der ganzen Welt ist.

Bevor jedoch eine Untersuchung zu einer solchen Bewegung beginnen kann, muss der Untersuchungsgegenstand exakt definiert werden. Hinsichtlich von Kunstepochen fällt dies schwer, da diese meist an eine größere Zahl von Akteuren gekoppelt sind, deren Einfluss von den einen angenommen und von den anderen bezweifelt werden kann. So verwundert es nicht, dass die bis hierhin vorgenommenen Untersuchungen der Bourdieuschen Schule sich meist auf einzelne Künstler konzentrieren, deren Schaffen sie innerhalb bestimmter Feldkonfigurationen rekonstruieren (vgl. hierzu Tommek 2008; Zahner 2006; Robbins 2000). In Anbetracht der Mannigfaltigkeit der Definitionen in den verschiedenen filmhistorischen Abhandlungen ist es auch in Bezug auf die Nouvelle Vague schwierig, einen klar umrissenen Gegenstand zu destillieren. Denn die Nouvelle Vague bezeichnet am ehesten eine historische Zeitspanne im französischen Film, keinesfalls jedoch eine eindeutig festgelegte Gruppe von Filmen und Regisseuren. Dementsprechend gilt die nachfolgende Betrachtung zuvorderst der wichtigsten und klar definierbaren Gruppe jener Zeit.

In den 50er Jahren sind die späteren Regisseure Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer und Jacques Rivette, deren erste Filme übereinstimmend der *Nouvelle Vague* zugerechnet werden, gemeinsam Kritiker der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma*. In dieser Zeit konzipieren sie hauptsächlich in dieser Zeitschrift jene Bewertungspraxis für den Film, die sie die *politique des auteurs* nennen.

Die Zuschreibung dieses Attributs setzt allgemein voraus, dass ein Regisseur seine erkennbare Handschrift in einem Film hinterlässt.

Nachdem die Kritiker dieses Kriterium einige Jahre in ihren Filmbesprechungen und Essays erprobt haben, beginnen sie Ende der 50er Jahre damit selbst Filme zu drehen. Während damit der Beginn der Bewegung relativ eindeutig markiert ist, ist die Datierung des Endes deutlich breiter gefächert. Diese reicht in den hier verwendeten filmhistorischen Abhandlungen von den frühen bis zu den späten 60er Jahren oder wird teilweise überhaupt nicht beschrieben. Damit sind nicht nur die zeitlichen Markierungen sehr vage festgehalten, sondern ebenso die zur Bewegung gehörenden Künstler und Filme. Um diese Unbestimmtheit zu verhindern, erfolgt die Beschäftigung mit der Nouvelle Vague in diesem Rahmen mittels der Beschäftigung mit den genannten fünf Regisseuren, die in den 50er Jahren als Kritiker – und damit, wie ihr ideologischer Vater André Bazin betont, als Teil der bis dato alles überragenden Kritikergeneration des französischen Films (Bazin 1981: 8-9) – vorrangig bei der *Cahiers du Cinéma* die Autorenpolitik begründen. Im Folgenden sollen sie unter dem Label *Cahiers-Gruppe* zusammengefasst werden. Andere Regisseure, die häufig zur Nouvelle Vague gezählt werden, wie etwa Alan Resnais, Pierre Kast, Louis Malle oder Jacques Rozier, sind damit nicht Teil der Cahiers-Gruppe im Sinne der engen Definition, wie sie ebenfalls von Filmhistorikern wie James Monaco (Monaco 1980) oder auch Thomas Christen (Christen 2008) vorgeschlagen wird. Die Cahiers-Gruppe ist in jedem Fall Teil der Nouvelle Vague, die Nouvelle Vague jedoch verweist auch auf Akteure, die nicht dieser Gruppe zugerechnet werden.

Die Wichtigkeit der Gruppe für das französische Kino im Allgemeinen, und die Nouvelle Vague im Besonderen, kann bereits insofern abgeschätzt werden, als dass ihre ersten Filme, die auch Gegenstand dieser Untersuchung sind, im Vergleich zu nahezu allen anderen Filmen dieser Zeit, von verschiedenen Verleihfirmen immer wieder neu aufgelegt werden. Daneben taucht die Cahiers-Gruppe mit Godards *À bout de Souffle* (dt.: *Außer Atem*. Godard 2009) in einem 35 Filme umfassenden und von Filmwis-

senschaftlern, Kritikern und Regisseuren erstellten Filmkanon der *Bundeszentrale für politische Bildung* auf (Holighaus 2005: 179). Und auch Einführungen in die Filmgeschichte von anerkannten Filmhistorikern wie Faulstich (2005) oder Thompson und Bordwell (2003) widmen der Nouvelle Vague eigene Kapitel.

### **Method**

Das Vorgehen dieser Arbeit ist zunächst durch die theoriegeleitete Strukturierung des empirischen Materials bestimmt und darf dabei bereits auf einige Erkenntnisrenditen hoffen. Bourdieu erklärt mit seiner Theorie, dass Kunst kein naturwüchsiges Phänomen ist, sondern sich als ein soziales Konstrukt darstellt, das sich auf Basis von symbolischen Machtkämpfen konstituiert. Es geht ihm darum die Strukturgeschichte im Feld nachzuvollziehen, die sowohl die einer bestimmten Konstellation vorausgegangenen Dynamiken und Kämpfe berücksichtigt, als auch die gegenwärtig inhärenten Spannungslinien, die ausschlaggebend für künftige Transformationen sein können (Bourdieu 1992: 60). Dieses Vorgehen wurde im Zusammenhang mit der Nouvelle Vague bis hierhin noch nicht versucht und gibt daher genauer Aufschluss über die sozialen Aspekte, die der Epoche zugrunde liegen.

Dafür werden zwei wichtige Feldkonstellationen betrachtet, die sich auf die Situationen des Filmfeldes vor und nach den ersten Filmen der Cahiers-Gruppe beziehen. Den Abschluss der chronologischen Beschreibung der jeweiligen Feldkonstellationen soll die theoretische Integration des empirischen Materials bilden. Die theoretische Integration bedeutet dabei vor allem die Beschreibung des Wandels und der Differenzen innerhalb der dynamischen Prozesse im Feld. Das Ende der 1958er Jahre stellt hier die wichtige Zäsur in der Entwicklung der Bewegung dar, da sie den Beginn der praktischen Umsetzung der vorher theoretisch formulierten Ideen markiert. Durch das Aufzeigen sinnhafter Zusammenhänge vor und nach dieser Zäsur, kann die Geschichte der Nouvelle Vague sowohl in

ihrer Einzigartigkeit verstanden werden, als auch den Blick zu den abstrahierenden Mechanismen lenken, die in Bezug zu anderen Vergleichsobjekten die von Bourdieu generalisierten Erkenntnisse über das Entstehen von Kunst überprüfen lassen. Anders gesprochen: Sollte sich die Theorie Bourdieus in Bezug auf das Feld des Filmes bewähren, kann ihr die entsprechende Validität auch hier zugesprochen werden. Die Analyse ist damit gleichsam ein Testverfahren, das Bourdieus theoretisches Korsett mit Äquivalenten aus dem Feld des Filmes zu füllen versucht. Die Verwendung der Theorie operiert in dieser Hinsicht nahe an der Untersuchung zum literarischen Feld.

Im Rahmen einer zusätzlichen Filmanalyse im zweiten Teil sollen zunächst die jeweiligen Erstlingswerke der Regisseure auf ihre Gemeinsamkeiten hin beurteilt werden. Diese Analyse ist nötig, da die Geschichte der Cahiers-Gruppe mit der Besonderheit versehen ist, dass sich die Künstler selbst aus früheren Kritikern entwickeln und damit eine theoretische Reflexion der Filmpraxis vor den tatsächlichen Kunstwerken steht. Die Beziehung zwischen diesen beiden Tatsachen muss analysiert werden, um die jeweiligen Feldkonstellationen erschöpfend miteinander in Beziehung setzen zu können. Der Zusammenhang von Filmtheorie und Filmpraxis bei der Cahiers-Gruppe bildet eine Art Scharnier, das die jeweiligen Felddynamiken verstehbar macht. Berücksichtigte man dies nicht, könnte nicht gezeigt werden, ob und wie die Situationen vor und nach den ersten Filmen der Regisseure in Korrespondenz zu den Feldzuständen zu bewerten ist. Als Kontrastfolien der Filmanalyse werden zwei weitere Filme aus der gleichen Zeit herangezogen.

Die Analyse der Filme ist von Max Webers Methodologie des Sinnverstehens inspiriert. Weber, der wiederum selbst ein großer Einfluss für Bourdieu ist, prägt in seiner *Verstehenden Soziologie* einige methodologi-

sche Forderungen, die im Verlauf der Analyse berücksichtigt werden.<sup>6</sup> Besonders sei hier auf den Begriff der Sinnadäquanz verwiesen. Sinnadäquat ist ein Verhalten im Bereich des Handelns, das einen typischen und an der Erfahrung erprobten Sinnzusammenhang darstellt. Kausaladäquat dagegen bedeutet, dass aus einem gegebenen Zustand eine hohe Wahrscheinlichkeit abgeleitet werden kann, dass ein Verhalten in dieser Art immer wieder auftritt. Eine richtige kausale Deutung muss beide Bereiche abdecken und kann in eine typische Deutung ausgedehnt werden (Weber 2010b: 8–9). Sinnhaftes Verstehen und kausales Erklären beginnt an entgegengesetzten Polen. Eine statistische Signifikanz eines Phänomens macht es nicht verständlicher und ein volles Verständnis gibt keine Auskunft über die statistische Häufigkeit (Weber 1985: 436–437). Verstehen bedeutet also immer einen Sinnzusammenhang herstellen zu können. Damit muss ein vermuteter Zusammenhang zweier Phänomene durch die sinnhafte Ableitung des einen aus dem anderen erfolgen. Wenn also im Folgenden auch nach dem Zusammenhang von Nouvelle Vague und Cahiers-Gruppe gefragt wird, so soll dieser durch eine sinnhafte Dedukti-

---

<sup>6</sup> Zu Recht wird darauf verwiesen, dass die einzigartigen deutschen Wurzeln in Bourdieus Theorie oft fälschlicherweise bei Marx und Weber vermutet werden. Allerdings entspricht die Lektüre dieser Autoren dem allgemeinen soziologischen Kanon dieser Zeit, der maßgeblich von Parsons geprägt wurde. Bourdieu liest also das, was auch andere Soziologen lesen. Besonderheiten ergeben sich eher in seiner Lesart der deutschen Denker, die nicht der typisch französischen Lesart entspricht (Colliot-Thélène 2005: 108–109). Dennoch gibt es eine besondere deutsche Prägung Bourdieus, jedoch im Bereich der Phänomenologie in der Philosophie. Habermas weist in den 80er Jahren darauf hin, dass die Hermeneutik durch einige Anstöße seit den 70er Jahren zu einem akzeptierten Forschungsparadigma in den Sozialwissenschaften – und nicht etwa in der Philosophie – geworden ist. Der Strukturalismus in Anthropologie, Linguistik und Soziologie, sowie der genetische Strukturalismus in der Entwicklungspsychologie stehen für diese Veränderung (Habermas 1988: 30–31). Bourdieu wiederum zeigt Beziehungen zu all diesen Denkschulen. Er steht sowohl in der Tradition des französischen Strukturalismus als auch in der Tradition der deutschen Phänomenologie Husserls und Heideggers, deren Fragen er in die positiven Wissenschaften verlagert (Colliot-Thélène 2005: 110–111). Die Line der deutschen Phänomenologie im Bereich der Soziologie wird wiederum besonders von Schütz geprägt, der selbst stark durch Weber beeinflusst ist und in seiner Auseinandersetzung mit ihm den Begriff des (Sinn-)Verstehens hervorhebt (vgl. Schütz 2004).

on beantwortet werden und damit in der Tradition der Verstehens-Prämisse stehen.

Das Sinnverstehen kulminiert in Bourdieus theoretischen Arbeiten im Begriff des Habitus. Der Habitus ist nicht nur Handlungs- sondern ebenso Wahrnehmungsmodell. Beide Facetten sind für das Verstehen des Sozialen wichtig und nicht etwa nur die sichtbare Aktion (Bernhard 2010: 67). Es sollen damit zum Ende der Arbeit in einem dritten Teil die feldspezifischen Wahrnehmungsmuster aufgezeigt und die daraus resultierenden Handlungsdispositionen in besonderer Bezugnahme auf den *Raum des Möglichen* erklärt werden. Die Laufbahn eines Künstlers ist nicht eine Serie subjektiver Erlebnisse, sondern immer auch die Verknüpfung mit den parallelen Entwicklungen innerhalb des Feldes, sprich die Serie der Positionen und Positionierungen innerhalb desselben. Daher ist die gesellschaftliche Laufbahn auch stets innerhalb der Dialektik von Feld und Habitus zu denken. Von jeder Position aus öffnet sich zu jedem bestimmten Zeitpunkt ein Raum legitimer Möglichkeiten, bestimmt durch den Habitus und die feldinternen Prozesse und Positionen (Bourdieu 2001: 409–412). Die Analyse der Feldkonstellationen ist damit Voraussetzung für das Verstehen der Praktiken und der Potenziale für Handlungen einzelner Akteure, die innerhalb des Feldes Wirkungen hervorrufen. Dementsprechend soll die Beschäftigung mit dem Habitus-Modell mit einer ausführlichen Diskussion über das Verhältnis von kreativen Praktiken und dem Raum des Möglichen, gewürdigt werden. Die Thematik der Einleitung aufgreifend gilt es in einer abschließenden Betrachtung noch zu klären, welche Potenziale die Soziologie des Films erkennen lässt und wie diese in der soziologischen Forschung gewinnbringend eingesetzt werden können.

## **I Die beginnende Autonomisierung des französischen Filmfeldes in den 50er Jahren**

Die Epoche der Nouvelle Vague wird in zwei wichtigen Schüben initiiert. In einem ersten Schub beginnen die fünf Kernakteure der Cahiers-Gruppe in ihrer Funktion als Kritiker eine neue Art des Film-Sehens zu etablieren. Dabei geht es ihnen darum, die bewährten Formen der Kategorisierung und Bewertung von Filmen diametral zu durchbrechen. Der zweite Schub besteht in der Produktion ihrer ersten Spielfilme, die ab 1958 in die französischen Kinos kommen und von dort das Filmemachen grundlegend verändern. Der folgende Teil behandelt zunächst den Prozess der Etablierung der Autorenpolitik als Bewertungs- und Decodierungskriterium für den Film.

### 3 Die historische und soziale Rekonstruktion der Cahiers-Gruppe in der Zeit der Cinéphilie

Die Entwicklungen im Bereich des Films und der Filmkultur in den Jahren der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkrieges, sind nur im Zusammenhang mit einer Kulturbewegung zu verstehen, die sich explizit auf den Film als Integrationsmoment bezieht, und unter dem Begriff der Cinéphilie zusammengefasst wird. Damit ist jedoch weitaus mehr als etwa die besondere Liebe zum Medium Film gemeint. Der Begriff der *Cinéphilie* impliziert vor allem eindeutige Praktiken, die mit der großen Affinität für das Kino einhergehen. So schreibt Elsaesser:

„Cinephilia meant being sensitive to one's surroundings when watching a movie, carefully picking the place where to sit, fully alert to the quasi-sacral feeling of nervous anticipation that could descend upon a public space, however squalid, smelly or slipshod, as the velvet curtain rose and the studio logo with its fanfares filled the space.“ (Elsaesser 2005: 28–29)

Es ist also möglich den Cinéphilen anhand seines Verhaltens im Kino zu identifizieren. Doch ebenso anhand seines Sprechens über Filme, das Zeugnis über ein großes Filmwissen ablegt. In der Literatur werden häufig zwei große Phasen der Cinéphilie unterschieden, wobei jede nochmals weiter ausdifferenziert werden kann. Generell ist meist von einer französischen und einer internationalen Cinéphilie die Rede, wobei letztere einen starken amerikanischen Einschlag hat.<sup>7</sup> Die französische Cinéphilie ist die für unsere Untersuchung wichtige Phase und hat zwei große Hö-

---

<sup>7</sup> Die Hervorhebung der französischen und amerikanischen Filmszene in diesem Kapitel darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auch in anderen Ländern der Welt bedeutende Fortschritte im Bereich des Films ereignen. Besonders Japan, das mit Mizoguchi, Ozu oder Kurosawa herausragende Regiepersönlichkeiten vorweisen kann, wird in diesem Zusammenhang für diese Arbeit außen vorgelassen. Sie werden zwar sehr wohl von den Kritikern der Cahiers-Gruppe gesehen, kritisiert und sehr hoch geschätzt, haben jedoch keinen mit den Amerikanern vergleichbaren Einfluss auf die Idee des Autorenkinos. Die Japaner sind lagerübergreifend anerkannt und taugen damit sehr wohl zur Beschreibung der Autorschaft, nicht jedoch zu einer klaren Abgrenzung von der dominanten Meinung. Für die Filmgeschichte generell, sind sie jedoch von herausragender Bedeutung.

hepunkte. Der erste Höhepunkt bezeichnet die Stummfilmjahre der 20er und 30er. Eine Zeit, in der der Film in Frankreich bereits für einen ersten Moment als Kunst angesehen ist, dieses Attribut aber durch Erscheinen des Tonfilms wieder verliert. Der zweite Höhepunkt beginnt mit den Nachkriegsjahren und kulminiert in den 50ern und 60ern; jener Zeitspanne, die auch mit der Entstehung der Nouvelle Vague verbunden ist.

Es wird im Laufe der Analyse deutlich werden, dass die Cinéphilie und die Nouvelle Vague in einem Verhältnis gegenseitiger Anhängigkeit begriffen werden müssen. Denn einerseits klammert die Cinéphilie die Nouvelle Vague von ihrem Beginn bis zu ihrem Ende zeitlich ein und ist damit eine der wichtigsten Voraussetzungen für ihr Entstehen. Andererseits ist die Nouvelle Vague selbst mitverantwortlich, dass sich die Cinéphilie von einer französischen zu einer internationalen Bewegung weiterentwickelt, indem sie eine international ausgerichtete Filmreflexion vorlebt und damit das amerikanische Kommerzkino mit dem europäischen Kunstkino versöhnt. Das bringt vor allem die amerikanischen Kritiker dazu die Filme ihres Heimatlandes mit anderen Augen zu sehen. Die internationale Cinéphilie, wie sie dann von den amerikanischen Intellektuellen in den 90er Jahren beschrieben wird, ist die Internationalisierung eines Phänomens, das in Frankreich nach Ende des Zweiten Weltkrieges bis zum Ende der 60er Jahre entsteht (Keathley 2006: 3). Französisch geprägte Begriffe wie die *politique des auteurs* werden durch die Adaption im Ausland in der weltweiten Kritikerszene mehrheitsfähig. Während die Nouvelle Vague in Frankreich von ihren Gegnern lange als Mode abgetan wird, entfaltet sie bereits in ihren ersten Jahren großen Einfluss auf die Filmbetrachtung amerikanischer Intellektueller, die ihr eigenes Kino nun nicht mehr nur als Unterhaltung ansehen, sondern ebenso als Kunst (Grafe 1996: 14).

Die Cinéphilie ist in all ihren Ausprägungen stets sehr stark an bestimmte Städte gebunden (Elsaesser 2005: 30–31). Nach Paris bildet auch New York ein wichtiges Zentrum der Filmwelt, was beispielsweise Woody

Allen zu einigen ironischen Szenen in seinen Filmen inspiriert. Nachdem Paris für die französische Epoche das Zentrum der Kulturbewegung darstellt, führt dies dazu, dass Nicht-Pariser wie Jean-Luc Godard sich gezwungen sehen dorthin umzuziehen, um ihre Liebe zum Film angemessen ausleben zu können. In Paris sprießen Ciné-clubs aus dem Boden und die jungen Cinéphilen sammeln sich um Filme zu sehen, zu besprechen und in Filmzeitschriften darüber zu schreiben (Neupert 2007: 26–27). Die Stadt wird damit zum Sinnbild der französischen Cinéphilie und schlussendlich auch zur Begegnungsstätte der Cahiers-Gruppe.

Paris, und damit Frankreich, kommt somit eine besondere Rolle in der europäischen Filmgeschichte zu. Nicht zuletzt, da Frankreich literaturübergreifend als das Land gilt, das bis in die 60er Jahre hinein die bedeutendste Filmkultur Europas vorweisen kann. Schon die 20er und 30er Jahre sind in Frankreich durch ein außerordentliches Interesse am Film gekennzeichnet, das nur mit dem Russlands vergleichbar ist (Frisch 2011: 98–99). Diese Filmtradition zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sich in jeder wichtigen Filmepoche bedeutende französische Regisseure mit weltweiter Anerkennung herauskristallisieren; man denke nur an die Brüder Lumière oder Georges Méliès. Dazu ist Frankreich, ebenso wie die USA, von einer großen Offenheit für die Filme und Filmkultur anderer Länder geprägt und daher in der Qualität seiner Filmreflexion besonders fortgeschritten. Gleichzeitig spielt die Unterscheidung von Hochkultur und Massenkultur eine weitaus kleinere Rolle als in anderen Ländern (Elsaesser 2005: 28). Letzteres bezieht sich dabei vor allem auf die 50er und 60er Jahre. Denn wie Kovács zeigt, sind die 20er Jahre eher durch die gegenteilige Entwicklung geprägt. Durch die Entstehung des Qualitätskinos, als einem Kino des poetischen Realismus, in Frankreich, ist die Mitte der 20er Jahre der Beginn der Unterscheidung zwischen Massenkultur (kommerziell) und Elitenkultur (semikommerziell), wodurch erst die Basis für eine spezifische Kunstfilmindustrie, mit einer Spezialisierung auf den Kunstfilm, geschaffen wird. Diese Herausbildung wird durch die Unterstützung des Kunstkinos seitens der Politik (Steuererleichterungen,

staatliche Filmförderung etc.) weiter vorangetrieben. Die Idee des *modern cinema* als einer progressiven Forderung an den Film, erscheint gar erst in den 1940er Jahren und entfaltet sich erst vollends nach dem Krieg (Kovács 2007: 21-25). Bis dahin haftet am Film eher das Attribut des Konservativen.

Durch den Stummfilm war für viele Kritiker die höchste Stufe der Filmkunst erreicht und es ging vornehmlich darum, dieses Niveau zu erhalten. Als sich in den 30er Jahren langsam der Tonfilm in den Mittelpunkt drängt, wird dies von vielen Intellektuellen und Stummfilmliebhabern sehr kritisch beäugt. Diese sind der Meinung, dass der Tonfilm die Besonderheit des Mediums zerstören könnte, da der größere Realismus des Films ihn seiner künstlerischen Potenziale beraubt (Bordwell 2001: 66-67).

Mit dem Auftreten des Tonfilms wird damit eine große Zäsur in der französischen Cinéphilie eingeläutet, die dem Film die Anerkennung als Kunst vorerst wieder entzieht. Die Stummfilmnostalgiker sehen im Tonfilm die Rückkehr zur Massenunterhaltung und ziehen sich wieder in kleinere und exklusivere Zirkel zurück. Der Zweite Weltkrieg und vor allem die Zeit der deutschen Besatzung sorgen schlussendlich auch noch für die Verbote vieler Ciné-clubs oder Filmzeitschriften, wodurch nur noch wenige Cinéphile verbleiben, die sich nun im Untergrund treffen und verhindern, dass die Bewegung vollends versiegt. Erst als nach dem Krieg neue Hollywoodfilme und der italienische Neorealismus in die französischen Kinos kommen, sind viele junge Menschen wieder beeindruckt vom Medium Film und beleben die cinéphile Kultur unter neuen Vorzeichen wieder.

Die neu- oder wiedereröffneten Ciné-clubs schließen sich zu großen Verbänden (oft ideologisch unterminiert) zusammen und Filmzeitschriften werden (teils von den Ciné-clubs selbst) gegründet oder wiederent-

deckt und fortgeführt.<sup>8</sup> Daneben entstehen zusätzlich Programmkinos, die sowohl alte als auch neue Filme zeigen und so ein Bewusstsein für den Film und dessen Geschichte schaffen (Frisch 2011: 99–102). Unter ihnen finden sich auch einige *art et essai* Kinos, in denen sowohl Avantgardefilme als auch Dokumentationen auf dem Programm stehen (Neupert 2007: 41).

Die französische Cinéphilie wird somit in ihren beiden Hauptströmungen durch Institutionen wie Ciné-clubs und Filmzeitschriften getragen. Schon in den 20er Jahren eröffnet die Entstehung der Ciné-clubs, Programmkinos und letztendlich der *Cinémathèque française* (siehe Kapitel 3.1) den Cinéphilen einzigartige Orte, an denen sie ihre Liebe zum Film ausleben können. Gleichzeitig entsteht ebenfalls bereits in den 20er Jahren eine große Vielfalt von Filmzeitschriften, in denen Filme reflektiert und analysiert werden. Diese Zeitschriften haben eine inhaltliche Spannweite von Starrevuen bis hin zu intellektuellen Blättern (Frisch 2011: 99–100). Die *L'Écran Français* und die *Revue du Cinéma* waren zwei dieser wichtigen Filmzeitschriften nach dem Krieg. Die Kritiker dieser Zeitschriften feiern sowohl den amerikanischen Film als auch den italienischen Neorealismus und beginnen damit eine erste Provokation gegen die dominante intellektuelle Meinung, die vor allem die französische Filmtradition als wegweisend für das Kino ansieht. Doch die späteren Gründer der *Cahiers du Cinéma*, André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze, sowie der für die Idee der Autorenpolitik wichtige Alexandre Astruc – alle drei werden der Kritikergeneration der *Nouvelle Critique* zugeordnet (Frisch 2011: 102–103) –, vertreten in den genannten Zeitschriften unbeirrt ihre Meinung.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Den ersten Ciné-club gründet Louis Delluc bereits im Jahr 1920, als es noch keinen Tonfilm gibt.

<sup>9</sup> Unterstützt wird die neue Sicht auf die Filmentwicklung durch das Blum-Byrnes Abkommen. Dieses besagt, dass ab dem Jahr 1946 70 Prozent der gezeigten Kinofilme aus dem Ausland stammen dürfen. Die Zahl der gezeigten amerikanischen Filme wächst dadurch in der ersten Hälfte des Jahres 1947 von 38 auf 338, wodurch die Intellektuellen fast gezwungen

### 3.1 Cinè-clubs und die Cinémathèque française

Wenn die Cinéphilen in den Zeitschriften das Sprachrohr ihrer Ideen sehen, so haben sie in den Ciné-clubs und Programmkinos ihre Galerien und Museen. Die Cinémathèque française wiederum, so schreibt Godard, ist ihr Louvre (Godard 1971a: 173). Sie avanciert zu einer der wichtigsten Begegnungsstätten der Cinéphilen in jener Zeit, in der sowohl aktuelle Filme aus Frankreich und dem Ausland, als auch älterer (Stumm-)Filme gezeigt werden. Damit wird sie zum Vermittler zwischen den beiden großen Strömungen und Generationen innerhalb der französischen Cinéphilie. In dieser Hybridfunktion entwickelt sich die Cinémathèque für die jungen Cinéphilen schnell zu einer filmischen Ausbildungsstätte, die von ihnen häufig auch mit einer ungezwungenen Universität verglichen wird (Frisch 2011: 125–126).

Die Gründung der Cinémathèque geht auf das Engagement von Henri Langlois zurück, der auch als „Schatzhüter“ des französischen Films bezeichnet wird (Bickerton 2010: 27). Langlois treibt die Gründung 1936 zunächst deshalb voran, da er, wie viele andere Filmliebhaber dieser Zeit, um den Erhalt des Stummfilms fürchtet (Frisch 2011: 104–105). Es gelingt ihm dabei jedoch die dogmatische Versteifung auf den Stummfilm als wahren Kunstfilm zu vermeiden, indem er sich offen für sämtliche Neuentdeckungen des Filmes zeigt. Daher schreibt Godard in seiner Danksagung an Langlois, dass dieser, dadurch dass er Filme nicht nur bewahrt, sondern auch gezeigt hat, ihnen erst zu ihrer verdienten Bedeutung verhalf. Ohne Langlois, so führt Godard weiter aus, gäbe es keine Filmgeschichte und damit auch keine Nouvelle Vague (Godard 1971a: 171–173). Es klingt an, welch großen Anteil Langlois daran hat, dass viele Filme auch den Zweiten Weltkrieg und die deutsche Besatzung überstanden haben. Bereits in seinem Filmclub *Cercle du Cinéma* zeigt er (Stumm-

---

werden eine Position gegenüber dem amerikanischen Film einzunehmen (Neupert 2007: 27).

)Filme, ohne sie jedoch, wie im klassischen Ciné-club üblich, ausführlich zu diskutieren. Er gründet den Cercle du Cinéma bereits 1935 und erst ein Jahr später, am 2. September 1936, die Cinémathèque. Ihr erster Präsident wird Paul-Auguste Harlé, Herausgeber des Magazins *La Cinématographie Française* (Mannoni 2006: 274).

Auch während des Krieges hält Langlois im Untergrund (teilweise auch zuhause) Filmvorführungen ab. Doch erst mit der Gründung der Cinémathèque sorgt er dafür, dass das Überleben des französischen Filmgutes gesichert wird (Bickerton 2010: 27). Während der deutschen Besatzung versteckt er sogar einige Filme vor den Besatzern und schließt gleichzeitig eine Kooperation mit dem Reichsfilmarchiv ab, wodurch die Cinémathèque ihre Arbeit fortsetzen kann (Mannoni 2006: 274–275).

In den hier geschilderten Aktivitäten zeigt sich bereits, dass Langlois über wichtige Beziehungen und damit hohes soziales Kapital verfügt. Er integriert sowohl wichtige Kritiker- und Presseorgane, als auch die Politik in seine Handlungen und kann die Cinémathèque dadurch sicher durch die schwierigen Zeiten des Zweiten Weltkrieges manövrieren. Langlois ist damit für die Cahiers-Gruppe ebenso wichtig wie etwa Bazin oder Astruc.

Die Cinémathèque und die Ciné-clubs sind nicht nur wichtige Institutionen für den Film in Frankreich, sondern ebenso eine Begegnungsstätte für die Cinéphilen. Besonders der 1948 gegründete Ciné-club *Objectif 49* ist eine weitere wichtige Institution im Pariser Kunstbetrieb und eine Art Galerie für zeitgenössische Filme mit wichtigen Kritikern und Regisseuren – unter anderem Robert Bresson, André Bazin und Pierre Kast – als Schirmherren. *Objectif 49* wollte explizit an die Cinéphilie der 20er und 30er Jahre anknüpfen (Frisch 2011: 143–144). Zusammen mit der Cinémathèque ist *Objectif 49* das wichtigste Zentrum für die späteren Kritiker der Cahiers du Cinéma. Beide werden damit zum Ausgangspunkt der Nouvelle Vague. Auch Godard, Truffaut, Chabrol und Rivette treffen sich in diesen Etablissements zum ersten Mal und beginnen, sich über den Film auszutauschen. Schnell wird dabei deutlich, dass alle vier ähnliche

Überzeugungen in vielen wichtigen Fragen des Films teilen (Kreidl 1980: 45).

Als Cinéphilie begreifen sich die Kritiker auch nach ihrem Wechsel in den Regiestuhl, der den Wandel vom Filmfanatiker und -liebhaber zum Kunstschaffenden bedeutet; ohne dabei ersteres jedoch aufzugeben. Godard erklärt später, dass der Spaß am Film, darüber zu reden und letztlich selbst Filme zu machen, gerade daher rührte, dass sie selbst Cinéphile waren (Godard 1981: 20). Zumindest zur Zeit der Nouvelle Vague und den Jahren vorher verschmelzen Kritiker, Regisseure und Publikum in der Person des Cinéphilen. Dementsprechend andersartig verstehen sie auch ihre filmische Ausbildung, die nicht an Hochschulen oder durch die Mitarbeit am Set großer Regisseure erfolgt, sondern durch das Sehen und Reflektieren der Filme in Kinos, Ciné-clubs und Filmzeitschriften. So gründet sich Anfang der 50er Jahre auch die Cahiers du Cinéma mit ihrem auffälligen gelben Umschlag. Die Gründung der Zeitschrift stellt einen Wendepunkt in der französischen Filmgeschichte dar, da sie der Ausgangspunkt für die Nouvelle Vague und deren neues Kino ist. Sie bringt die fünf befreundeten Kritiker unter dem Dach einer wichtigen Institution der französischen Filmkritik zusammen und verschafft ihnen dadurch Gehör im Feld.

### **3.2 Die Formierung der Cahiers-Gruppe durch die Cahiers du Cinéma**

Die Bedeutung der Cahiers du Cinéma für die Nouvelle Vague ist enorm. Man kann mit jeder Berechtigung davon ausgehen, dass die Nouvelle Vague in dieser Zeitschrift ihren wichtigsten Wegbereiter hat. Dabei sei an dieser Stelle vorausgeschickt, dass die Zeitschrift nicht nur die hier im Fokus stehenden Autoren beherbergte, sondern viele weitere, die nicht den Weg der filmischen Praxis wählten oder dies taten, ohne dabei als Teil der Nouvelle Vague im Sinne unserer engen Definition gelten zu können.

Wir betrachten die Geschichte der Cahiers du Cinéma in den 50er Jahren somit im Lichte der Nouvelle Vague und nicht mit der Idee einer lückenlosen Retrospektive. Es steht dennoch außer Zweifel, dass damit der größte Teil ihrer damaligen Entwicklung beleuchtet wird.

Zunächst ist die Cahiers du Cinéma vor allem mit dem Namen André Bazin, einem der wichtigsten Filmkritiker und-theoretiker jener Zeit, verbunden. Er bestimmt ihre Ausrichtung als Gründungsmitglied und erster Chefredakteur maßgeblich mit und hat zeitlebens großen, fast väterlichen Einfluss auf die jungen Kritiker. Als die erste Ausgabe der Zeitschrift im Jahr 1951 erscheint, hat Bazin bereits eine große Reputation als Kritiker, den er der Zeitung als Mitgift zur Verfügung stellt. Erst im Dunstschleier von Bazin beginnen auch die späteren Köpfe der Nouvelle Vague an ihrer Reputation zu arbeiten. Zusammen mit Jacques Doniol-Valcroze, dem zweiten Gründungsmitglied, wird die Cahiers du Cinéma als ein Medium konzipiert, das sich vor allem der Filmästhetik widmet und diese zum Ausgangspunkt der Kritiken erklärt (Bickerton 2010: 33). Bazin ist dabei der ideologische Vater, Jacques Doniol-Valcroze vor allem der Organisator im Hintergrund, der das Team zusammenhält und die Finanzierung bewerkstelligt. Er hält Bazin, der zu dieser Zeit bereits an Tuberkulose erkrankt ist, den Rücken frei (Neupert 2007: 28–29).

Wie Bickerton in ihrer ausführlichen Darstellung der Geschichte der Cahiers du Cinéma anmerkt, ist bereits die Aufmachung der Zeitschrift mit der charakteristischen gelben Umrandung eine Hommage an den Film und zeigt an, dass der Ästhetik große Aufmerksamkeit zukommen soll. Zum Start übernimmt man die Abonnenten der vor dem Krieg eingestellten Filmzeitschrift *Revue du Cinéma* und sichert sich dadurch von Beginn an ein interessiertes und filmisch gebildetes Publikum (Bickerton 2010: 33).

Die Cahiers du Cinéma kann allein aufgrund ihres Gründungsjahres als eines der vielen Kinder der zweiten Phase der französischen Cinéphilie gelten. Damit ist es nicht verwunderlich, dass die neuen Kritiker, die Bazin rekrutiert, eben jener wiederbelebten Bewegung entstammen. Das

Zusammentreffen der Generation Bazin und Rohmer mit den auch als *Jungtürken* bezeichneten Rivette, Godard, Truffaut und Chabrol, die sich in den Ciné-club-Vorführungen treffen, macht letztendlich die besondere Mischung der Cahiers du Cinéma zwischen großer Polemik und herausragendem Filmwissen aus. Während Bazin als väterliche Instanz die häufig scharfzüngigen Polemiken der jungen Kritiker zwar wohlwollend, aber dennoch aus einer gewissen Distanz begleitet, ist sein Kritikerkollege Eric Rohmer bereits stärker von deren Standpunkten affiziert und entwickelt sich mehr und mehr zum Teil dieser Gruppe. Dennoch berufen sich die jungen Kritiker vor allem auf Bazin, dem sie ihre Position im Feld und einen großen Teil ihres Wissens um den Film zu verdanken haben.<sup>10</sup>

Die Unterschiede in den Kritiken zwischen Bazin und den jungen Kritikern sind bei aller Verbundenheit dennoch nicht zu übersehen. Bazins großer Kampf gilt noch vor der Gründung der Cahiers du Cinéma der Etablierung des Filmes als anerkannte Kunstform, die er mit der Erfindung des Tonfilms wieder verloren hatte. Die jungen Kritiker wiederum können mit Beginn ihrer Schreibtätigkeit in den 50er Jahren aufgrund seiner Vorarbeiten in diesem Bereich den Film schon als anerkannte Kunst voraussetzen. Während also Bazin dem Film erst noch Anerkennung im Kunstfeld verschaffen musste, können die Jungtürken sich bereits auf ein relativ breites Fundament der Anerkennung stützen. Dementsprechend richten sie ihre Energie auch verstärkt in den internen Kampf des Filmfeldes, das sich nun immer autonomer im Bereich der Kunst entwickelt. Auch stellen sich innerhalb des Feldes keine Fragen mehr zur Rolle von Ton- und Stummfilm. Bazin selbst hat in seinen filmtheoretischen Aufsätzen die Entwicklung des Tonfilms verarbeiten müssen. Doch in den 50er Jahren ist diese Auseinandersetzung um die positi-

---

<sup>10</sup> Unerwähnt bleibt in der Literatur jedoch häufig, dass auch Bazin von den Jungtürken profitiert, indem sie seinen Namen und seine Ideen für die neue Generation der Cinéphilien, die mit so vielem brechen will, bewahrt. Beispielsweise widmet Truffaut ihm seinen ersten Film *Les Quatre Cents Coups*.

ven und negativen Effekte des Tonfilms für die Filmkunst zu dessen Gunsten bereits stark verklungen.

Diese Tatsache bringt zwei Konsequenzen mit sich. Zum einen wird es für die neue Kritik schwerer markante Gegenpositionen zu besetzen, da die Grabenkämpfe zwischen Stumm- und Tonfilm aufgrund ihres automatischen Ausschlusses der Gegenposition von Natur aus tiefer gelagert sind als diejenigen, die sich später innerhalb des Tonfilms abspielen. Zum anderen bedarf es nun einer größeren Expertise, um die Unterschiede innerhalb des Tonfilms festzustellen. Hier bedarf es bereits einiger Vorkenntnisse über die Theorie und Geschichte des Films und ein großes Maß an Erfahrungswerten aus verschiedenen Filmen. Wir betreten hier also einen Bereich, der – im Bourdieuschen Sinne – die Verfügung über kulturelles Kapital zur Dekodierung eines Kunstwerkes berücksichtigen muss. Die filmtheoretischen Begriffe der *Montage* und *mise-en-scène* werden daher von diesem Zeitpunkt auch für diese Untersuchung immer wichtiger und sollen auch hier kurz vorgestellt werden.

Die *mise-en-scène*, die ursprünglich aus dem Bereich des Theaters kommt, bezeichnet zunächst die Bildkomposition eines Filmes. Sie berücksichtigt alle Codes, die einem Bild inhärent sind, und weist damit starke Bezüge zu anderen visuellen Darstellungsmedien wie der Fotografie oder der Malerei auf (Monaco 2009: 197). Allerdings ist die *mise-en-scène* näher an der Fotografie als an der Malerei anzusiedeln, da sie am stärksten mit dem Attribut des Realismus verbunden wird. Besonders die jungen Kritiker der Cahiers du Cinéma und deren ideologischer Vater Bazin verweisen auf das Kameraobjektiv als ein Mittel des einfachen Sehens. Astruc wiederum bekräftigt, dass das Kino nicht lügen kann. Die Kamera sieht nur, sie transzendiert nichts und verändert nichts. Sie ist Ausdruck eines Vertrauens in die Welt mit all ihrer Hässlichkeit und Armut (Astruc 1985: 266–267). Bazin stellt einen unmittelbaren Bezug zur Fotografie her, der das Bedürfnis nach Realismus in der Kunst befriedigt. Die Malerei kann für ihn nie die gleiche Stufe der Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit erreichen wie die Fotografie. Das Foto und letzten Endes

auch der Film sind die mechanische Reproduktion der Wirklichkeit. Sie sind demnach auch die objektivsten aller Kunstformen. Die Fotografie balsamiert die Zeit ein. Der Künstler entnimmt das Bild der Wirklichkeit und schützt es damit gegen die Vergänglichkeit. Der Film wird hier zur Vollendung der Fotografie, da er über das Festhalten des Momentes auch die Dauer und damit die Veränderung in das Bild einbringt (Bazin 2009f: 36-39). Somit zeigt sich, dass die *mise-en-scène* besonders auf die Gestaltung der einzelnen Bildkomposition rekurriert. Auf diese Weise betont sie den Realismus des Filmes gegen die Möglichkeiten der Manipulation durch die Montage. Mit der Montage werden Filmsequenzen zusammengeschnitten, Bilder miteinander in Beziehung gesetzt und der Film in seinem Rhythmus gestaltet. Damit entscheidet sie gleichzeitig über die Art des Erzählens (Monaco 2009: 232-242). Für Godard bedeutet die Montage vor allem das richtige Gespür für die Länge einer Szene und damit auch die Frage nach der Verwendung einer Kamerafahrt, eines Schwenks oder doch einer Schuss-Gegenschuss-Einstellung (Godard 1964: 153–155).

Die theoretische Beschäftigung mit der Montage erfolgt deutlich früher – nämlich bereits in den 20er Jahren – als die mit der *mise-en-scène*. Bereits der deutsche Expressionismus und der russische Film um Eisenstein setzen sich ausführlich mit ihr auseinander, da sie in ihr die Besonderheit des Films verorten. Die Montage ist damit ein Kind des Stummfilms, der Begriff der *mise-en-scène* entwickelt sich erst mit dem Tonfilm.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Im Theater wird die *mise-en-scène* von einem *metteur-en-scène* verantwortet. Bei den Kritikern der Nouvelle Vague verkommt diese Zuschreibung jedoch zu einer Art Schimpfwort, vor allem von Seiten Truffauts. Er bezeichnet damit Regisseure, die anstelle einer eigenverantwortlichen *mise-en-scène* nur als Auftragnehmer eines vorgeschriebenen Drehbuches oder filmischer Konventionen agieren (Sarris 1973: 81). Die *mise-en-scène* hingegen wird zum Ort des Engagements für den auteur.

### **3.2.1 Der Sinn für die Geschichte des Films**

Die Generation der jungen Kritiker der Cahiers du Cinéma wird in der Literatur als diejenige bezeichnet, die als erste eine echte Idee von Filmgeschichte und Filmtradition hat (vgl. Monaco 2009: 356). Dies hängt eng mit Institutionen wie der Cinémathèque zusammen, die sowohl alte Filme für das Gedächtnis des Films konserviert, aber ebenso die aktuellen Entwicklungen des Films begleitet. Die Kritiker der Cahiers du Cinéma haben nun die Möglichkeit auf Vorbilder und Geschichte des Films zurückzugreifen und verteidigen ihre so gewonnenen Ansichten in ihrem filmischen Kampfblatt (Bickerton 2010: 7–9).

Gleichzeitig beschränken sie damit den Zugang zum Feld, da nun in ihren Kritiken bereits sämtliche Ereignisse der Filmgeschichte mitschwingen, deren Kenntnisse beim Leser vorausgesetzt werden. Um überhaupt an diesen Diskussionen teilhaben zu können bedarf es damit der Verfügung über spezifisches Filmwissen, das sich die jungen Kritiker bereits jahrelang angeeignet haben. Besonders Truffaut, so wird behauptet, hat schon zu diesem frühen Zeitpunkt seiner Tätigkeit so viele Filme gesehen, dass er sich bereits auf Basis dieser Kenntnisse eine anerkannte Autorität aufbaut. Wenn die Cahiers-Gruppe also am Beginn der Autonomie des Filmfeldes steht und gleichzeitig über einen verhältnismäßig großen Wissensschatz verfügt, mit dem sie die Grenzen des Feldes immer weniger durchlässig gestaltet, so schaffen sie sich damit gleichzeitig auch eine hervorgehobene Position im Feld selbst. Ihre wichtigste Forderung zur Autorschaft des Regisseurs wird dadurch von Beginn an gehört. Darüber hinaus ist sie radikal genug formuliert, um die innere Struktur des Feldes nachhaltig zu bestimmen. Die bis dato vorherrschenden Auffassungen über den Film bekommt durch sie eine Gegenposition, die mit der Cahiers du Cinéma von Beginn an eine starke institutionelle Stütze hat. Dementsprechend gilt es nun einen genauen Blick auf diese *politique des auteurs* zu werfen. Diese entsteht vor allem im Zusammenhang mit dem italienischen Neorealismus, der wiederum die wichtigste Filmströmung

der Nachkriegszeit darstellt. Daher ist die Kenntnis um seine Ideologie und Ästhetik die Voraussetzung für das Verständnis der Autorenpolitik.

### **3.2.2 Exkurs: Der filmische Realismus und seine Rezeption**

Die *politique des auteurs* wird übergreifend als das große theoretische Erbe der Nouvelle Vague beschrieben. Dahinter jedoch eine einzige Forderung zu sehen, ist zu oberflächlich. Denn genau genommen lassen sich hier mindestens zwei große und miteinander verwobene Facetten destillieren.

Die große polemisierende Forderung war sicherlich die der erkennbaren Autorschaft des Regisseurs, die mit der des Literaten vergleichbar sein soll. Dafür jedoch muss zunächst klar sein, wie sich eine mögliche Autorschaft überhaupt nachweisen lassen kann. In vielen Büchern zur Nouvelle Vague wird zwar beständig darauf verwiesen, dass diesem oder jenem Regisseur ein eigener Stil seitens der jungen Kritiker zugesprochen wird, doch nicht auf Basis welchen Kriteriums. Die Kritiker der Cahiers du Cinéma hatten davon jedoch eine eindeutige Idee. Für sie kann die Autorschaft eines Regisseurs nur im Bereich der spezifischen Filmsprache zugestanden werden, die sich erst durch den italienischen Neorealismus konstituiert. Die Idee einer eigenen Sprache des Filmes geht wiederum auf Bazin zurück, der den Blick für die ästhetische Bewertung eines Films durch seine theoretischen Arbeiten freilegt und damit einen Begriff wie *mise-en-scène* anwendet.

Die Bewertungskriterien, die unter Bazins theoretischem Einfluss schließlich von den Kritikern etabliert werden, stehen der bis dahin vorherrschenden Bewertungspraxis fundamental entgegen und ermöglichen es erst, dass die Forderung nach der Autorschaft im Film verstanden und nachgewiesen werden kann. Die neuen Bewertungskriterien werden dabei nicht etwa vor der filmischen Umsetzung formuliert, sondern, unter Berufung auf die Filmschule des italienischen Neorealismus, deskriptiv gewonnen und durch Bazin in Frankreich bekannt gemacht.

So tarnt sich die wichtige Forderung nach einer neuen Bewertungspraxis des Films zunächst als Forderung nach einem neuen Realismus des Filmes. Durch die Affinität zum poetischen Realismus der 30er Jahre und dem italienischen Neorealismus der Nachkriegszeit, der für seine aufrichtige Darstellung der Wirklichkeit besonders in Frankreich gefeiert wird, erhält ein neuer Blick auf den Film Einzug in das Feld, das zu diesem Zeitpunkt noch um Autonomie und Anerkennung ringt. Für die Erlangung dieser Autonomie sind diese Filmschulen unabdingbar. Sie liefern den Kritikern das nötige Material, um den Film als eine Kunstform mit einer eigenen Sprache darzustellen. Einer Sprache, die nur dem Medium Film zukommen kann und nicht in der Literatur oder der bildenden Kunst nachweisbar ist. So bringt letztendlich der italienische Neorealismus dem französischen Film die Möglichkeit der Emanzipation und, zunächst unbemerkt, auch ein Bewertungsschema, das in Frankreich eine Opposition gegen das Bestehende ermöglicht. Wir haben es damit mit einer Bewegung zu tun, die ausgehend von Italien in Frankreich zur Etablierung eines Filmfeldes innerhalb des Feldes der Kunst beiträgt und infolge dieser Etablierung das Feld des Films selbst umstrukturiert. Durch die gleichzeitige Hinzunahme des Hollywoodkinos wird die Opposition gegen die dominante Filmschule des Qualitätskinos vollendet.

Der Komplexität dieses Sachverhaltes ist es geschuldet, dass es hier zunächst geboten ist, sich dem italienischen Neorealismus eindringlicher zuzuwenden und dessen Folgen für die Entstehung der Nouvelle Vague zu skizzieren. Die Deklaration eines neuen Realismus, wie er vom italienischen Neorealismus verkörpert wird – und eben nicht durch das nach Meinung der Kritiker in Konventionen erstarrte französische Qualitätskino –, wird zum gemeinsamen Programm der jungen Kritiker Godard, Truffaut, Chabrol und Rivette mit den bereits etablierten Bazin und Rohmer. Diese ersten Jahre mit der Forderung nach einem neuen Realismus im Film nach dem Vorbild des italienischen Neorealismus werden letzten Endes zum Türöffner für die *politique des auteurs*, deren deutliche Formulierung erst nach der Anerkennung der Kritiker im Feld geschieht.

Doch zu diesem deutlich oppositionellen Projekt wahrt Bazin selbst immer eine gewisse Distanz.

Der italienische Neorealismus, der als Ausgangsbasis für die Entstehung der Autorenpolitik gelten muss, ist stark durch den poetischen Realismus im Frankreich der 30er Jahre beeinflusst. Allen voran Jean Renoir gilt bis heute – nicht nur bei den Kritikern der Cahiers du Cinéma – als einer der wichtigsten Vertreter des französischen Kunstfilms der 30er Jahre und damit Vorläufer der italienischen Bewegung. Sein Werk wird häufig aus der literarischen naturalistischen Tradition eines Emile Zola heraus beschrieben, dessen Romane ihm auch, wie in *La Bête Humaine* (dt.: *Die Bestie Mensch*), als Drehbuchvorlage dienen. Der Möglichkeiten des Films, die Wirklichkeit dem Prinzip des Naturalismus entsprechend darzustellen, war sich Renoir bewusst und wusste sie filmisch umzusetzen. Wie selten vor ihm scheinen die Filme bei Renoir über ihr eigenes Potenzial Bescheid zu wissen (Braudy 1989: 24-27). Menschen werden in ihrer Umwelt abgefilmt, ohne dass dabei etwas beschönigt würde (Sarris 1982: 73). Sein Humanismus äußert sich in der Zuneigung für den einfachen Mann, dessen Welt er ungeschönt abfotografiert. Gleichzeitig gilt Renoir den Kritikern als Musterbeispiel für einen auteur. Seine Tätigkeit in den verschiedensten filmischen Bereichen, nicht nur als Regisseur, sondern ebenso als Produzent, Drehbuchschreiber, Techniker und Schauspieler, qualifizieren ihn für diese Zuschreibung (Braudy 1989: 17). Ebenso jedoch auch sein Wille sich selbst in jedem Film auszudrücken.

„Renoir's career is a river of personal expression. The waters may vary here and there in turbulence and depth, but the flow of personality is consistently directed to its final outlet in the sea of life.“ (Sarris 1982: 73)

Ohne moralisch zu werten lässt Renoir die Bilder sprechen und erzielt damit eine Wirkung auf den Zuschauer. Ausgestattet mit diesem Attribut wird er zunächst zum großen Einfluss für den italienischen Film, bevor er später im Gewand des Autors nach Frankreich zurückkehrt. Dabei ist der poetische Realismus, wie Perinelli betont, selbst wiederum eine Adaption

des Neorealismus als anti-lyrischer Haltung der italienischen Literaten der 30er Jahre, die noch nichts mit dem Kino zu tun hat (Perinelli 2009: 44). So wird Renoir zum Vorreiter des filmischen Realismus und damit zu einem wichtigen Einfluss für die Regisseure des italienischen Neorealismus am Ende des Zweiten Weltkrieges. Ihre Interpretation der realistischen Filmdarstellung markiert den Beginn eines neuen Kinos und, wie im Folgenden gezeigt wird, einer eigenen Filmsprache.

### *Der italienische Neorealismus*

Der italienische Neorealismus stellt die erste wichtige Filmströmung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg dar und verhilft dem europäischen Kino zu einer neuen Konkurrenzfähigkeit gegenüber der amerikanischen Vormachtstellung. Die neuen 16mm-Ausrüstungen, die ursprünglich für den Krieg entwickelt wurden, erlauben neue und preiswerte Produktionspraktiken, während neue Vertriebssysteme die Filme, trotz maroder oder faschistisch verdorbener Filminstitutionen, verbreiten. Cesare Zavattini formuliert die Grundlagen des italienischen Neorealismus und schreibt gleichzeitig Drehbücher, die unter anderem von Vittorio De Sica verfilmt werden. Roberto Rossellini greift sogar auf dokumentarische Aufnahmen aus dem Krieg zurück und baut diese in seine Werke ein, was den Filmen zu einer besonderen dokumentarischen Echtheit verhilft. Der Mangel an Mitteln zur geordneten Studioproduktion wird zur Tugend: Laiendarsteller und Originalschauplätze verleihen Authentizität gegenüber den amerikanischen Studioproduktionen.

Hollywood hat den *Film Noir*, sowie andere Genres wie Science-Fiction und Western zu bieten. Doch trotz vieler guter Regisseure mit eigenem Stil verliert der amerikanische Film in den 50ern an Bedeutung und wird von den europäischen Intellektuellen als Massenkunst abgewertet. Die wahre Innovation spielt sich in anderen Ländern (vor allem in Italien, aber auch in Japan mit Regisseuren wie Ozu und Kurosawa) ab (Monaco 2009: 337–344). Man kann damit berechtigterweise davon sprechen, dass diese erste große Filmbewegung der Nachkriegszeit herausragenden Einfluss

auf die Filmgeschichte, wie sie ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kanonisiert wird, hat. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der bis heute unbestrittenen und weltweiten Anerkennung der Meisterschaft von Regisseuren wie Rossellini, Visconti, de Sica oder später auch Fellini und Antonioni, die in keiner Publikation über die Geschichte des Filmes fehlen.

Dabei ist zu erwähnen, dass der italienische Neorealismus nicht nur eine filmische, sondern ebenso eine literarische Bewegung darstellt. Beide Pole beeinflussen sich dabei wechselseitig, wie Chiellino in einem Aufsatz zum Neorealismus herausarbeitet (Chiellino 1979). Er destilliert in diesem Zusammenhang drei wichtige Phasen. Die erste Phase bezeichnet er als Zeit der Inkubation. Einige Regisseure, die heute dem italienischen Neorealismus zugerechnet werden, drehten ihre ersten Filme bereits zum Ende des Zweiten Weltkrieges, teils auch im Auftrag des faschistischen Regimes, etwa Roberto Rossellini. Doch im Angesicht des sich abzeichnenden Sturzes des Regimes schlugen sie einen neuen Weg ein, der die erste Phase der neuen Filmströmung initiierte. Dadurch sollte nicht zuletzt die kulturelle Fortentwicklung des Films gesichert werden, die unter der faschistischen Kulturpolitik nahezu zum Erliegen kam. Wie Bazin herausarbeitet ist die Entstehung des italienischen Neorealismus nicht auf das Moment der Befreiung vom Faschismus zu reduzieren, sondern geht auf das Faktum zurück, dass Italien zu jener Zeit das Land mit dem größten theoretischen Filmverständnis und den fruchtbarsten Auseinandersetzungen war. Kritik und Praxis sind sich so nah wie nirgends sonst. Die Befreiung ermöglichte dementsprechend lediglich die Entfaltung bereits vorhandener Potenziale und Tendenzen im italienischen Film (Bazin 2009a: 296–298). So gilt vielen Rossellinis *Roma, città aperta* (dt.: *Rom, offene Stadt*. Rossellini 2009) als Beginn des italienischen Neorealismus, wobei der Begriff selbst bereits 1943 vom italienischen Kritiker Umberto Barbaro verwendet wird (Chiellino 1979: 20). Die zweite Phase zeichnet sich, wiederum Chiellino folgend, durch eine Schwankung der filmischen Produktion zwischen Literaturadaptionen und eigens für den Film ge-

schriebenen Drehbüchern aus. Er nennt de Sicas *Ladri di biciclette* (dt.: *Fahrraddiebe*. De Sica 2010) als Beispiel für den ersten Typus, während ihm Cesare Zavattini ein typischer Vertreter für die eigens für den Film verfassten Drehbücher gilt. Die dritte Phase läutet dann eine gewisse Emanzipation des Films von der Literatur ein. Der Film entwickelt eigene narrative Techniken und Innovationen, die wiederum von der Literatur adaptiert werden. Die Einflussnahme kehrt sich nun also um (Chiellino 1979: 19).

Die Inhalte der neorealistischen Filme und die Bezugnahme auf andere Künste allein sind jedoch noch kein hinreichender Grund für dessen Bedeutung. Seine große Leistung besteht darin die dargestellten Inhalte in ein ästhetisches Paradigma zu übersetzen. Filme wie *Ladri di biciclette* oder *Germania anno zero* (dt.: *Deutschland im Jahre Null*. Rossellini 2012) sind keine psychologischen Studien ihrer Protagonisten, sondern vielmehr die bloße Darstellung ihrer Umwelt und Handlungen. Die Filmemacher halten sich mit ihren Deutungen von Handlungen zurück und zeigen damit weder Sinnzusammenhänge zwischen Individuum und Handlung noch Sinnzusammenhänge innerhalb des sozialen Milieus und dessen Bewohnern. Der Selbstmord des kleinen Jungen in *Germania anno zero* ist ebenso wenig voraussehbar wie der versuchte Diebstahl eines Fahrrads zum Ende von *Ladri di biciclette*. Der italienische Neorealismus operiert damit – mit einer dokumentarischen Ehrlichkeit – an der erkennbaren Wirklichkeit und lässt deren Tiefenschichten weitestgehend unberührt. Er operiert an der Oberfläche der alltäglichen Erfahrungen und nähert sich seinen Gegenständen und Sujets – wenigstens dem Anschein nach – ohne eine präindizierte Botschaft (Engell 1992: 163). Die Geschichten selbst wirken dabei häufig wie eine Aufzählung einzelner Episoden des Lebens verschiedener Menschen, die nur lose in eine zusammenhängende Erzählung integriert werden. Denn „[a]ußerhalb des Kinos aber war die Wirklichkeit nur als Fragment erfahrbar gewesen, als zusammenhanglos und irgendwie unvollständig“ (Engell 1992: 163). Diese Unvollständigkeit soll den Filmen zugunsten ihrer Authentizität erhalten bleiben. An dieser

Prämisse bemisst sich auch die Art des Filmemachens. Keine Profis oder Stars, keine Tricks oder besondere Effekte finden sich in den ersten Filmen.

Doch vor allem die Fokussierung auf die Nachkriegszeit wird nach den ersten erfolgreichen Jahren zum Problem, da dem Neorealismus die Aktualität seines Leitthemas verloren geht, durch das die Protagonisten häufig Städte und Kollektive waren und nicht einzelne Menschen (im Sinne einer Hauptfigur), wie in Rossellinis Kriegstrilogie (Chiellino 1979: 24–26). Die Regisseure versuchen dieser Entwicklung zu begegnen, indem sie sich nach neuen Sujets umsehen. Rossellini dreht 1954 mit *Viaggio in Italia* (dt.: *Reise in Italien*. Rossellini 2006) einen Film, in dem er mit Ingrid Bergmann, die er später heiraten wird, sowohl einen internationalen Filmstar aufnimmt, als auch eine neue inhaltliche Thematik verfolgt. Spätestens hier beginnen die Diskussionen um das mögliche Ende oder die gelungene Weiterentwicklung des italienischen Neorealismus. Rohmer bezieht in der Kritik des Films eindeutig Stellung zugunsten einer Weiterentwicklung (Rohmer 1985b). Auch für Kovács sind die 50er Jahre der Beginn einer Metamorphose des italienischen Neorealismus. Das Jahr 1950 markiert für ihn das Ende des politischen und den Beginn eines neuen Neorealismus, der sich mit Regisseuren wie Federico Fellini und Michelangelo Antonioni verbindet (Kovács 2007: 255–256).

### ***Der Neorealismus in der Rezeption von Deleuze, Kracauer und Bazin***

Von den genannten realistischen Strömungen kommt dem italienischen Neorealismus als Ganzem ein besonderer Platz in der Filmgeschichte zu, während der poetische Realismus vor allem durch einzelne Regisseure rezipiert wird. Drei der wichtigsten Filmtheoretiker des 20. Jahrhunderts räumen ihm eine herausragende Stellung in der Filmgeschichte ein. Sowohl Siegfried Kracauer und André Bazin als auch in den 80er Jahren Gilles Deleuze sehen in ihm einen Markstein in der Entwicklung der Filmsprache. Dabei gilt es zwischen zwei Schwerpunkten zu unterschei-

den, die von den einzelnen Theorien identifiziert werden. Während nämlich Bazin und Kracauer den Neorealismus als neue Möglichkeit einer realistischen und ehrlichen Darstellung der Wirklichkeit skizzieren, ist er für Deleuze gleichbedeutend mit einem viel tiefer gehenden Wandel des Film-Bildes als solchem. Dieser ist für ihn in der Filmgeschichte einzigartig wird von ihm als die „Krise des Aktionsbildes“ (Deleuze 1997a: 264) bezeichnet, die zu einem neuen Bildtypus, dem Zeit-Bild, führt.

*Gilles Deleuze:*

In seiner großen Filmtheorie, die er hauptsächlich in den Büchern *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* entwickelt, versucht sich Deleuze an einem „Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen“ des Films und weniger an einer klassischen Filmgeschichte (Deleuze 1997a: 11). Für Deleuze ist der Film weit mehr als die Aneinanderreihung von Einzelbildern, die mittels Filmtechnik zum Fließen gebracht wird, sondern für ihn ist der Film Bewegung. In diesem Sinne denkt Deleuze den Film bergsonianisch, was dazu führt, das in seinen Kinobüchern Kommentare zur Philosophie Bergsons mit konkreten Filmstudien alternieren.<sup>12</sup> Für das Verständnis der deleuzianischen Filmtheorie ist es wichtig, die Verbindung von Bild und Bewegung im Denken Bergsons, das er vor allem in *Materie und Gedächtnis* (Bergson 1991) und *Schöpferische Entwicklung*

---

<sup>12</sup> Mit der Anwendung der Theorie Bergsons auf den Film wendet sich Deleuze jedoch eigentlich gegen Bergson, der im Film keine echte Bewegung erkennen wollte, sondern nur die bereits beschriebene Aneinanderreihung von Einzelbildern bzw. das Zerschneiden der Bewegung als Ganzes in Einzelteile. Echte Bewegung ist nach Bergson jedoch immer in ihrer Ganzheit zu denken. Sie ist keine Qualität des Raumes den sie durchläuft, sondern ein Element der Dauer, sprich der Zeit. Bewegung darf also nicht am Durchschreiten eines Raumes festgemacht werden und durch ihn beschrieben werden, sondern sie muss losgelöst vom Raum, den sie durchquert, existieren. Damit wird sie nicht aufteilbar. Ebenso irrtümlich ist es nach Bergson die Zeit in quantitativen Einheiten zu denken, wie in der Physik, da sich auch dann zu einem Phänomen des Raumes wird. Der Film tut aber nach Bergson eben genau das. Er quantifiziert die Bewegung, die ja eine zeitliche Dimension (Dauer) ist, durch Einzelbilder und ist damit nicht als Bewegung im eigentlichen Sinne zu verstehen. Deleuze jedoch sieht es umgekehrt und rechtfertigt damit die Anwendung der Theorie Bergsons mit Bergson für den Film (vgl. Deleuze 1997a: 13-18).

(Bergson 2006) ausführt, zu kennen. Er verwahrt sich in diesen Büchern dagegen, dass Bilder Produkte des Bewusstseins oder der Intentionalität seien, während die Bewegung zur äußeren Welt gehört und damit vom Bild getrennt ist. Für Bergson müssen Bild und Bewegung stets gemeinsam gedacht werden. Anhand des sensomotorischen Vorgangs, der als Begrifflichkeit auch bei Deleuze eine wichtige Rolle spielt, lässt sich diese, zunächst kontraintuitive, Position nachzeichnen. Das Bild des eigenen Körpers ist der Durchgangsort für Bewegungen. Bewegungen der äußeren Welt sind die Reizauslöser für Wahrnehmungsbilder und veranlassen das Individuum wiederum zu Bewegungen. Diese Sensomotorik ist für Deleuze gleichzeitig die Grundlage des filmischen Bewegungs-Bildes. „Der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungsbild (Deleuze 1997a: 15).“ So wie Bergson in der Bewegung einen Vorgang erkennt, der sich nicht aus den Attributen des Durchqueren eines Raumes bezeichnen lässt und die Bewegung dadurch zu einem eigenen Faktum der Gegenwart erklärt, gegen das der Raum das immer schon Vergängliche ist, so erkennt Deleuze im Bewegungs-Bild des Filmes eine Bewegung, die eben gerade nicht als Aneinanderreihung von Einzelaufnahmen zu reproduzieren ist, sondern als Ganzes gedacht werden muss.

Das ist es, was den Film für Deleuze in philosophischer Hinsicht besonders bedeutend macht. Er eröffnet den Blick für eine neue Art des Philosophierens, des Denkens von Zeit und Dauer und einer Perspektive der Zeit jenseits des eigenen Körpers. Eine Dauer also, die nicht durch den eigenen Körper hervorgebracht wird und Bewegung und Bild identisch werden lässt. Die Theorie des Films ist somit der Weg zu einer neuen philosophischen Praxis. Dadurch, dass die Bewegung im Film nicht durch meinen eigenen Leib hervorgebracht wird, fehlt ihm die Zentrierung durch die eigene Wahrnehmung. Wir sehen im Film damit keine Bewegung unter der eigenleiblichen Voraussetzung. Streng genommen bringt der Film die Bewegung gar nicht erst hervor, da sie mit allen Bil-

dem bereits gegeben ist. Claire Colebrook schreibt: „What makes cinema cinematic is this liberation of the sequencing of images from any single observer, so the affect of cinema is the presentation of ‘any point whatever’ (Colebrook 2002: 31).“ Damit ist klar, warum Deleuze die Entwicklung des Filmbildes nicht losgelöst von den Entwicklungen der Bilder in der Welt denkt. Denn sowohl die Welt als auch der Film sind Bilder und dadurch müssen sich die Bilder, die dem Einzelnen in dieser Welt begegnen, in gewisser Analogie zueinander verändern. Die Praxis des Films und die Praxis des Lebens sind im Endeffekt Teile derselben Praxis des Denkens und damit einander nicht äußerlich. Deleuze koppelt also die Entwicklungen des Filmes direkt an die Entwicklung in anderen Bereichen des Lebens und beschreibt diese Entwicklung als Übergang des Bewegungs-Bildes in das Zeit-Bild.

Das klassische Kino besteht aus sensomotorischen Bewegungs-Bildern, die Deleuze mit den von Bergson entliehenen Begriffen des Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktionsbildes bezeichnet. Alle drei kommen im klassischen Aktionskino vor, jedoch ist stets eine Form dominant, die dem Film seine Besonderheit verleiht. Die Montage ist demnach letzten Endes die Art der Komposition der drei Bildtypen, die die Handschrift eines Regisseurs offenbart. Was die Kameraeinstellungen betrifft ordnet Deleuze die Totale dem Wahrnehmungsbild, die Halbaufnahme dem Aktionsbild und die Großaufnahme dem Affektbild zu. In den Filmen des Bewegungs-Bildes führen also Aktionen zu Wahrnehmungen einer Situation und diese wiederum zu Aktionen und so weiter. Der Film durchläuft dieses Schema immer wieder und erschafft damit ein lediglich indirektes Bild der Zeit. Das Vergängliche erschließt sich dem Zuschauer aus der Aktion beziehungsweise der Bewegung, die sozusagen als Vermittler der Zeit fungiert. Der Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild ist dann ebenso der Übergang von der indirekten zur direkten Zeitdarstellung, die sich nunmehr nicht aus der Bewegung erschließt, sondern durch neue Formen der Montage unmittelbar gegeben ist.

Den Auslöser für die Krise des Aktionsbildes datiert Deleuze auf die Erfahrung zweier Weltkriege, die den Menschen vor Augen führen, dass sie mit Bildern konfrontiert werden können, die die Möglichkeit ihres eigenen Handelns und Reagierens übersteigen. Der Film trägt diesen Erfahrungen in der Wirklichkeit Rechnung, indem er sie sowohl inhaltlich als auch ästhetisch in die filmische Praxis übersetzt. In diesem Rahmen vollzieht Deleuze den Wechsel des klassischen Kinos hin zum modernen Kino. Konnte man im klassischen Film noch drei klare Abfolgen ausdifferenzieren (von der Wahrnehmung zum Affekt und zur Aktion) ist dies im modernen Kino nicht mehr möglich. Deleuze stellt für das moderne Kino fest, dass die Protagonisten nun nicht mehr ausschließlich als Handelnde, sondern vielmehr selbst als Zuschauer in Erscheinung treten.

„Sie beweg[en] sich vergebens, renn[en] vergebens und hetz[en] sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befinde[n], in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt und sie dasjenige sehen und verstehen lässt, was nicht mehr von einer Antwort oder Handlung abhängt. Kaum zur Reaktion fähig registrier[en] sie nur noch.“ (Deleuze 1997b: 13)

Die sensomotorischen Fortsetzungen des klassischen Kinos haben somit für das Kino des Neorealismus ausgedient. Vielmehr ist eine Situation durch ihre optische und akustische Natur gekennzeichnet und setzt sich nicht in einer Aktion fort. Deleuze folgt wiederum Bergson, wenn er davon spricht, dass dort, wo die sensomotorischen Schemata aufgrund der subjektiven Wahrnehmung versagen, ein rein optisch-akustisches Bild zutage tritt (Deleuze ebd.: 35). Bei dieser Bildform kann nur noch wahrgenommen, aber nicht mehr gehandelt werden. Das rein optisch-akustische Bild steht nun für sich selbst (Volland 2009: 95/96). Wichtiger als die Darstellung einer Handlung an sich ist hier der Verweis auf etwas Größeres und Gewaltigeres, das durch reines Handeln nicht gezeigt werden kann. Der Film soll somit nicht mehr nur gesehen, er soll vielmehr erkannt und verstanden werden.

Die Bewegung leitet sich aus der Zeit ab und wird dadurch zu einem Auszug aus der Zeit als „visuelle[r] Vorrat der Ereignisse in ihrer Reinheit“

(Deleuze 1997b: 31). Die Zeit wird nunmehr nicht von motorischen Bewegungen abgeleitet, sondern wird zu einer direkten Darstellung gebracht (Volland 2009: 88). Dies geschieht zunächst durch die Verwendung falscher Anschlüsse im Rahmen der Montage. „Indem falsche Anschlüsse sensomotorische Verknüpfungen auflösen und motorische Abläufe stören, wird die Raumbewegung als Anzeige der vergehenden Zeit beeinträchtigt“ (ebd.: 94). Durch diese Ablösung der Zeit von Raum und Bewegung kann ein viel direkteres Bild der Zeit erfolgen, als dies beim Bewegungs-Bild der Fall ist. Die chronologische und lineare Narration wird durch falsche Anschlüsse, die weder zwangsläufig noch logisch sind, substituiert. Somit werden Filmbilder in neue Beziehungen zueinander gesetzt, die nicht auf das Aktuelle, sondern das Virtuelle abzielen. Das Zeit-Bild führt somit die Virtualität in Form einer mentalen Ebene in den Film ein.

Das moderne Kino stellt somit die Möglichkeit infrage, auf jede Situation reagieren zu können. Die Aufgabe der Sensomotorik im Film bedeutet die Bezugnahme auf eine mentale oder virtuelle Ebene, in der sich die Konfrontation mit einer bestimmten Bild nicht in eine Handlung fortsetzt, sondern in einer Situation verhaftet bleibt. „Man könnte sagen, dass das aktuelle Bild und sein virtuelles Bild sich kristallisieren (Deleuze 1993: 77ff.).“

Diese Krise des Aktionsbildes beschreibt Deleuze zusätzlich in den Begriffen der Erst-, Zweit- und Drittheit von Charles Sanders Peirce. Auch die Auseinandersetzung mit dessen Zeichentheorie ist eine wichtige Komponente, die sich durch seine Kinobücher hindurchzieht. Während Affekt und Aktion der Erst- und Zweitheit entsprechen, bezeichnet die Drittheit eine mentale Komponente. Nach Peirce enthält sie Sinndeutungen durch Relationen und Gesetze und macht es somit möglich über das Gesehene hinaus zu größeren Zusammenhängen und einem größeren Ganzen zu gelangen (Deleuze 1997a: 264/265). Deleuze erkennt zwar, dass sowohl das Affekt- als auch das Aktionsbild bereits mentale Elemente enthalten (beispielsweise Beurteilungen), doch sieht er darin für die peir-

cesche Drittheit kein ausreichendes Äquivalent. Ihm geht es darum Beziehungen zwischen Bildern aufzuzeigen, die über das Gesehene hinausgehen. Die oft rabiaten Schnitte und das Verschwinden der Sensomotorik im Zeit-Bild sorgen also dafür, dass das Virtuelle Einzug in den Film erhält. Die Bilder kokettieren mit einem Außerhalb (im Film auch als Off bezeichnet), treten mit dem Virtuellen in Verbindung und kristallisieren sich. Wir erhalten dadurch ein direktes Bild der Zeit. Es gibt keine Aktion mehr, die uns die Zeit ablesen lässt, sondern nur noch Verbindungen zum Virtuellen. Zeit-Bilder verweisen auf ein Vorher oder Nachher; sie spielen mit der Zeit und lösen ihre Verbindung zur Aktion auf.

*Siegfried Kracauer:*

Deleuze stellt seine Filmtheorie in den Kontext seiner Philosophie. Er sieht Filme unter dem Vorzeichen seines philosophischen Zugangs zur Welt. Kracauer und Bazin gehen einen anderen Weg, indem sie ausgehend von den Filmen deren theoretisches Verständnis zu schaffen versuchen. Bildlich gesprochen gehen sie erst ins Kino und dann an den Schreibtisch. Beide sind dabei selbstredend nicht unvoreingenommen. Bazins Denken ist stark durch das Werk Sartres und Bergsons geprägt, während Kracauer im Vorlauf zur Kritischen Theorie eine große Nähe zu Marx und Freud erkennen lässt.

Indem sie dennoch zunächst vom Film selbst ausgehen, gelangen beide zu einer gemeinsamen Auffassung seines Verhältnisses zur Wirklichkeit, die in seiner einzigartigen Realitätsnähe besteht. Daher trägt Kracausers Theorie auch den Untertitel "Errettung der äußeren Wirklichkeit". Von dieser gemeinsamen Ausgangsposition werden jedoch teilweise divergierende filmtheoretische Schlussfolgerungen gezogen.

Kracausers Filmtheorie weist im Ganzen zwei große Schwerpunkte auf. Auf der einen Seite steht die Fähigkeit des Films die Wirklichkeit darzustellen, auf der anderen seine Funktion als Spiegel der Gesellschaft. Der letzte Punkt wird vor allem in seiner Untersuchung *Von Caligari zu Hitler*

deutlich, in der er den Versuch unternimmt das Unbewusste in der Tiefenstruktur der Gesellschaft mit dem Film in Verbindung zu bringen.

„Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken.“ (Kracauer 1984: 12)

Für ihn geben Filme die Mentalität einer Nation am deutlichsten wieder. Sie sind vor allem ein Produkt des Kollektivs und nicht das einer Einzelperson. Somit unterdrückt die Neigungen der Vielen die Neigung des Regisseurs, der sich lediglich als eine Art Agent der gesellschaftlichen Prozesse verstehen kann (ebd.: 11). An anderer Stelle führt Kracauer weiter aus, dass Filme versuchen das Bestehende zu erhalten und alternative Perspektiven auf die Welt auszublenden. Sie sind damit Diener einer Ideologie (Kracauer 1977: 279–280). Kracauer glaubt damit den Film so lesen zu können, dass ihm eine Unterstützung bestimmter gesellschaftlicher Tendenzen zugesprochen werden kann, die sich innerhalb einer bestimmten sozialen Lage unerkannt ablagert. Für die Untersuchung des Nationalsozialismus bedeutet dies, dass

„[...] sich hinter der offen darliegenden Geschichte der ökonomischen Schwankungen, sozialen Erfordernisse und politischen Machenschaften eine geheime Geschichte ab[spielt], die die inneren Dispositionen des deutschen Volkes ins Spiel bringt. Die Aufdeckung dieser Dispositionen im Medium des deutschen Films könnte dazu beitragen, Hitlers Aufstieg und Machtergreifung zu verstehen.“ (Kracauer 1984: 17–18)

In seiner später erschienen *Theorie des Films* widmet sich Kracauer dann stärker dem ästhetischen Gehalt des Mediums, was sich auch daran zeigt, dass er sie mit dem erwähnten Untertitel „Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ paraphrasiert. Er moniert zunächst, dass die künstlerische Qualität eines Films mit den Kriterien der etablierten Künste gemessen

werde, was dessen künstlerische Eigenheit verleugnet.<sup>13</sup> Da der Film über einzigartige Möglichkeiten der Realitätsdarstellung verfügt, müsse ihm aber eine neue Bewertungspraxis zukommen (Kracauer 1985: 68). Er betont, dass die Chance des Films darin liegt die Welt so darzustellen wie sie ist, sie in ihrem rohen Zustand zu belassen, ohne sie dabei etwa impressionistisch zu überformen oder umzugestalten. Würde ein bildender Künstler das Rohmaterial, das ihn zu seinem Kunstwerk inspiriert, beibehalten, wäre er kein Künstler mehr. Der Regisseur jedoch, ähnlich wie der Fotograf, müsse „in der Natur [...] lesen“ (ebd.: 390–392).

Neben dieser Darstellung der Wirklichkeit kommt dem Film ebenfalls die Möglichkeit zu die Tagträume der Gesellschaft zu offenbaren und damit ihre Bedürfnisse offen zu legen. Vor allem in seinen kitschigen Überspitzungen zeigt ein Film die unbewussten Wünsche einer Gesellschaft (Kracauer 1977: 280).

Kracauer beschäftigt sich also sowohl mit der Funktion des Films und dessen künstlerischer Besonderheit, als auch mit dem Zusammenhang von Film, Gesellschaft und Ideologie. Gemeinhin werden seine Thesen zum Film jedoch nicht so hoch bewertet wie die von Bazin oder Deleuze. Für Andrew Tudor steht Kracauer in der Tradition einer naiven deutschen Romantik. Nicht zuletzt, da er den Begriff der Wirklichkeit, die er im Film bewahrt sehen will, mit dem der Natur gleichsetzt (Tudor 1977: 69). Rainer Winter stellt fest, dass sich Kracauers radikale realistische Forderung im Sinne einer „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ nicht durchzusetzen vermochte. Bazin dagegen betrachtet den Film vielmehr als Asymptote der Realität und hat damit mehr Erfolg (Winter 1992: 17–18). Die Thesen über den Film und die Ideologie werden hingegen in allgemeinerer Form von der Kritischen Theorie um Horkheimers und Adornos *Dialektik der Auf-*

---

<sup>13</sup> So bemisst beispielsweise auch Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Film (und auch die Fotografie) in den Kategorien des Auratischen, wie er sie bei den klassischen Künsten etabliert sieht. Durch die neuen Medien der Kunst geht die Aura des Kunstwerkes für ihn jedoch verloren (Benjamin 2010: 31-50).

klärung weiterverfolgt und tauchen dort implizit in den Vorwürfen an die Kulturindustrie wieder auf (vgl. Horkheimer und Adorno 1988). Auch wenn sich Adorno oder Horkheimer nicht überall explizit auf Kracauer berufen, so haben sie doch eine gemeinsame theoretische Ausgangslage.

*André Bazin:*

Bazin weist in einem Brief an Guido Aristarco darauf hin, dass der Italienische Neorealismus in Frankreich enthusiastischer aufgenommen wurde als in Italien (Bazin 2009g: 392). Die französische Filmkritik um Bazin feiert die italienische Bewegung im Hinblick auf ihre ästhetischen Qualitäten, die eine neue Art des Kinos mit einer eigenen Filmsprache hervorbringen.

Für Bazin entwickelt sich die Filmsprache in einem evolutionärem Prozess weg von der Idee des verkünstelten Expressionismus hin zum Realismus durch die Beachtung der *mise-en-scène* und die Entwicklung der Tiefenschärfe (Monaco 1980: 6). In seinem Aufsatz *Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung*, der 1948 veröffentlicht wird, bescheinigt er dem italienischen Neorealismus die Bewahrung eines humanistischen Kerns bei gleichzeitiger dokumentarischer Ehrlichkeit und Genauigkeit. Obschon deutlich wird, dass die Regisseure eine Position für die einfachen und verletzten Leute einnehmen, so tun sie dies auf Basis der Darstellung der Wirklichkeit, die sie für sich selbst sprechen lassen. „Die Filme vergessen nicht, dass die Welt, bevor sie etwas zu Verurteilendes ist, einfach ist (Bazin 2009a: 302)“. Bazin lobt, dass das Handeln der Figuren nicht psychologisch erklärt, sondern einfach gezeigt wird. Nur der Regisseur zeigt seine geistige Haltung und sein Bewusstsein (Bazin 2009g: 395–398). Dies jedoch nicht als moralische Instanz hinter den Bildern, sondern als derjenige, der die Bilder selbst sprechen lässt. Rossellinis Figur des kleinen Jungen in *Germania anno zero* lässt seine inneren Zustände nicht an den Gesichtsausdrücken ablesen. Wir können sein Innenleben nur auf Basis seiner Handlungen konstruieren. Mit Ausnahme Renoirs ist er für Bazin damit der erste realistische Regis-

seur, da er die Parteinahme zu einer Handlung auf Basis einer unvoreingenommenen Sicht auf die Dinge inszeniert (Bazin 2009d: 244–245). Er steht damit exemplarisch für die Gegenposition des Neorealismus zum klassischen Schauspiel, bei dem sich die Gefühle und inneren Zustände der Protagonisten aus der Mimik ablesen lassen. Die mise-en-scène wird diesem Spiel untergeordnet und unterstreicht das so zur Darstellung Gebrachte. Der Neorealismus dagegen setzt das Sein vor das Bedeuten oder Zeigen. Ebenso wird die klassische Erzählstruktur, die den Rezipienten wohlwollend durch den Film führt und ihn mit seinen Erwartungen versöhnt, in Frage gestellt. Nichts darf der Realität hinzugefügt werden. Sie muss in ihrer Reinheit erscheinen. Lücken bedeuten nur den tatsächlichen Mangel des Wissens gegenüber einem allwissenden Erzähler. „Der Neorealismus ist vor einem ästhetischen ein ontologischer Standpunkt“ (Bazin 2009h: 357-358).

Eine besondere Stellung innerhalb der Entwicklung des Neorealismus kommt Bazin zufolge de Sicas Film *Ladri di biciclette* zu. Er erscheint zu einer Phase, in der die Nachkriegsfilme abgedreht sind und der Neorealismus vor einer ungewissen Zukunft steht. Auch seinen eigenen Zweifel am Fortgang des Neorealismus teilt Bazin in seiner Analyse des Films dem Leser mit, nur um *Ladri di biciclette* danach als Revolution innerhalb des neorealistischen Kinos zu feiern, die zum ersten Mal keine Widerstandsgeschichte verfilmt, sondern die Geschichte eines einfachen Mannes, die keiner Zeitung eine Schlagzeile wert wäre. Dennoch erfüllt der Film alle formalen Voraussetzungen des italienischen Neorealismus. Als Merkmal des Neorealismus gilt nunmehr, dass die These des Films hinter der Objektivität der Darstellung unsichtbar werden muss ohne zu Verschwinden (Bazin 2009e: 338–343). In *Ladri di biciclette* gelingt dies vor allem durch die Ideen, die das Drehbuch von Zavattini bereithält, und das eine Botschaft transportiert ohne sie je zu formulieren. Alles im Film bleibt auf den Zufall beschränkt, nie wird eine Zwangsläufigkeit suggeriert. Der Mann könnte das gestohlene Fahrrad jederzeit finden und der

Film wäre vorüber. Ein Propagandafilm würde jedoch zeigen, dass der Mann das Fahrrad niemals finden kann, da die Umstände es nicht erlauben. Es gäbe damit keinen Zweifel an der Zwangsläufigkeit der Ereignisse (Bazin 2009e: 340).

Die Filme des Neorealismus nehmen den Zuschauer nicht an die Hand, um ihn durch die Handlung zu begleiten, sondern konfrontieren ihn mit Ereignissen, die nicht zwangsläufig aus dem Vorgegangenen folgen. Der Neorealismus wendet sich damit gegen die Erzählökonomie des amerikanischen Kinos (Engell 1992: 164–165). Berühmt ist in diesem Zusammenhang Bazins Metapher der Steine im Fluss:

„Von den Formen der klassischen Kunst und des traditionellen Realismus möchte ich behaupten, dass sie ihre Werke konstruieren, wie man ein Haus baut, mit Ziegeln und Quadersteinen. Es geht nicht darum den Nutzen der Häuser zu bestreiten, ihre mögliche Schönheit oder die vollkommene Eignung der Ziegelsteine zu diesem Zweck; worin man mir aber zustimmen wird, ist, dass die Wirklichkeit des Ziegelsteins weniger in seiner Zusammensetzung liegt als in seiner Form und seiner Widerstandsfähigkeit. Es käme einem nicht in den Sinn ihn als ein Stück Lehm zu definieren, sein mineralischer Ursprung interessiert kaum, was zählt ist, dass er passt. Der Ziegelstein ist ein Bestandteil des Hauses. Das drückt sich schon in seiner Erscheinungsform aus. Die gleichen Überlegungen gelten beispielsweise auch für die Quadersteine, die eine Brücke bilden. Sie greifen auf vollkommene Weise ineinander, um den Bogen zu formen. Felsbrocken aber, die verstreut in einer Furt liegen, sind und bleiben Felsbrocken, deren steinerne Wirklichkeit es nicht berührt, dass ich mich ihrer bediene, um von Stein zu Stein hüpfend den Fluss zu überqueren. Wenn sie mir vorübergehend zum selben Zweck dienen wie die Brücke, so weil ich ihre zufällige Verfügbarkeit findig mit meiner Bewegung verbunden habe und ihnen dadurch provisorisch Sinn und Nutzen gab, ohne deshalb ihr Wesen und ihre Erscheinung zu verändern.“ (Bazin 2009g: 399)

Für Bazin ist der dokumentarische Realismus des italienischen Neorealismus ein ästhetisches Paradigma, das die Stilistik der Filmsprache erweitert (Bazin 2009a: 306–307). Er stellt Rossellinis *Paisà* (Rossellini 2006) einerseits und *Citizen Kane* (Welles 2009) von Orson Welles andererseits in den Dienst einer filmischen Entwicklung hin zu einem neuen Realismus. Dieser wird dabei zusätzlich durch technische Möglichkeiten geför-

dert. So fügt die Tiefenschärfe, die Welles in *Citizen Kane* verwendet, dem Realismus eine neue Facette hinzu (Bazin 2009a: 310), weshalb er sie in manchen Aufsätzen auch als Schärfentiefe bezeichnet. Diese ist für ihn von herausragender Bedeutung für die *mise-en-scène*. Sie macht das Bild realistischer, setzt einen größeren Beitrag des Rezipienten in Kraft und wird dadurch nahezu metaphysisch (Bazin 2009b: 103).

Bazin schult das Auge seiner Leser zu großen Teilen anhand des Neorealismus. Seine Schüler aus der Cahiers-Gruppe radikalieren seine Filmethik, indem sie die Bedingung stellen, dass derjenige, der die Kamera führt und die Szenen dirigiert, sich als Vermittler zwischen Leben und Kunstwerk zu erkennen gibt. Für sie ist die Forderung nach der Sichtbarmachung des Regisseurs im Film eine Fortführung der neorealistischen Aufrichtigkeit gegenüber dem Zuschauer. Statt den Rezipienten subtil durch die Bilder auf eine Einstellung zum Dargestellten stoßen zu lassen, soll der Autorenfilmer seine Einstellung offen und offensiv vertreten und das Publikum über seine Zustimmung selbst entscheiden lassen. Sichtbar wird der Regisseur jedoch nicht in erster Linie durch das gesprochene Wort, sondern durch seine einzigartige Filmsprache.

Die Cahiers-Gruppe beruft sich zwar auch auf Regisseure, die nicht dieser Strömung zugeordnet werden können. Gleichzeitig jedoch wendet sie dabei Bewertungskriterien an, die sie nicht hätten formulieren können, wäre die Strömung ausgeblieben oder nicht in der dargestellten Weise von Bazin gedeutet worden. Dass sie für ihre These der Autorschaft dann auch Regisseure des amerikanischen Mainstreamkinos anführen ist sicherlich der damit gewährleisteten radikalen Abgrenzung zum Bestehenden geschuldet, die im Falle der meist überall geschätzten Italiener nicht in gleicher Form gegeben gewesen wäre. Unter dem Einfluss Bazins beginnen die jungen französischen Kritiker mit einer neuen Beurteilungspraxis des Films. Durch die Beschäftigung mit dem italienischen Neorealismus bezieht sich die Kritik automatisch auf die Ästhetik als Bewertungskonzept für Filme und nicht etwa auf die Inhalte. Klar ist zwar, dass der italieni-

sche Neorealismus zu Beginn noch mit eindeutigen Thematiken identifiziert werden kann: zunächst der Trümmer- und Widerstandsfilm beim frühen Rossellini, dann der sozialkritische Film bei de Sica. Doch wird dieses Kriterium des sozialen Engagements spätestens mit Filmen wie *Viaggio in Italia* oder *La Strada* (Fellini 1999) obsolet. Nun können auch Filme über eine Artistengruppe oder über ein Ehepaar in der Krise als neorealistisch bezeichnet werden, wenn ihre Ästhetik bestimmten Kriterien standhält. Dies ist die dritte wichtige Entwicklungsstufe des Neorealismus. Er emanzipiert sich von seiner national-thematischen Determiniertheit und öffnet sich als Bewertungskategorie für andere Sujets. Damit ermöglicht er den jungen Kritikern der Cahiers-Gruppe die Bewertung ihrer eigenen dominanten Filmströmung mit den Paradigmen eines neuen realistischen Kinos.

Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem italienischen Neorealismus und drei seiner bedeutendsten Theoretiker ist aus verschiedenen Gründen nötig. Zum einen wird deutlich, welch großen Umbruch die neue Filmschule für das Filmschaffen in Europa hat. Der italienische Neorealismus ruft eine bis dato beispiellose Beschäftigung mit dem Film seitens der Intellektuellen hervor und verhilft ihm damit schlussendlich zur Anerkennung als legitime Kunstform. In diese Emanzipationswelle des Films stoßen die Kritiker der Cahiers du Cinéma und etablieren in Frankreich einen filmtheoretischen Diskurs, der in anderen Ländern, teilweise als Folge der französischen Entwicklung, erst mit einigen Jahren der Verzögerung auftritt.

Zum anderen können durch die Beschäftigung mit dem Neorealismus die direkten Bezüge zur Nouvelle Vague und deren filmpraktischer und theoretischer Ausrichtung festgestellt werden. Gerade Bazin schult das Auge der Filmtheorie an der italienischen Strömung, die wiederum stark vom poetischen Realismus Jean Renoirs beeinflusst ist. Dadurch ergibt sich eine Kausalkette vom französischen Realismus der 30er Jahre, über den italienischen der frühen 50er Jahre, zurück zum französischen der

späten 50er und frühen 60er Jahre. Einige der wichtigsten theoretischen wie praktischen Forderungen der jungen Kritiker der Cahiers-Gruppe entsprechen dem, was die beiden Vorgängerschulen in ihren Augen bereits schon vorgelebt haben. Durch die Verknüpfung dieser Einflüsse und der Vermischung mit dem amerikanischen Kino entsteht das Sammelbecken der Autorenpolitik, die sich in den Filmen der Nouvelle Vague aktualisiert. In Auseinandersetzung mit der geleisteten Arbeit der Theoretiker, sowie der dargestellten empirischen Auseinandersetzung mit der Nouvelle Vague können objektive Kriterien für die spätere Filmanalyse entwickelt werden.

Zuletzt entspricht die Darstellung und Beschäftigung mit der dominanten europäischen Filmströmung der 50er Jahre ebenfalls Max Webers Prämisse der möglichst großen Expertise in einem Themenbereich, der soziologisch erforscht werden soll.<sup>14</sup> Das Kontextwissen um die Situation im Film der 50er Jahre ist damit unabdingbar für das Verständnis der von ihm affizierten Bewegungen.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Bourdieu spricht an einer Stelle von einem Weber Effekt, der seiner Meinung nach darin besteht, dass für die Erforschung eines bestimmten kulturellen Phänomens das ganze verfügbare Wissen über eine Zivilisationen akquiriert wird (Bourdieu 2004a: 21). Unser Fall wäre hier eine Verkleinerung des Problembereiches auf ein bestimmtes kulturelles Phänomen, jedoch unter der gleichen Prämisse der Wissensbeschaffung.

<sup>15</sup> Methodologisch positioniert sich diese Herangehensweise auch in der Nähe der totalen sozialen Tatsache, wie sie von Marcel Mauss vorgeschlagen und von Lévi-Strauss strukturalistisch verwertet wird. Besonders deutlich wird der Einfluss von Mauss auf Lévi-Strauss in der Einleitung in das Werk von Marcel Mauss, welche er dem ersten Band von dessen Soziologie und Anthropologie voranstellt. Hier beschreibt Lévi-Strauss, dass die totale soziale Tatsache als Forderung nach einem Verständnis sozialer Phänomene sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene verstanden werden muss. Ein soziologisches Phänomen kann also nur dann verstanden werden, wenn seine Übersetzung in die subjektive Handlungsdispositionen aufgezeigt wird. Der Forscher muss ein Verständnis seines Gegenstandes gewinnen, das dem Verständnis entspricht, welches er hätte, wenn er selbst Teil des Phänomens wäre (Lévi-Strauss. 1989: 22). Im gleichen Sinne argumentiert Mauss in Die Gabe, wenn er schreibt, dass totale gesellschaftliche Phänomene aus „ihrem Milieu“ heraus betrachtet werden (Mauss. 1990: 178). Dies bedeutet nicht zuletzt sich selbst insofern zum Objekt der Untersuchung machen, als dass die eigenen Vorstellungen zugunsten einer möglichst objektiven Herangehensweise an den fremden Gegenstand ausgeblendet werden. Man versucht den Gegenstand somit gleichzeitig auch immer aus Sicht eines in die Kultur Eingeborenen

### **3.2.3 Die politique des auteurs**

Für die Entstehung des Autorenkinos habe ich versucht zu zeigen, dass sich die Bewertungsgrundlage des neorealistischen Filmes von dem konkreten Inhalt der Filme emanzipiert und damit ein ästhetisches Raster begründet, das sich auf jeden Film anwenden lässt. Dass dieser letzte Schritt in Frankreich und nicht etwa in Italien von Statten ging, mag daran liegen, dass sie mit der Distanz eines Beobachters diejenigen Filme reflektieren, die sich zwar nicht mit ihrer Lebenswirklichkeit decken, gleichzeitig aber einen Eindruck der Echtheit vermitteln, den sie in den Filmen ihres eigenen Landes nur selten finden. Zum ersten Mal, so scheint es, entsteht ein Bewusstsein dafür, dass die Sprache des Filmes universell sein kann, obschon die konkreten Inhalte, derer sie sich bedient um sich zu aktualisieren, dies nicht sein müssen. Der Neorealismus führt den Kritikern darüber hinaus vor Augen, wie groß der Einfluss eines Regisseurs auf einen Film sein kann. Die ersten neorealistischen Filme werden ohne die Unterstützung großer Produktionsfirmen von den Regisseuren mit einfachem Equipment auf der Straße gedreht. Dementsprechend groß wird dadurch der Anteil des Films, den der Regisseur beeinflussen kann. Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, dass die ursprüngliche Notwendigkeit, die hinter dieser Beeinflussung stand, von den jungen Kritikern in Frankreich zum Paradigma des Films erhoben wird.

---

zu begreifen, um ein bestimmtes Phänomen zu einem hinreichenden Verständnis zu bringen (Augè. 2011: 30f.). Dabei stellt sich jedoch die Frage, wie der Forscher selbst objektiv bleiben kann. Bourdieu optiert für eine „teilnehmende Objektivierung“, die das soziale Umfeld des Forschers berücksichtigt; spricht, seine Position im wissenschaftlichen Feld, seine Herkunft und seinen Werdegang (Bourdieu 2004b: 173-174).

***Ein neuer Kult des Individuums für den Film***

Die politique des auteurs bezeichnet die Forderung nach der erkennbaren Autorschaft eines Regisseurs in einem Film.<sup>16</sup> Dadurch stellt sie zunächst einen neuen Subjektbezug innerhalb des Filmes her. Engell zufolge macht es einen großen Unterschied, welche Position das Subjekt im Film hat. Jacques Rivette formuliert 1955 in Bezugnahme auf das Hollywoodkino, dass nach dem Zeitalter der Schauspieler und der Produzenten nun die Zeit der Autoren gekommen sei (Rivette 1985: 94). Dieses Kino der Autoren ist jedoch ein fundamental anderes als das seiner Vorgänger. Wenn etwa im klassischen Kino ein bekannter Star in der Hauptrolle zu sehen ist, so ordnen sie die Bilder des Films um ihn herum an. Der Star wird häufig in Großaufnahmen hervorgehoben und produziert dadurch Bilder im Subjektstatus, während sich andere im Objektstatus um ihn herum organisieren. Wir sehen den Film größtenteils aus der Perspektive der Hauptfigur, der wir folgen und mit der wir fühlen. Wird aber der Regisseur zum Star, so wird das Subjekt des Films unsichtbar. Hinter der Organisation der Bilder steht nun eine fast metaphysische Instanz, die sich für den Zuschauer nunmehr nur noch induktiv und nicht mehr deduktiv aus den Bildern erschließt (Engell 1992: 221).

Wenn nun aber die Subjektivität hinter dem Gezeigten wiederum erkannt werden soll, so kann es auch dort noch verschiedene Modi geben. Der Neorealismus ist ein Film in der ersten Person Plural, ein Wir-Film. Ein klassischer Erzählfilm ließe sich dagegen durch den Modus der dritten Person Singular beschreiben. Ein Film eines auteurs firmiert dagegen im Modus der ersten Person Singular (Engell 1992: 222). In der Autoren-

---

<sup>16</sup> Die Idee der Autorschaft im Film steht stark unter dem Einfluss der Existenzphilosophie Sartres. Für Sartre ist die Idee des Schöpfers in Bezug auf das Leben aber auch die Kunst zentral. Die intellektuelle Gegenbewegung des Strukturalismus wird sich Mitte der 60er Jahre gegen diesen Gedanken des selbstbestimmten Lebensentwurfs in absoluter Freiheit stellen. Levi-Strauss wird in *Das wilde Denken* (Lévi-Strauss 1973) eine ausführliche Polemik gegen Sartre setzen und im Bereich der Literatur wird Roland Barthes den „Tod des Autors“ ausrufen (Barthes 2000).

theorie ist der Regisseur ein Subjekt, das seine eigenen Gedanken in die Filmsprache übersetzt. Diese, von Rivette beeinflusste Definition, wird auch Bazin in seiner Auseinandersetzung mit der Autorenpolitik übernehmen (Bazin 1985: 255). Ein Regisseur, der sich als Autor begreift, muss also in der Lage sein einem Film seine Handschrift aufzudrücken, er muss, wie Engell schreibt, „mit der Kamera Ich sagen“ (Engell 1992: 222). In Filmen muss eine subjektive Haltung erkennbar sein. Der Regisseur muss sich zu erkennen geben und der Film muss mit ihm identisch und damit authentisch sein (Grob 2006a: 48–49). Die jungen Kritiker lösen den Autorenbegriff damit von der Exklusivität der literarischen Vorlage und wenden ihn explizit auf den Film an.

Allerdings hat jeder Kritiker seine eigene Idee davon, wie diese Autorschaft filmisch umgesetzt werden kann und soll. Es kann damit nicht von einer gemeinsamen Autorschaftstheorie gesprochen werden, sondern nur von gemeinsamen Grundannahmen. Es wird jedoch bereits hier deutlich, dass der Versuch die Autorschaft für den Film geltend zu machen auch das Selbstverständnis beinhaltet den Film und den Roman als gleichberechtigte Kunstformen anzusehen. Ein Regisseur, der dem Film den Status des Subjektiven und Individuellen verleiht, kann mit voller Berechtigung als Künstler im klassischen Verständnis eines Schöpfers bezeichnet werden. Dies impliziert jedoch seitens der Rezipienten die Fähigkeit der Dekodierung vor dem Hintergrund eines neuen Bewertungsschemas. Diese Fähigkeit soll den Rezipienten mithilfe der Kritiken und Aufsätze der jungen Kritiker beigebracht werden (Moninger 2006: 161–162).

Für Monaco bringen die Kritiker der Cahiers-Gruppe damit die vertikale Kategorisierung in den Film ein, indem sie Filme im Oeuvre eines Autors denken und nicht im bewährten horizontalen Genreviewusstsein, das sich vor allem nach dem Inhalt der Filme richtet (Monaco 1980: 7–8). Nicht das Genre hält für sie verschiedene Filme von einem oder mehreren Regisseuren zusammen, sondern erst der Name des Autors steht für eine Menge kohärenter Filme oder Filmserien, die mit ihm identifiziert werden können (Kovács 2007: 221). Es ist der Beginn einer neuen Hermeneutik,

die nicht mehr danach fragt, mit welchen Inhalten die Botschaft eines Regisseurs in einem Film versteckt liegt, sondern auf welche Art und Weise er diese zeigt. Die Anerkennung der Grundessenz der Autoretheorie, die wiederum zu unterschiedlichen konkreten Analysen seitens der Kritiker führt, steht jedoch erst am Ende ihrer Arbeit im Feld. Der Weg dorthin führt über die Auseinandersetzung der jungen Kritiker mit dem in den 50er Jahren in Frankreich dominanten Qualitätskino, gegen das die Cahiers du Cinéma eine immer stärkere und polemischere Oppositionsbewegung aufbaut.

### *Die Autorschaft als Gegenkonzept zum Qualitätskino*

Die *politique des auteurs* ist eine Forderung, die sich nicht nur aus der theoretischen Reflexion über das Kino und seiner Geschichte heraus entwickelt hat. Sie entsteht ebenso in Folge der Auseinandersetzung mit dem Qualitätskino und damit als radikales Gegenkonzept gegen dessen Praxis des Filmemachens. Lange, für die jungen Kritiker zu lange, war man in Frankreich stolz auf die Tradition des Qualitätskinos. Denn seine ästhetischen und narrativen Muster und Konventionen sind veraltet und seit den dreißiger Jahren nicht nennenswert weiterentwickelt worden. Darüber verfestigt sich bis in die 50er Jahre ein psychologischer Realismus, der den jungen Kritikern deutlich missfällt (Engell 1992: 228). Das französische Qualitätskino ist zwar nach dem Krieg zunächst kommerziell erfolgreich und seine Filme werden mit Preisen bedacht. Zunehmend jedoch erstarrt es an seinen eigenen Vorgaben und den immer gleichen Regisseuren, die sich auf ihrem Ruhm auszuruhen scheinen und damit das filmische Wagnis scheuen (Frisch 2011: 55–56).

Die Kritiker der Cahiers-Gruppe stellen also zunächst fest, dass nach dem Krieg in Frankreich eine Erneuerung des Films wie der Neorealismus in Italien ausgeblieben ist und man nach wie vor den konventionellen Mustern des *Cinéma du Papa* folgt. Dadurch entwickelt sich eine Art Festung, gegen die es für die jungen Kritiker anzuschreiben gilt. Die Er-

neuerung des französischen Films kann ihrer Meinung nach nur von außen angestoßen werden (Frisch 2011: 82–83). Im Zuge dieses Vorhabens entsteht die *politique des auteurs*. Dabei wird dieses Konzept nie in einer Art Manifest fixiert, sondern leitet sich vielmehr aus den Filmkritiken der jungen Kritiker und den Erwiderungen und Diskussionen ihrer Standpunkte ab. Zwar fordern sie immer vehement die Autorschaft des Regisseurs ein, gleichzeitig aber hat jeder Kritiker seine eigene Idee, wie diese konkret aussehen kann und bei welchem Regisseur sie sich nachweisen lässt. Man kann sich damit nur auf einen kleinen Pol von Regisseuren einigen, die alle im gleichen Maße als Autoren anerkennen. (Frisch 2011: 166). Diejenigen jedoch, die in der gesamten Gruppe Anklang finden (wie Rossellini oder Welles) werden umso stärker hervorgehoben.<sup>17</sup>

Die Tragweite der Forderung der Autorenpolitik erscheint heutzutage weniger erkennbar als zur damaligen Zeit. Denn gegenwärtig ist es eine Selbstverständlichkeit einen Film mit dem Namen des Regisseurs in Verbindung zu bringen. Doch diese Selbstverständlichkeit geht nicht zuletzt auf die jungen Kritiker der *Cahiers du Cinéma* zurück, die mit ihren neuen Bewertungskriterien, aber auch einem anderen Stil der Filmkritik, zu Wegbereitern für eine neue Art des Film-Sehens werden, die bis heute gültig ist (Frisch 2011: 17). Bei der *politique des auteurs* geht es nicht mehr nur um Geschichten, sondern um die Perspektive dahinter: die Frage nach dem, der dafür verantwortlich ist (Grob 2006a: 57).

In den Forschungsarbeiten zur *Nouvelle Vague* wird besonders auf einen besonders wichtigen Aufsatz aus der *Cahiers du Cinéma* verwiesen, der

---

<sup>17</sup> Bazin gibt an anderer Stelle zu, dass bei Meinungsverschiedenheiten zu einem Film derjenige einen Text schreiben durfte, der den Film am meisten mochte. Doch auch wenn offensichtlich nicht alle immer der gleichen Meinung waren, so verbinden sie doch gemeinsame Favoriten und ein gemeinsamer Geschmack (Bazin 1985: 248–249).

von großer Bedeutung für die Forderung der *politique des auteurs* ist: *Une certaine tendance du cinéma français* (dt.: *Eine gewisse Tendenz im französischen Film*. Truffaut 1964b) von Francois Truffaut aus dem Jahr 1954. In diesem Aufsatz polemisiert er gegen das französische Cinéma de qualite der 50er Jahre, das seiner Meinung nach in festgefahrenen Mustern und Klischees erstarrt ist. Das Drehbuch sei der eigentliche Star des Films; häufig von Literaten verfasst und auf literarischen Vorlagen basierend für das Kino lediglich angepasst. Durch diese fixierte Herangehensweise pasiiert seiner Meinung nach im Film nicht viel Neues, er verharrt in einem Status quo und entwickelt sich nicht weiter. Sujets werden im Qualitätskino so gewählt, dass sie die „erwartbaren Missverständnisse“ zulassen. Das Attribut der Qualität ist daher für Truffaut nunmehr nur der Deckmantel für etablierte Muster (Truffaut 1964b: 123-124). Truffaut betont, dass der Regisseur für das, was er filmt, verantwortlich ist. Daher müssen dem Regisseur auch größere Freiheiten eingeräumt werden, um seine Vision umzusetzen und ihn zum Autor zu machen. Diese neue Ethik des Filmmachens soll letztlich die konventionellen Paradigmen des Qualitätskinos ersetzen. Eine Koexistenz von Qualitätskino und Autorenkino ist demnach für ihn nicht möglich (ebd.: 126-127).

Truffauts Polemik war damit weniger der Versuch eine Autorentheorie zu begründen, als vielmehr ein Angriff auf die Drehbuchschreiberfilme. Er moniert, dass sich der poetische Realismus der Vorkriegszeit zu einem psychologischen Realismus entwickelt hat. Diese Filme sind Filme der Drehbuchschreiber, die den Regisseur zum *metteur-en-scène* degradieren. Denn in dem Moment, in dem ein Drehbuch fertig ist, ist bereits auch der Film nahezu fertig (Staples 1966/1967: 1–2).

Bickerton bezeichnet den Artikel demnach vor allem als „grobschlächtige Kritik und Polemik“, die vor allem die Funktion erfüllte das Feindbild der jungen Kritiker zu generieren und ihnen selbst öffentlich Gehör zu verschaffen. Spätestens nach diesem Aufsatz wusste die Cahiers-Gruppe, und auch die Öffentlichkeit, worum es ihnen geht (Bickerton 2010: 39–

40). Truffauts Aufsatz markiert damit den Beginn des Kampfes um die Deutungshoheit über den Film. Viele der veröffentlichten Aufsätze aus der Zeit danach sind Beiträge zu dieser Auseinandersetzung. Doch noch vor den Aufsätzen in der *Cahiers du Cinéma* und teilweise auch in *Arts* wurden in der Zeitschrift *L'Écran Français* noch relativ ungehört erste Grundsätze der *politique des auteurs* formuliert. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang Alexandre Astrucs Aufsatz *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo* (dt.: *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*), der 1948 veröffentlicht wird. In diesem fordert er als erster die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Regisseur und Autor, da die Regie ebenso eine Art des Schreibens ist. Der Regisseur schreibt mit seiner Kamera wie der Schriftsteller mit dem Federhalter. Allerdings fehlen ihm noch die Filme, die eine Umsetzung dieses Paradigma bezeugen. Zur Zeit der Veröffentlichung des Aufsatzes werden nur wenige ausländische Filme gezeigt. Dennoch ist er sich sicher, dass sich der Film entwickeln wird. Nicht zuletzt, da er in seinen Augen nicht von wiedergekäuten Erinnerungen leben darf (Astruc 1964: 114-115). Seine Sorge gilt damit in erster Linie der Zukunft des Films. Die Epoche, die sich nach Astruc durch dieses neue Paradigma entwickeln wird, belegt er mit dem Label der „Epoche des *caméra-stylo*“. Filme, die vorher kaum berücksichtigt wurden, werden in dieser mit anderen Augen gesehen. Sie kündigen von einer neuen Avantgarde; davon, dass der Film nun ein Ausdrucksmittel wie der Essay oder Roman geworden ist. Er hat eine Sprache entwickelt mit der jeder Regisseur seinen Gedanken Ausdruck verleihen kann (ebd.: 111-112).

Mit seinem Aufsatz nimmt Astruc viele theoretische Annahmen vorweg, die die Kritiker der *Nouvelle Vague* später spezifizieren und mit Inhalten füllen. Dennoch wird sein Einfluss, den er mit diesem Aufsatz auf die junge Generation ausübte, häufig unterschätzt. Und das obwohl er als einer der ersten vom Kritiker selbst zum Regisseur wurde und damit den Werdegang vorwegnimmt, den die Kritiker der *Cahiers*-Gruppe ein paar Jahre später ebenso gehen werden (Neupert 2007: 46). Es bleibt hier den-

noch festzuhalten, dass Astruc zusammen mit Bazin der erste war, der einzelne Filme mit Regisseuren zusammenbringt, wodurch diese zum ersten Mal als autonome Künstler anerkannt werden (Kovács 2007: 219). Ebenso nimmt die Idee des *Film-Essays*, die eng mit dem Autorenkonzept verknüpft ist und eine persönliche Sicht des Autors auf den Gegenstand des Films bezeichnen soll, ihren Ausgangspunkt bei Astruc (Kovács 2007: 115–117).

### ***Ein Sinn für Filmtradition***

Die *politique des auteurs* ist zu Beginn vor allem ein Gegenkonzept gegen die formalen Konventionen der Filme des französischen Qualitätskinos, das zwar technisch und handwerklich gut gemacht und inszeniert ist, jedoch in Klischees erstarrt (Grob 2006b: 11). Vor allem seine darin begründete fortschrittsfeindliche Attitüde stößt den jungen Kritikern bitter auf. Daraus jedoch abzuleiten, dass diese sich gegen die Filmtradition generell verwehren ist falsch. Denn gerade die späteren Filmemacher der Nouvelle Vague wachsen mit einem besonders ausgeprägten Sinn für die Filmtradition auf. Sie haben als erste Generation die Möglichkeit auf Vorbilder und Geschichte des Films zurückzugreifen und verteidigen ihre Ansichten in ihrem filmischen Kampfblatt *Cahiers du Cinéma* (Bickerton 2010: 7–9). Die jungen Kritiker sehen deutlicher als jede Generation vor ihr, dass das Kino eine Kunstform wie etwa die Literatur ist und sorgen dafür, dass es als solche gar nicht mehr hinterfragt wird. Dementsprechend betreiben sie auch ihre Kritik nicht losgelöst von filmischen Vor- und Idealbildern. Dennoch bewerten sie die Geschichte des Films nun mit den neuen Kategorien des Realismus und der Autorschaft. Indem sie gegen ihr eigenes nationales Kino rebellieren und sich ihre Anregungen aus dem italienischen Film holen, begründen sie auch keine nationale Filmtradition. Vielmehr verführt sie der Universalismus der Autorschaft in der Filmsprache dazu auch in anderen Ländern nach Filmen Ausschau zu halten, die ihren Anforderungen genügen. Die Entscheidung über

einen gelungenen Film liegt damit weder im Bereich des Inhalts oder Genres noch in der Zugehörigkeit zu einer geschätzten nationalen Tradition.

Für die jungen Kritiker ist das klassische Kino kein Auslaufmodell. Unter dem Banner der Autorschaft können sie auch aus den Filmen der 20er und 30er Jahre Vorreiter der Autorschaft destillieren, deren Tradition sie weiterführen wollen. Eine historische Unterscheidung zwischen klassisch und modern, im Sinne einer Weiterentwicklung, fällt damit weg (Kovács 2007: 34–35). Vielmehr erscheint ihnen der poetische Realismus der 50er Jahre (im Gegensatz zu dem der 30er Jahre) als ein Rückschritt in der Filmentwicklung. Besonders provokant ist jedoch, dass sie unter den Autorenbegriff auch solche Filmemacher subsumieren, die bis dato dem Mainstream- oder Kommerzkino zugeordnet werden. Es sind damit nicht nur allgemein anerkannte und kanonisierte Regisseure wie Jean Renoir oder Roberto Rossellini, sondern ebenso Hollywood-Regisseure wie Nicholas Ray oder Howard Hawks, die vor allem durch Westernfilme bekannt sind, die das Prädikat des auteurs erhalten. Diese Gleichstellung von anerkannten Regiegrößen und den von der Kunstkritik eher belächelten amerikanischen Mainstreamregisseuren ist eine ausgemachte Provokation gegen das Qualitätskino, dessen Filme durch diese Hierarchisierung noch hinter einige Westernfilme aus den USA zurückfallen. Die Kritiker der Cahiers-Gruppe finden damit als erste überhaupt den Autor auch in kommerziellen Filmen (Winter 1992: 19). Die Entstehung des Autorenkinos zeichnet sich damit ebenso dadurch aus, dass erfolgreiche amerikanische Regisseure als ernstzunehmende Autoren wahrgenommen werden und nicht hinter die europäische Qualität zurückfallen (Tudor 1977: 82). So schreibt Rivette 1955, dass zwar Rossellini die Mauern der überbordenden Subtilität und Intelligenz einreißt, doch erst „der frische Wind aus den Staaten“, wie er den Filmen von Nicholas Ray anhaftet, die letzten Konventionen aufbricht. (Rivette 1985: 96).

Im Zuge der neuen Bewertungsschemata wird auch die Art und Weise der Filmkritik angepasst. Vor allem die Objektivität, die Bazin vormalig von

der Filmkritik forderte, wird aufgelockert, indem die Nähe zu den Regisseuren gesucht wird. Die Kritiker führen Interviews mit den von ihnen verehrten Regisseuren und erstellen Bestenlisten in der Cahiers du Cinéma. Die Kritik wird dadurch weniger zur Dienstleistung für den Leser, sondern eine Aufforderung zur Auseinandersetzung mit der Meinung des Kritikers (Frisch 2011: 162–164). Bezeichnenderweise wird Truffauts Interview-Buch mit Alfred Hitchcock (*Le Cinéma selon Hitchcock*, dt.: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*) aus dem Jahr 1966 retrospektiv von den Cahiers-Kritikern zum Musterbeispiel für ein Buch über den Film erklärt (Grafe 1996: 12). Truffaut erklärt im Vorwort nicht Autor des Buches zu sein, sondern es lediglich provoziert zu haben, als er Hitchcock danach befragte, wie man sich visuell am besten ausdrücken könne (Truffaut 1974: 10).

Godard erklärt, dass über Filme zu schreiben nahezu das gleiche ist wie Filme zu machen (Godard 1981: 114; Reichart 1979: 41). Und einige Kritiken Godards zu Nicholas Ray, einem seiner persönlichen Lieblingsregisseure, können dies exemplifizieren. So schreibt Godard 1957 in einer Rezension zu Rays *Hot Blood*:

„Wenn es das Kino nicht gäbe, könnte, hat man den Eindruck, Nicholas Ray es ganz alleine wiedererfinden, und was noch mehr ist, er würde es auch wollen. [...] Nach einer Vorführung von *Johnny Guitar* oder *Rebel without a Cause* kann man sich nur sagen: das gibt es nur durchs Kino, das wäre wirklich nichts im Roman, auf der Bühne, nirgendwo, aber auf der Leinwand kommt es phantastisch schön.“ (Godard 1971e: 41)

Godard glaubt dem Film ansehen zu können, dass der Regisseur ihm nicht sein volles Interesse geschenkt hat. Doch auch wenn der Inhalt der Geschichte vom Film nicht gut behandelt wird, so ist dennoch die Handschrift seines Regisseurs erkennbar und der Film gerade deshalb gelungen (ebd.: 42–43). Auch *The True Story of Jesse James* (Ray 2011) gelingt ihm, Godard zufolge, trotz Schwierigkeiten bei der Produktion, da sein Stil auch in diesem Film deutlich wird. Seine Markenzeichen von der Kadrierung und Montage über das Dekor kann er auch durch den schwie-

rigen Entstehungsprozess des Filmes hindurchretten. Womit auch dieser Film die Merkmale von Rays Autorschaft aufweist (Godard 1971b: 64-66). Wenn Godard auf der einen Seite Filme amerikanischer Regisseure wie Nicholas Ray lobt, so nimmt er auf der anderen Seite erfreut zur Kenntnis, wenn sich anerkannte französische Regisseure von diesen Mainstreamautoren inspirieren lassen. So bescheinigt er Jean Renoir anlässlich einer Sonderausgabe der Cahiers du Cinéma zu Renoir im Dezember 1957, durch seinen Ausflug in die USA selbst immer amerikanischer zu werden, was hier als Kompliment zu verstehen ist. Godard verachtet Renoirs bisherige Anhänger, die diesen Schritt in dessen Entwicklung nicht zu begreifen scheinen. Denn für Godard hat der „amerikanische Renoir“ erkannt, dass man, wenn man nicht zurückbleiben will, immer voraus sein muss (Godard 1971c: 69–70).

Godard steht mit diesen Analysen exemplarisch für die Praktiken der jungen Kritiker in den mittleren und späten 50er Jahren. Die Politik des Autors ist zunächst der Versuch einen eigenen Kanon zu entwickeln, der sich dem etablierten Kanon der Filmgeschichte entgegensetzt. Doch das vage und vom persönlichen Geschmack abhängige Kriterium der Autorschaft macht eine Festlegung auf einen fixen Kern entsprechend schwer, im Vergleich etwa zur Genreinteilung (Kovács 2007: 223). Dennoch gelingt es den jungen Kritikern bis zum Beginn ihres eigenen filmischen Schaffens Ende der 50er Jahre nach außen den Eindruck der Kohärenz zu wahren, wie das Beispiel Nicholas Ray zeigt, dem nicht nur die zitierten Godard und Rivette, sondern auch Truffaut und Rohmer sehr zugetan sind. Truffaut bezeichnet ihn ähnlich wie Rivette als Hollywood-Version Rossellinis und nennt ihn einen Autor im Sinne ihres Verständnisses (Truffaut 1985: 107). Rohmer wiederum bestätigt 1956, dass Ray für die Cahiers-Gruppe einer der größten der neuen amerikanischen Regisseure ist. Er habe seinen eigenen Stil, eine besondere Sicht auf die Welt und seine eigene Poesie. All das mache ihn zu einem großen Autor (Rohmer 1985a: 111). Es sind Beispiele wie diese, die nahelegen, dass die Gruppe der Kritiker der Cahiers du Cinéma für einige Jahre als eine Gruppe mit

großer innerer Konformität gilt, obschon derart übereinstimmende Meinungen eher die Ausnahme als die Regel sind. Die Analysen zu Ray, Hitchcock, Welles oder Hawks sind von so großer Neuartigkeit, dass sie unter dem Eindruck der Differenz von allen anderen französischen Kritikern die inneren Widersprüche an anderen Stellen übertünchen. Erst mit Beginn der eigenen Regietätigkeit, die die Übersetzung der Autorenpolitik in die filmische Praxis bedeutet, werden auch die ideellen Gräben zwischen den Regisseuren nach außen hin immer deutlicher. Angesichts dieser Unterschiede überrascht es umso mehr, dass die Cahiers du Cinéma über so viele Jahre als gemeinsame Stimme einer Gruppe Kritiker wahrgenommen wird (Grafe 1996: 12).

Die Forderung der Autorschaft durch die jungen Kritiker ist zeitgleich auch eine Emanzipation von der intellektuellen Vaterfigur Bazin. Zwar lässt dieser die jungen Kritiker polemisieren, ohne sie stark zu restringieren. Dennoch schlägt er sich nicht bedingungslos auf ihre Seite. Eine seiner wichtigsten Auseinandersetzungen mit der Politik des Autors trägt er 1957 in seinem Aufsatz *De la Politique des auteurs* aus. Dort stellt er fest, dass diese nie formell fixiert wurde, sondern sich, auch nach Jahren der Anwendung, nur aus den Kritiken der Filme ableiten lässt (Bazin 1985: 256–257). In der Musik, Malerei oder Literatur ist es einfacher einen direkten Zusammenhang von Künstler und Werk zu erkennen. Beim Film sind die Einflussfaktoren bei der Produktion sehr verschieden und es ist dementsprechend schwieriger. Vor allem stört ihn dabei, dass schlechte Filme gelobt werden, weil sie Autorenfilme sind (Staples 1966/1967: 3–4). Der fehlende Nachweis der Autorschaft könne gute Filme schlecht machen und schlechte Filme gut (Bazin 1985: 258).

Doch die Cahiers-Gruppe muss im Feld ebenso mit einigen Widerständen zurechtkommen. Ihrer Ausrichtung nach ist die Cahiers du Cinéma unpolitisch, ein Blatt nur für die Filmkunst. Sie lassen damit wichtige weltgeschichtliche Ereignisse in ihrer Zeitschrift außen vor und set-

zen keine politischen Statements, beispielsweise zum Algerien-Krieg. In ihrer Filmkritik wollen sie sich ausschließlich der Filmsprache zuzuwenden, die den einzigen Hintergrund der Filmanalyse bilden soll und nicht von einer politischen Implikation verzerrt werden dürfe. Das Gegenmodell dazu lieferte die Zeitschrift *Postif*, deren Kritiker vom Kino verlangten politisch engagiert zu sein und Ideen zu vermitteln. Dementsprechend wurde beispielsweise Rossellinis Beziehungsgeschichte *Viaggio in Italia* von den Kritikern der *Postif* stark kritisiert hingegen von der Cahiers-Gruppe als Erneuerung des Neorealismus gefeiert (Bickerton 2010: 43–46). Mit der Kritik der *Positif* steht jedoch nicht das Autorenkonzept generell infrage, sondern nur die Idee eines apolitischen Kinos oder der apolitischen Filmkritik. Hier muss ebenso die Rolle des Intellektuellen wie ihn Jean-Paul Sartre verkörpert in der Vorgeschichte zur Nouvelle Vague berücksichtigt werden. Für Intellektuelle dieser Prägung soll der Film explizit politisch engagiert sein. Doch vor allem Sartres Filmverständnis war nach Grafe zu defizitär um in den 50ern noch eine Rolle im Feld des Filmes spielen zu können (Grafe 1996: 8).

#### **4 Theoretische Integration: Die Entstehung des Filmfeldes aus dem Geist der Autorenpolitik**

Die vorangegangene Beschreibung geben Grund zur Annahme, dass erst die 50er Jahre in Frankreich die Entstehung eines eigenen Feldes des Films bedeuten. Wie in der vorhergehenden historischen Beschreibung bereits anklingt, hat der Film als relativ junges Medium lange damit zu kämpfen, als Kunst anerkannt zu werden. Es wäre daher in diesem Zusammenhang falsch davon auszugehen, dass der Film bereits zum Ende der 50er Jahre einen Grad der Anerkennung und Autonomie erreicht hat, der dem des Feldes der Literatur, der Bildenden Kunst oder der Musik gleichkäme. Dennoch steht für den Untersuchungszeitraum dieser Analyse fest, dass der Film eine immer eigenständigere Kunstform wird, sodass einige Indizien herangezogen werden können, die ein eigenes Subfeld des

Filmes im Feld der Kunst belegen. Im Folgenden sollen folgende drei Tatsachen als Kennzeichen für die Konstitution des Filmfeldes angeführt werden, die folgendermaßen zusammengefasst werden:

- Ausrichtung des Handelns der Akteure an der Existenz eines Filmfeldes
- Generierung eines feldspezifischen Wissens, das die Herausbildung von Spezialisten erfordert
- filmspezifische Codierung der Kunstwerke (dieser Punkt ist stark an den vorhergehenden gebunden)

Diese Kriterien bezeichnen, darauf muss hingewiesen werden, den Beginn der Konstitution durch das Aufkommen der Idee der Autorenpolitik. Endgültig konstituieren wird sich das Feld erst, nachdem dieses theoretische Fundament in die filmische Praxis umgesetzt wird, worauf im zweiten Analyseteil der Arbeit hingewiesen werden wird.

#### 4.1 Der Weg zur Konstitution des Filmfeldes

Die Kritiker der Cahiers lassen in ihren Artikeln keine Zweifel an der Anerkennung des Films als Kunst aufkommen. So beginnt beispielsweise Rohmer seinen Essay *Das Gefallen am Schönen* mit den Worten: „Nun, welcher Chronist noch des unbekanntesten Provinzblattes ist nicht zu tiefst davon überzeugt, dass das Kino eine Kunst, eine wichtige Kunst ist?“ (Rohmer 1996: 25). Darin jedoch ein objektives Urteil zu sehen ist sicherlich voreilig. Denn selbstredend haben die jungen Kritiker großes Interesse daran den Film so hoch zu halten, wie es ihnen möglich ist und damit seinen Ruf als eigenständige Kunst zu bekräftigen. Damit erheben sie Anspruch auf eine Definition einer Situation, die womöglich nicht in ihrer Gänze richtig ist. Sie setzen die Annahme den Film als gleichberechtigte Kunst zu begreifen vergleichsweise unreflektiert voraus. Robert K. Merton schreibt im Rahmen der „self-fulfilling-prophecy“, dass Akteure nicht nur

auf objektive Gegebenheiten einer Situation reagieren, sondern ebenso auf die Bedeutung, die sie ihr zuschreiben. In Anlehnung an das *Thomas-Theorem* kann damit die falsche Definition einer Situation zum integralen Bestandteil derselben werden und reale Konsequenzen hervorrufen. Die Folge ist, dass ein falscher Prophet rückwirkend Recht bekommen kann, da er die Folgen einer Situation, die er falsch einschätzt, dergestalt beeinflusst, als hätte er von Beginn an richtig gelegen (Merton 1995: 399–401). Es ist hier nicht auszuschließen, dass die Kritiker der Cahiers du Cinéma eine ähnliche Wirkung erzielen. Obschon es nach wie vor und gerade durch das Verschwinden des Stummfilms *Gegner des Filmes* gibt, stellen die jungen Kritiker dessen künstlerische Legitimität nicht mehr in Frage.

Doch trotz dieses interessegeleiteten Urteils über den Film dürfen die objektiven Indikatoren, die sich dahinter verbergen, nicht übersehen werden. Auch wenn der unzweifelhafte Wille zur künstlerischen Etablierung des Films vorhanden ist, befassen sich die Inhalte der Kritiken Mitte und Ende der 50er Jahre kaum noch mit dieser Thematik. Die größte Aufmerksamkeit gilt nun dem feldinternen Kampf gegen das Qualitätskino mithilfe der Politik des Autors. Bazin hat, wie bereits gezeigt wurde, in seinen Kritiken in den Nachkriegsjahren immer wieder Artikel publiziert, die den Film und dessen Verhältnis zu anderen Kunstformen beschreiben. Diese Kritiken erwecken häufig den Anschein einer Rechtfertigung für die Auseinandersetzung mit dem Film als Kunst. Die jungen Kritiker jedoch beginnen sehr früh damit ihren Enthusiasmus in den Kampf gegen die vorherrschende Filmschule zu richten und weniger in den Kampf um Anerkennung des Mediums. Mit der Voraussetzung des Selbstverständlichkeit einer eigenen Filmsprache, gilt es sicherzustellen, dass sich die Regisseure dieser auch bedienen.

Gleichzeitig ist die Idee der Autorschaft sehr stark von der Literatur beeinflusst. Obwohl die Cahiers-Gruppe den Film von den anderen Künsten emanzipiert, greift sie im Rahmen ihrer Theoretisierungen dennoch auf Begriffe aus der Literatur zurück. Besonders Astruc, der die Kamera mit einem Federhalter vergleicht, hat daran großen Anteil. Der Film hat

damit in jedem Fall Autonomie im Feld der Kunst dazugewonnen, zunächst jedoch auf Grundlage des Vergleichs mit der Literatur. Nicht zuletzt diese Nähe von literarischem und filmischen Subfeld im Feld der Kunst deutet auf die strukturellen Ähnlichkeiten der beiden Felder hin, die sich nicht nur an der Herausbildung des ökonomischen und reinen Pols in den Kompositionen der Felder zeigt, sondern ebenso in den Inhalten, die auch im Raum der Werke verhandelt werden. Gleichzeitig verbindet sich damit ein Legitimitätsanspruch des Filmfeldes, der dem des literarischen Feld ebenbürtig erscheint. Bereits Bazin weist darauf hin, dass sich der Film durch sein Alter zwangsläufig an etablierten Künsten orientiert und sich nicht losgelöst von den großen Tendenzen in der Kunst entwickeln kann (Bazin 2009c: 112–113). Schon die Ästhetik des Neorealismus sei mit der Ideologie des amerikanischen Romas vergleichbar, da beide die Auffassung von der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit teilten (Bazin 2009a: 323–324). Die Wahlverwandtschaft von Literatur und Film ist damit kaum zu leugnen und bezeugt gleichzeitig die relative Offenheit und gegenseitige Einflussnahme der beiden Subfelder. Auch in den Filmen der Nouvelle Vague werden daher immer wieder literarische Vorlagen adaptiert. Ebenso gibt es Koproduktionen mit Schriftstellern wie Alain Robbe-Grillet oder Marguerite Duras, die später sogar selbst Filme drehen.

Die Inhalte der Kritiken der Cahiers-Gruppe in den 50er Jahren zeigen dennoch deutlich, dass sich die Filmkritik selbst nicht mehr so sehr mit ihrer Bedeutung im Kunstfeld und seinen Verbindungen zur Literatur auseinandersetzt, als vielmehr mit dem Medium Film selbst. In Anlehnung an Simmel und Coser kann hier also von einem Vergesellschaftungsmechanismus auf Basis eines Konfliktes gesprochen werden (vgl. Simmel 1992: 284–382; Coser 1964). Für beide hat der Konflikt, sofern er einer gewissen Regelung folgt, nicht nur eine trennende, sondern ebenso eine zusammenführende Wirkung. Diese entfaltet sich nicht nur zwischen den jeweiligen Konfliktparteien, sondern ebenso zwischen ihnen,

da durch die Schärfung der Abgrenzung nach außen eine verstärkte innere Solidarisierung und Homogenisierung entsteht. Eine Sozialstruktur reproduziert auch ihre immanenten Konflikte und bestätigt damit die etablierten Stratifizierungsprozesse. Für die Feldtheorie nach Bourdieu bedeutet dies, dass sich auch immanente Konflikte reproduzieren, sprich Positionen bestehen bleiben, auch wenn die Akteure, die diese bekleiden wechseln. So wird die häretische Avantgarde, sofern sie die symbolische Herrschaft im Feld erlangt, von einer neuen häretischen Bewegung herausgefordert und womöglich in die Positionen der arrivierten Avantgarde verwiesen. Die Konflikte zwischen Neulingen und Etablierten vererben sich sozusagen auf die nächste Generation von Akteuren und begründen damit gleichsam die Reproduktion der feldimmanenten Grundstruktur. Dazu gehören ebenso die Elemente von *illusio* und *doxa*, die sich auch im vorliegenden Fall erkennen lassen.

Durch die unhinterfragte Anerkennung des Films als Kunst, die sich sowohl für den Stumm- als auch für den Tonfilm herausbildet, besteht eine erste Orthodoxie im Feld des Filmes. Es wäre somit beispielsweise nicht mehr möglich den Tonfilm als Kunstform infrage zu stellen, da es kein legitimes Problem im Kampf um die Deutungsmacht im Feld wäre. Nachdem die Grenzen eines Feldes nach Bourdieu durch den Geltungsbereich von *illusio* und *doxa* markiert sind, kann also davon ausgegangen werden, dass es im Frankreich der 50er Jahre ein eigenes Feld des Filmes gibt. Die *illusio* zeigt nach Bourdieu eine große Verbundenheit zum Begriff des Interesses. Sofern also Akteure ein Interesse an einem Spiel des Feldes und an dessen möglichen Gewinnen zeigen, wird der Autonomieprozess mindestens vorangetrieben. Ein autonomes Feld ist damit gleichzeitig Zeuge für ein bestehendes Interesse und rechtfertigt damit das Vorhandensein einer *illusio*. Somit bestätigt sich, dass Bourdieu die Mannigfaltigkeit der bestehenden Interessen in einem sozialen Raum im Zusammenhang mit dem Bestehen einzelner Felder begreift (Bourdieu 1992: 111-113).

Die Kämpfe der Cahiers-Gruppe sorgen weiterhin dafür, dass sich die Grenzen des Feldes vor allem am avantgardistischen Pol immer stärker konturieren und die *doxa* immer höher gebaut wird. Es genügt nicht einen Film auf seinen Anspruch hin inhaltlich zu bewerten. Vielmehr bedarf es eines Verständnisses filmischer Fachtermini wie *mise-en-scène* oder filmischer Einstellung, deren souveräner Umgang als Voraussetzung für die Teilnahme an der feldinternen Auseinandersetzung festgesetzt wird. Gleichzeitig besteht im Rahmen der *illusio* ein fester Glaube an dieses Spiel im Feld und den dort ermöglichten Gewinnen.

Den Kritikern der Cahiers-Gruppe kommt damit eine doppelte Funktion der Manifestation des Feldes sowohl nach innen als auch nach außen zu. Zum einen eröffnen sie mit ihrer Attacke auf das Qualitätskino einen filminternen Diskurs und begründen so gleichsam das von beiden Seiten unhinterfragte Paradigma der Anerkennung des Films als Kunst mit eigener Sprache und Expertise in der feldinternen *doxa*. Zum anderen sorgen sie dafür, dass die Teilnahme an diesem feldinternen Kampf immer stärker eingeschränkt wird und sich eine dem Literaturfeld ähnliche Polarisierung von avantgardistischer Kunst (Autorenpolitik) und Mainstreamkunst (Qualitätskino, das die Erwartungen des Publikums erfüllt) ergibt. Durch ihre cinéphile Prägung und das Wissen um eine spezifische Filmgeschichte, beginnen ihre Kritiken bereits an einem Punkt, der nur für filmisch Vorgebildete nachvollzogen werden kann. Sie schließen damit viele Intellektuelle ohne eine gleichwertige spezifische Filmbildung aus dem Diskurs aus.

Dabei ist die Cinéphilie eine Bewegung, die sich in erster Linie auf die Rezipientenseite des Films bezieht. Sie ermöglicht dadurch die Institutionalisierung einer Nachfrage, die nur durch ein spezialisiertes Filmfeld und entsprechende Spezialisten innerhalb des Feldes befriedigt werden kann und dessen Konstitution nachhaltig befördert. Die Folge dieser Entwicklung ist, dass die Kritiker der Cahiers-Gruppe und damit der autonome Pol der avantgardistischen Kunst mit Beginn der Autonomie des Fel-

des eine starke Machtposition im Feld innehaben. Ihre Meinung – beispielsweise in Bezug auf den amerikanischen Film –, die durch den cinéphilen Habitus prädispositioniert ist, wird von der jungen Generation der Cinéphilen geteilt und im Feld getragen. Der autonome Pol wird so mit einer vergleichsweise hohen symbolischen Macht ausgestattet. Die Cahiers-Gruppe ist damit sowohl Mitbegründer des Feldes als auch Meinungsführer bei einem Großteil der Rezipienten im Feld der reinen Kunst. Gleichzeitig jedoch sind sie Oppositionelle ohne eigenes filmisches Schaffen und damit ohne Legitimierung seitens wichtiger Institutionen des Feldes, wie etwa Filmfestivals oder Politik. Damit führt die gewonnene Macht noch nicht zu einer institutionalisierten Praxis des Filmemachens. Durch die stark polemisierenden Kritiken die gegenüber der dominanten filmischen Schule geäußert werden, baut sich eine polarisierte Spannung im Feld auf, die mit ihrer Entladung eine vollständige Umwälzung der filmischen Praxis mit sich bringen muss oder sich in der Geschichte des Feldes aufzulösen droht.

Am Beispiel des literarischen Feldes betont Bourdieu, dass symbolisch diskreditierte Strömungen und damit sowohl die dominierenden als auch die nach Macht strebenden Konfliktparteien als Teil des Feldes begriffen werden müssen (Bourdieu 1992: 159). Die Grenze des Feldes an den anerkannten Künstlern festzumachen bedeutet an dieser Stelle eher das aktive Eingreifen in den feldinternen Kampf und die Parteinahme für die dominierende Strömung. Bourdieu sieht die Kunstwissenschaft auch deswegen noch am Anfang ihres Weges, da sie aufgrund mangelnder Reflexivität häufig übersieht, dass sie selbst Partei im Kampf um Definition und Anerkennung ist, vor allem in Person der Kunsthistoriker und -theoretiker (Bourdieu 2001: 464). Sie nimmt sich dabei selbst jedoch nicht in den Blick, übersieht damit ihren eigenen Einfluss und verkennt, dass der Begriff der Kunst auch in der Attribution der Künstlichkeit – als Gegenpol zur Natürlichkeit – verhaftet ist.

Mit Beginn der Nouvelle Vague wird sich das französische Kino durch die Praxis der Autorenpolitik im Film verändern. Kaum ein Filmemacher

der alten Generation des Qualitätskinos, die vor dem Autonomiegewinn und der Konstitution des Feldes eine hegemoniale Stellung im französischen Film innehatten, wird danach noch eine vergleichbare Rolle spielen, es sei denn er nimmt die Erneuerung des Filmes in sein Schaffen auf.

#### **4.2 Propheten und Priester im Feld**

In den 50er Jahren konstituiert sich damit das französische Filmfeld, das seine expliziten Bedürfnisse erzeugt und dafür entsprechende Experten zur Verfügung stellt. In seiner Untersuchung zum religiösen Feld konstatiert Bourdieu, dass dieses von spezifischen religiösen Interessen bevölkert ist. Die dadurch freigelegten religiösen Bedürfnisse werden von Spezialisten wie Priestern und Propheten befriedigt, die wiederum den Rollen von rational-legitimer Macht und Häresie entsprechen (Bourdieu 2000: 15–18). Daraus lässt sich folgern, dass das Vorhandensein einer expliziten Nachfrage und entsprechender Möglichkeit der Befriedung durch Experten ein eindeutiger Indikator für das Bestehen eines spezifischen Feldes ist.

Es steht dabei im Bereich des Filmes außer Frage, dass jeder Regisseur bereits ein Experte für den Film ist. Dennoch reichte dies nicht aus, um eine Autonomie des Feldes schon in den 20ern oder 30ern zu begründen. Dass das Verfilmen einer literarischen Vorlage eine Übersetzungsarbeit des einen Mediums in das andere bedeutet, ist erst klar nachdem der Film mit einer ihm eigenen Ausdrucksform, einer spezifischen Filmsprache, in Verbindung gebracht wird. Und es ist die Eigenart des vorliegenden Falles, dass es zunächst Kritiker sind, die diesen Diskurs ins Leben rufen. Die notwendige Voraussetzung für die Entstehung des Feldes ist die Cinéphilie, die sowohl die Rezipienten als auch die Kritiker, die von diesen nachgefragt werden, generiert. Sie erklärt, warum Frankreich so viele Jahre früher ein eigenständiges Filmfeld kennt als andere europäische Länder. Die Cinéphilie beherbergt die Nachfrage nach Filmen und nach Filmexperten, die durch die ersten Kritiker der Generation Bazin angeregt und

durch die Cahiers-Gruppe zur Entfaltung gebracht wird. Letztere schälen sich in den 50er Jahren aus der Bewegung heraus. Die Produzenten der Expertise entstammen damit der gleichen Gruppe wie die Konsumenten. Was allein durch die Regisseure und deren Filme nicht gelingt wird durch das Auftreten einiger Kritiker, die aus den geeigneten Filmen eine Emanzipationsbewegung für die Filmkunst initiieren, möglich: Die Cinéphilens begreifen sich, in Anlehnung an Marx, als eine Art Gemeinschaft für sich.

Im religiösen Feld ist ein Prophet ein Charismatiker, da er durch besondere Reden wirkt, während der Priester eine eingeübte und rationale Methode verfolgt. Propheten können damit nur dann langfristigen Erfolg erlangen, wenn sie ihre Botschaft in eine Institution übersetzen können, die eine dauerhafte Einflussnahme auf das Handeln der Laien gewährleistet. Der Bruch mit der Ordnung, den die Prophetie herbeiführen will, muss damit in die Priesterschaft übergehen (Bourdieu 2000: 24–25). Die Priesterschaft im Feld der Kunst wird allen voran durch die Künstler selbst repräsentiert. Die Macht über die habituellen Dispositionen bestimmen zu können bedeutet eine Einflussnahme auf die Praxis. Im Feld des Filmes kann die Expertise nicht bei den Kritikern stehenbleiben, sondern muss in das Filmschaffen übergreifen. Das Feld des Filmes gelangt zu seiner Autonomie, indem es die Propheten der Autorenpolitik zu Priestern macht. Um den Laien die Bewertungspraxis der Autorschaft anzulernen, entscheiden sich selbst den Weg des Regieführens einzuschlagen. Erst dadurch können sie die *politique des auteurs* in eine institutionalisierte filmische Praxis überführen.

Die Kritiker der Cahiers nutzen damit ihre dominante Position im Feld, um dessen Geschichte neu zu schreiben und damit einen neuen Blick auf das Kino zu bekräftigen. Das erlernte Auge tarnt sich als Gefühl für die reine Kunst, ist aber doch historisch (Bourdieu 2007: 20–21). Wenn Bourdieu an anderer Stelle schreibt, dass die Transformation der künstlerischen Produktionsinstrumente der Transformation der Codes vorausgeht, so scheint er an dieser Stelle stark von Marx beeinflusst zu sein. Denn für Marx geht eine soziale Revolution von Veränderungen im Un-

terbau aus, die letzten Endes den Überbau transformieren (Marx 1980: 100-101). Für Bourdieu müsste es entsprechend heißen, dass künstlerische Revolutionen im Feld durch neue Kunstwerke (Unterbau) angestoßen werden, denen die bewährten Institutionen (Überbau) – ein Code ist für Bourdieu ausdrücklich eine Institution – nicht mehr gerecht werden und die infolge dessen zu neuen Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata führen. So bescheinigt er auch dem Kunstverständnis ein gewisses „Trägheitsmoment“, welches bewirkt, dass neue Werke noch für eine bestimmte Zeit unter der Vorherrschaft der alten Wahrnehmungsdispositionen betrachtet werden. Das Trägheitsmoment liegt dabei notwendig im Habitus begründet, da dessen eingeschriebene Wahrnehmungsstrukturen verändert werden müssen, was einen „komplizierten Prozess der Verinnerlichung“ und Ersetzung der alten Schemata zugunsten der neuen erfordert (Bourdieu 1974: 178-179).

Wenn Walter Benjamin, ebenfalls stark von Marx geprägt und kein ausgemachter Freund der (Literatur-)Kritiker, in seinen Thesen über den Kritiker schreibt, dass dieser „im Angesicht des Autors“ richtet (Benjamin 2012: 7), so bedeutet dies, dass er eine Funktion gegenüber dem Ist-Zustand des Unterbaus einnimmt. Das wiederum heißt, dass der Kritiker als Agent des Überbaus, der durch Kritik und Theoretisierungen über diesen mitbestimmt, durch seine Urteile eine Transformation im Unterbau anleiten kann. Auch wenn dies aller Erfahrung nach ein äußerst seltener Fall ist, so liegt er im angezeigten Fall vor. Die Kritiker der Cahiers-Gruppe berufen sich zu großen Teilen auf Filme vergangener Epochen oder auf Filme aus dem Ausland, die lediglich unter der neuen Prämisse der Autorenpolitik betrachtet werden.. Das Bezugssystem der künstlerischen Revolution, sprich der soziale Raum, in den die Felder eingebettet sind, bleibt jedoch auf die französische Gesellschaft beschränkt. Selbst wenn man den Feldern der Kunst, im Vergleich zum Feld der Politik, eine größere Offenheit auch in Bezug auf internationale Strömungen unterstellen kann, so bleibt doch zu konstatieren, dass es keine hervorzuhebenden

Autorenfilme in der Zeit der Konzeption der Autorenpolitik in Frankreich gibt. Vielmehr werden diese erst durch die neue Bewertungspraxis provoziert.

### **4.3 Ein neuer Blick auf den Film: Der Kampf der Autorenpolitik gegen das Qualitätskino**

Die Kritiker der Cahiers weisen eine große Vernetzung innerhalb des Filmfeldes auf und damit eine hervorragende Verfügung über soziales Kapital. Diese Vernetzung beinhaltet die Beziehung zu Akteuren mit großem symbolischem Kapital, etwa Bazin und Langlois, die selbst wiederum eine enge Beziehung pflegen. Bazins Prestige gilt in erster Linie für den Bereich der Kritik und überträgt sich durch seinen Chefredakteursposten auf die Cahiers-Gruppe. Langlois wiederum hat großen Einfluss auf die Ausstellungsinstitutionen des Films. In der Cinémathèque, dem Ausbildungszentrum der Gruppe, gestaltet er die Filmgeschichte sowohl retrospektiv als auch für die Gegenwart. Neue Filme, die bei ihm gezeigt werden, werden meist auch von Bazin gut bewertet und erhalten damit einen großen Vertrauensvorschuss (symbolisches Kapital) im Feld.

Die Cahiers-Gruppe verschärft zwar den Ton im Feld des Filmes, hat aber mächtige Institutionen hinter sich und profitiert von deren Reputation und symbolischer Macht. Derart ausgestattet stellen sie hohe Anforderungen an die Teilnahme in den symbolischen Auseinandersetzungen im Feld. Zumal alle wichtigen Institutionen des Feldes auch geografisch im Paris der 50er Jahre verortet werden können. Die Nouvelle Vague hat damit zu ihrem Beginn die Stadt und die interessierte und wissbegierige cinéphile Bewegung hinter sich. Einzig die (Kultur-)Politik, sowie die Kinos und internationalen Filmfestivals können sie noch nicht affizieren. Der Grund liegt auf der Hand: Sie haben ihre Ideen noch nicht in die filmische Praxis umgesetzt, jedoch bereits ideale Voraussetzungen für die Anerkennung ihrer künftigen Filme geschaffen.

Die Nouvelle Vague beginnt damit streng genommen schon mit der Gründung der Cahiers du Cinéma in den 50er Jahren. Zu dieser Zeit befindet sich das Feld des Filmes noch in einer Konstellation, die stark an diejenige erinnert, die Bourdieu ihm Rahmen der Analyse des Literaturfeldes in Frankreich in *Die Regeln der Kunst* beschreibt. Dort entwickelt sich, wie erwähnt, im 19. Jahrhundert ein Antagonismus zweier verschiedener Produktionsweisen von Kunst, die das Feld in einen Pol der reinen Kunst und einen der Massenkunst ausdivergieren. Das Feld des Filmes offenbart eine ähnliche Struktur. Das französische cinéma de qualite ist Ausdruck einer Überzeugung der Überlegenheit, die sich mit dem französischen Film verbindet. Dagegen wird das amerikanische Kino mit dem Attribut der Massen- oder Mainstreamkunst versehen, die zwar kommerziell erfolgreich, aber künstlerisch minderwertig ist. Bis zum Auftreten der Cahiers-Gruppe firmiert es damit deutlicher als jede andere Filmschule am weltlichen Pol und damit nahe am Feld der Macht.

Dennoch zeigen sowohl das Qualitätskino als auch die spätere Nouvelle Vague, dass der Pol der reinen Kunst in dieser Phase des französischen Films immer auch relativ große ökonomische Gewinne abwirft. Diese Feststellung korrespondiert mit dem eingangs bereits festgestellten außerordentlichen Interesse am Film in Frankreich und der damit verbundenen verstärkten Auseinandersetzung und Expertise wie sie sich nicht zuletzt in den cinéphilen Bewegungen äußert. Der französische Film wird auf allen wichtigen europäischen Filmfestivals, die traditionell näher am avantgardistischen als am kommerziellen Pol firmieren, regelmäßig mit Preisen ausgezeichnet, die seinen Stellenwert als Kunstfilm zementieren und das Selbstverständnis einer filmischen Avantgarde bestätigen. Doch für die neue Generation von Kritikern, die sich aus der zweiten Phase der französischen Cinéphilie erhebt, überträgt sich diese Zementierung zur Zeit des Qualitätskinos der 50er Jahre auch auf dessen Entwicklungspotenziale. Das von den jungen Kritikern als Cinéma du papa titulierte Kino glaubt sich selbst in der Tradition des poetischen Realismus der 30er Jah-

re, als Regisseure wie Jean Renoir oder Jean Vigo den französischen Film revolutionierten; und teilweise sind es sogar Regisseure, die damals bereits Filme machten und sich daher dem poetischen Realismus zugehörig fühlen, wie Marcel Carné oder Robert Bresson. Für die jungen Kritiker jedoch bleibt im Qualitätskino der 50er Jahre nichts mehr übrig von seinem selbsternannten Vorbild. Während sie Renoir und Vigo als Autoren feiern, bezeichnen sie viele ihrer Zeitgenossen und Nachfolger ab den 50er Jahren als *metteurs-en-scène*, deren Filme in Klischees und starren Mustern verharren.

Durch *Cahiers du Cinéma* haben die jungen Kritiker eine dominante Position im Feld inne, die ihnen durch das symbolische Kapital der Zeitschrift zur Verfügung steht und ihnen selbst infolge des Gehört-werdens zu einem anerkannten Ruf verhilft. Ausgestattet mit dieser symbolischen Macht bringen sie den *auteur* in das Feld des Filmes ein, ohne ihn jedoch durch eindeutige Definitionen zu fixieren. Bourdieu weist darauf hin, dass die umkämpften Begriffe wie Schriftsteller oder Regisseur oft notwendigerweise unscharf sind. Andernfalls könnten sie nie genügend Platz für den Kampf um die Grenze des Begriffs ermöglichen (Bourdieu 2001: 353–355).

Diese Offenheit des Autorenbegriffs in unserer Untersuchung ist einerseits vor- und andererseits wiederum nachteilig zugleich. Denn sie hilft dabei sich bei den Verschiedenheiten der individuellen Vorlieben der Kritiker auf einen Kanon zu einigen, der unter dem Label *Autor* firmiert und damit eine äußere Kohärenz der Gruppe ermittelt, die sie eigentlich nie hatte. Gleichzeitig jedoch hat die Offenheit des Begriffs, wie im nächsten Teil ausführlicher dargestellt wird, zur Folge, dass jeder Regisseur in der Zeit nach der Entstehung der ersten Filme sich das Label der Autorschaft zuschreiben kann und es damit zu einem inflationären Gut wird. Es ist damit nicht weiter verwunderlich, dass die *Nouvelle Vague* nur wenige Jahre andauern wird. Ziemlich schnell wird die Individualität der ersten Regisseure in der Konformität der Massenbewegung *Nouvelle Vague* aufgehen, was zur Folge hat, dass sich wichtige Vertreter der *Cahiers*-Gruppe

von der Bewegung distanzieren und neue Wege gehen. Ohne das vereinigte symbolische Kapital dieser Regisseure kann die Bewegung ihre dominante Rolle im Feld jedoch nicht aufrechterhalten.

Der Begriff des Autors, wie er von der Cahiers-Gruppe verwendet wird, weist darüber hinaus starke Bezüge zu Foucaults Begriff des Autors auf. Der Autor, verstanden als Funktion und nicht als Akteur, stellt für Foucault eine interne Prozedur der Verknappung des Diskurses dar, indem er als „Prinzip der Gruppierung von Diskursen [und] als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen“ installiert wird (Foucault 2012: 20). Der Name des Autors erfüllt eine „klassifikatorische Funktion“, womit immer auch ein höherer Grad an Verlässlichkeit einhergeht (Foucault 2000: 210–211). Die vertikale Gruppierung, die die Cahiers-Gruppe mit der Zuschreibung der Autorschaft vorantreibt, ist somit gleichsam der Versuch einer internen Verknappung des Diskurses. Neben der Autorschaft kann hier ebenso auf die interne Prozedur des Kommentars verwiesen werden. Verstanden als eine Bezugnahme auf den Primärtext, die diesem nichts hinzufügt, was er nicht implizit schon enthielt (Foucault 2012: 18-19), versuchen die Kritiker der Cahiers-Gruppe die Filme (Primärtexte) ausgewählter Regisseure mit der in ihnen bereits enthaltenen, jedoch unentdeckt gebliebenen Ideologie der Autorschaft zu interpretieren (Sekundärtexte). Viele dieser Kommentierungen (Filmkritiken, Essays, Interviews oder Bücher) werden sodann selbst zu Primärtexten, die beispielsweise im Rahmen der Filmwissenschaften kommentiert werden. Wenn der Kampf um die symbolische Herrschaft der Kampf um Benennungs- und Definitionsmacht ist, so müssen diese Mechanismen der Diskursverknappung berücksichtigt werden, die von der Cahiers-Gruppe initiiert werden und damit ihre Machtposition am Pol der avantgardistischen Kunst bekräftigen.

Jede sprachliche Interaktion beinhaltet ein Machtverhältnis der Gesprächspartner. Bleibt dieses unbeleuchtet kann auch die Kommunikation nicht erschöpfend verstanden werden. Das Machtverhältnis spielt in je-

dem Sprechakt eine Rolle (Bourdieu und Wacquant 1996: 175–182). Gerade durch die Einführung der Autorschaft in den Diskurs gelingt es ihnen eine Doktrin der Klassifikation oder, in den Worten Bourdieus, eine *doxa* zu errichten, die von den Teilnehmern im Diskurs akzeptiert werden muss, um überhaupt gehört zu werden. Die Gemeinsamkeiten von Foucault und Bourdieu liegen offen, wenn Foucault schreibt: „Häresie und Orthodoxie sind nicht fanatische Übertreibungen der Doktrinmechanismen: sie gehören wesentlich zu ihnen“ (Foucault 2012: 29). Die Cahiers-Gruppe trägt diese Doktrin als „Diskursgesellschaft“. Während letztere aber dafür sorgt den Diskurs in einem geschlossenen Raum zirkulieren zu lassen, strebt die Doktrin danach sich zu verbreiten (ebd.: 28). Diese Aussage verliert ihre scheinbare Widersprüchlichkeit, bindet man sie an die Feldtheorie zurück. Dort gälte eine Diskursgesellschaft als Gruppe dominanter Akteure im Kampf um die symbolische Macht, deren Zuschreibungen und Bewertungen dem Feld eingeübt werden, was einer Verbreitung derselben gleichkommt.

In den 50er Jahren jedoch sorgt die gemeinsame Arbeit der Cahiers-Gruppe damit zunächst dafür, dass sich das Feld des Films immer autonom im Feld der Kunst und ebenso gegen das Feld der Macht etabliert. Im Rahmen dieser Autonomie ebnet die Gruppe den vorherigen Antagonismus von französischem Qualitätskino und amerikanischer Massenkultur ein und etabliert mit der *politique des auteurs* ein neues Bewertungskriterium für das reine Kino. Der Gegensatzpol von Avantgarde und Kommerz wird für die jungen Kritiker aufgehoben (Winter 1992: 19). Den amerikanischen Mainstreamfilm mit dieser neuen Decodierungspraxis zu entziffern bedeutet für sie damit kein Anbiederei an den Massengeschmack, sondern die Freilegung des wahren filmischen Potenzials in der *mise-en-scène*. Es entsteht dadurch kein Feld der erweiterten Warenproduktion, wie es Nina Zahner durch das Wirken Andy Warhols in der bildenden Kunst feststellt (Zahner 2006: 241–283), das zwischen dem reinen Kunst und dem des Massengeschmacks steht. Denn der kommer-

zielle Erfolg spricht weder für noch gegen einen Film, sofern allein die Autorschaft zählt.

Zieht man an dieser Stelle eine Parallele zu Luhmanns selbstreferentiellen Systemen, kann die These aufgestellt werden, dass die binäre Codierung des Filmfeldes am avantgardistischen Pol nunmehr die von Autor und Nicht-Autor ist (vgl. Luhmann 1996: 197-198, 603-603). Da sich das Feld erst in dem Moment konstituiert in dem die Cahiers-Gruppe erscheint, kann weiterhin formuliert werden, dass das Feld unter dieser Codierung erst errichtet wird. Damit wird deutlich, dass die Künstler selbst im Vergleich zu den Kritikern eine schwache Position im Feld innehaben und den Kritikern die Macht der Benennung zukommt. Das Feld wird damit durch die Kritik nicht zerstört und mit neuem Code errichtet, sondern es erlangt seine Autonomie und Codierung erst durch die Opposition der mächtigen Kritiker, die diese Position durch die Filme weiter festigen. Hätte es vorher bestanden, hätten die Cahiers das Feld von Grund auf unterminieren und neu errichten müssen, da das Feld versucht hätte den Einfluss zu integrieren oder nicht zuzulassen. Da dies nicht geschieht und eine relativ kleine Gruppe von Kritikern in der Lage ist so mächtig zu werden, muss das System zum Zeitpunkt ihrer Einflussnahme noch nicht autonom ausgebildet gewesen sein.

Mit der Codierung ist ebenso ein weiterer Beweis für die autonome Position des Filmfeldes im Feld der Macht erbracht. Die Logik der nachfrageorientierten Produktion spielt für die Zuschreibung von Kunst im Rahmen des Autorenkriteriums keine Rolle. Selbst ein Hollywoodregisseur, der seine Filme nur dann drehen darf, wenn davon auszugehen ist, dass sie vom Publikum angenommen werden, hat vor allem im Bereich der *mise-en-scène* Möglichkeiten seine Autorschaft zu markieren. Die Pole des Filmfeldes markieren die einfachen Direktoren und die Autoren. Dabei sind diejenigen, die nur als Umsetzer vorgegebener Konventionen des Qualitätskinos gelten, freilich auch an ökonomischen Vorgaben orientiert. Gleichzeitig aber ebenso an der Anerkennung als Kunst durch Festi-

vals wie Cannes oder Venedig. Umgekehrt sind Filme von Ray, Hawks oder Hitchcock nicht für derartige Festivals konzipiert, sondern folgen der Bestimmung möglichst große Einspielergebnisse in den Kinos zu erzielen. Die jungen Kritiker sozialisieren das junge cinèphile Publikum im Geiste der Autorenpolitik. Ein Kunstwerk, so sagt Bourdieu, existiert nur für denjenigen, der es entschlüsseln kann (Bourdieu 1974:169). Anhand der Autorenpolitik wird dies umso deutlicher. Denn durch sie erhalten Filme, die, wie die Western-Filme von Hawks, schon Jahrzehnte vorher entstehen und als Mainstreamkino bagatellisiert werden, ein neues Dasein als Kunstwerk. Die Differenz zwischen ontologischer und symbolischer Existenz wird hier besonders deutlich.

## **II Die endgültige Autonomie des Feldes in der Zeit der Nouvelle Vague**

Der folgende Teil soll aufzeigen, wie die Kritiker der Cahiers du Cinéma zu Regisseuren der Nouvelle Vague werden und dadurch selbst die politique des auteurs in die filmische Praxis übersetzen. Damit kann auch geklärt werden, welche Entwicklungen und Prozesse dazu führen, dass die Nouvelle Vague zur wichtigsten Filmepoche der späten 50er und frühen 60er Jahre wird und wie Regisseure wie Truffaut, Chabrol und Godard zu international gefeierten Künstlern aufsteigen.

## 5 Die Epoche der Nouvelle Vague

Die 50er Jahre sind nicht nur wegbereitend für die Entstehung des Autorenkinos, sondern auch für die Entstehung eines autonomen Filmfeldes mit eigener Nachfrage und Experten. Die Cahiers-Gruppe entwickelt die Autorenpolitik und demonstriert diese anhand einzelner Regisseure wie Hawks, Hitchcock, Ray, Rossellini oder Renoir. In den 50ern treten außerdem weitere Autoren wie Fellini, Hitchcock und Bergmann auf, die den Film international dominieren (Monaco 2009: 352) und den Kritikern der Cahiers-Gruppe helfen ihre Autorenpolitik auch an zeitgenössischen Filmen aufzuzeigen. Dennoch fehlen ihnen nach wie vor bedeutende junge französische Regisseure. Zwar gelingt es ihnen durch ihre Kritiker-tätigkeit ein Umdenken in Bezug auf den Film im eigenen Land einzuleiten. Gleichzeitig aber können sie ihre Autorenpolitik nur dann endgültig profilieren, wenn sie sich in eine dominante filmische Praxis übersetzt und innovative Wege des Filmemachens einleitet. Kurz: Die Autorenpolitik kann zunächst noch nicht zur dominanten Praxis des Filmemachens werden, da die entsprechenden Filmemacher fehlen, die sie bewusst und absichtsvoll umsetzen. Damit ist es ebenso ausgeschlossen internationale Aufmerksamkeit (etwa durch die Verleihung von Filmpreisen) zu erhalten und Nachahmer zu finden. Bis zum Ende der 50er Jahre wird in Cannes oder Venedig nicht über den Autorenfilm gesprochen, da keiner der Regisseure ihn prominent und offensiv vertritt, selbst wenn er von den Cahiers-Gruppe als Autorenfilmer deklariert wird. Doch Ende der 50er Jahre drehen zunächst Chabrol und Truffaut ihre ersten Spielfilme, mit denen sie sogleich große Erfolge verbuchen.

Das Jahr 1958, indem Chabrols *Le Beau Serge* in die Kinos kommt, ist dabei nicht nur der Beginn der filmischen Praxis der Nouvelle Vague, sondern markiert in Frankreich ebenso den Beginn der Fünften Republik unter Charles de Gaulle. In diese politische und gesellschaftliche Entwicklung ist die Entstehung der Nouvelle Vague eingebettet. Wie Hayward

betont, zeichnet sich die Fünfte Republik durch entscheidende Veränderungen aus, die teils direkte und teils indirekte Auswirkungen auf die Konstitution der Nouvelle Vague haben. Generell kann im Rahmen des Gaullismus ein Rechtsruck in der Politik festgestellt werden, der vor allem durch den seit 1954 tobenden Algerienkrieg bedingt ist und sich 1958 auch im Wahlverhalten äußert. Hinzu kommt die gleichzeitige Aufgabe vieler Kolonien und große wirtschaftliche Prosperität. All dies soll Frankreich im Sinne der Gaullisten zu neuem Glanz verhelfen (Hayward 1993: 210-214).

Im Rahmen der wirtschaftlichen Erholung und des neuen nationalen Selbstbewusstseins kommt es überdies zu politischen Umstrukturierungen im Rahmen einer neuen Verfassungsgebung, die unmittelbare Wirkungen auf die Nouvelle Vague entfaltet. Die Fünfte Republik unter de Gaulle schafft ein Kulturministerium, an dessen Spitze mit André Malraux ab 1959 ein Mann gestellt wird, der selbst Schriftsteller und Filmemacher ist (Frisch 2011: 24–25). Er begreift den Staat als Unterstützer der Kunst und nicht als Reinredner (Grafe 1996: 7) und erkennt gleichzeitig das Bedürfnis nach Veränderung vor allem im Bereich des Filmes. Als französischer Kultusminister ändert er die staatliche Unterstützung für den französischen Film zugunsten der Nouvelle Vague (Nowell-Smith 2008: 141). Diese glückliche Fügung, die den Wunsch nach Erneuerung mit tatsächlichen Innovationen im Bereich des Filmes zeitlich korrespondieren lässt, sorgt dafür, dass Malraux bei der Sichtung der Beiträge für das Filmfestival in Cannes 1959 unter anderem Truffauts *Les quatre cents coups* (dt.: *Sie küsstest und sie schlugen ihn*. Truffaut 2011) für Frankreich in den Wettbewerb schickt und damit den internationalen Durchbruch der Nouvelle Vague herbeiführt (siehe Kapitel 5.3.2). Somit lässt sich zunächst zusammenfassen, dass die zufällige Parallelität von politischen und filmischen Umwälzungen ein wichtiger Auslöser für die Entstehung der Nouvelle Vague als filmhistorisch bedeutende Bewegung sind. Der Konserva-

tismus der Regierung de Gaulle erweist sich im Film als erneuerndes Element.

## 5.1 Die filmische Praxis der Nouvelle Vague

Bevor nun einzelne Filme der Nouvelle Vague analysiert werden, wird an dieser Stelle noch eine dafür notwendige Beschreibung der filmischen Praxis vorangestellt. Filmische Praxis meint hier die technische Umsetzung einer Filmidee im Produktionsprozess, sowie die Bedingungen der Produktion in ökonomischer Hinsicht. Diese Praxis steht in direkter Beziehung zur Ästhetik der Filme, die weiter unten skizziert wird (Kapitel 5.2). Zweifellos ist die Politik des Autors der maßgebende Einfluss für die positive Resonanz der Filme der Nouvelle Vague. Dennoch gibt es weitere Ereignisse, die das Feld nachhaltig zugunsten der filmischen Praxis der früheren Kritiker formen.

Eines der wichtigsten Ereignisse ist dabei das Erscheinen des Films *Et Dieu créa la femme* (dt.: *Und immer lockt das Weib*. Vadim 2007) von Roger Vadim im Jahr 1956. Dieser Film, dessen Bedeutung vor allem darin liegt, dass er eine low-budget Produktion ist, gilt bis heute nicht als Meilenstein der Filmgeschichte, ist aber dennoch ein Initiator für die Nouvelle Vague. Denn dies war der erste französische Film der 50er Jahre, der ausdrücklich Gefallen seitens der Kritiker (vor allem Godard und Truffaut) der Cahiers-Gruppe fand. Für sie verharrt dieser Film nicht in der ritualisierten und altbackenen Form des französischen Qualitätskinos, sondern überzeugte durch seine Jugend und seinen Realismus, den nicht zuletzt Brigitte Bardot verkörpert (Nowell-Smith 2008: 140–141). Noch wichtiger jedoch ist die Tatsache, dass die Filmindustrie, die ihrer Ausrichtung nach eher am ökonomischen Erfolg interessiert ist, durch den Erfolg von *Et Dieu créa la femme* generell offener für low-budget Produktionen wird. Diese Offenheit, die sich auch in der Offenheit für Experimentelles zeigt, kommt der Nouvelle Vague mit ihrer innovativen Ausrichtung entgegen (Cook 1999: 81). Denn im Vergleich zu anderen Kunstwerken ist die Pro-

duktion eines Filmes mit den stärksten ökonomischen Voraussetzungen verbunden. Wenn es einem Regisseur nicht gelingt ausreichend Gelder zu akquirieren, wird sein filmisches Projekt unvollendet bleiben. Selbst Filme ohne gewaltigen technischen Aufwand benötigen Geld um die Schauspieler, Kameramänner, Techniker oder Drehbuchautoren zu bezahlen. Es ist klar, dass große Abhängigkeitsverhältnisse von Dritten in der Regel die Möglichkeit der freien Gestaltung einschränken, da jeder größere Geldgeber immer auch Mitsprache am Endprodukt einfordert; und das umso mehr je höher sein finanzieller Input ist. Hinzu kommt damit auch eine notwendige Orientierung der Geldgeber am ökonomischen Erfolg.

In Bourdieus Sprache würde dies eine geringere Autonomie gegenüber dem Feld der Macht bedeuten, die dazu führt, dass der Erfolg eines Filmes am ökonomischen Erfolg bemessen wird. Dadurch werden innovative avantgardistische Strömungen, die keine finanziellen Gewinne versprechen, ungleich schwieriger zu realisieren. Damit ist die erste praktische Konsequenz der Politik des Autors die, dass sämtliche Schritte der Produktion vom Regisseur selbst größtmöglich kontrolliert und beeinflusst werden sollen. Das setzt voraus, dass der Regisseur nicht abhängig ist von der Gewinnorientierung des Films oder der Mitsprache seiner Geldgeber.

So ist die Nouvelle Vague darüber hinaus auch durch eine besondere Art der Sicherstellung der Produktionskosten gekennzeichnet. Auf der einen Seite durch die Unterstützung von Produzenten, die keinen Einfluss auf die Filme der Regisseure ausüben. Auf der anderen Seite durch die gegenseitige Unterstützung innerhalb der Cahiers-Gruppe, die sowohl ökonomisch als auch symbolisch stattfindet. Vor allem zu Beginn der Bewegung ist zu erkennen, dass man sich gegenseitig mit Geld oder dem eigenen Namen und sogar als Darsteller aushilft (Frisch 2011: 202). Besonders Claude Chabrol ist für den Beginn des Filmemachens entscheidend. Durch eine Erbschaft seiner Frau war er in der Lage relativ unabhängig Filme zu drehen und darüber hinaus seine Kollegen finanziell zu

unterstützen. Unter anderem gründet er dafür seine eigene Produktionsfirma AJYM. Mit seinem ersten großen Spielfilm *Le Beau Serge* (dt.: *Die Enttäuschten*, Chabrol 2011) gelingt ihm darüber hinaus der zweitgrößte kommerzielle Erfolg der Nouvelle Vague und damit sofort der Aufstieg zum anerkannten Regisseur. Diesen Erfolg nutzt er, um beispielsweise Truffauts und Godards erste Filme – auch durch die vorgeschobene Nennung seiner Mitwirkung – zu unterstützen und ihnen dadurch den Weg zur Anerkennung zu erleichtern (Neupert 2007: 125-126). Auch Rohmer zeigt sich als großer Unterstützer, vor allem im Hinblick auf Godard. Wie Kreidl darstellt, darf Godard erste Erfahrungen am Set Rohmers früher Kurzfilme machen und erhält dessen Unterstützung bei seinen ersten eigenen Filmversuchen, unter anderem durch die Vermittlung von Schauspielern. Rohmer kann daher als großer Einfluss für Godard gesehen werden (Kreidl 1980: 88–91). Für Godards ersten Spielfilm *À bout de Souffle* sind es jedoch, Godards eigenen Angaben zufolge, vor allem Chabrol und Truffaut, die dessen Realisierung unterstützen (Godard 1981: 23–25).

Zusätzlich zu den gegenseitigen Hilfsleistungen entsteht eine Troika von Produzenten, die als ausgemachte Unterstützer der Nouvelle Vague gelten können: Pierre Braunberger, Anatole Dauman und Georges de Beaugard. Wie Neupert ausführt sind diese Produzenten ebenso wie die neuen Regisseure von der Idee der Erneuerung des Kinos überzeugt. Braunberger ist schon als Produzent für Renoir tätig, wird aber vor allem durch die Unterstützung von Kurzfilmen von Resnais, Varda, Rivette oder Godard zum Unterstützer der jungen Filmemacher. Auch Dauman unterstützt Kurzfilme der jungen Generation, aber auch bedeutende Spielfilme von Resnais. Georges de Beaugard wird erst von Godard überzeugt sein Geld, statt in riskante und teure Produktionen, in seinen low-budget-Erstling zu investieren. Dieser auch finanziell rentablen Investitionen folgen weitere, die deutlich weniger erträglich sind, darunter weitere Filme von Godard (Neupert 2007: 42–43). Aufgrund dieser Abhängigkeit von den „trois Parrains“ stellt Frisch die starke Betonung der Auflehnung gegen das kommerziell orientierte Kino in Teilen infrage. Obschon die

rein ökonomisch orientierte Kinoindustrie abgelehnt wird und es anfangs große Solidarität zwischen den Regisseuren gibt, braucht es dennoch Produzenten und Investitionen. Diese stammen zwar meist von kleineren Firmen und sind häufig der cinéphilen Szene nahe. Dennoch haben sie auch ein finanzielles Interesse an den jungen Filmemachern, spätestens seit Truffauts Sieg mit *Les Quatre Cents Coups* in Cannes 1959 (Frisch 2011: 210–211).

Neben den ökonomischen Voraussetzungen werden die Produktionskosten auch dank technischer Errungenschaften verringert (Grafe 1996: 8). Neue Kameraausrüstungen, die leichter zu bedienen und zu transportieren sind, erlauben den Filmemachern nicht nur größere ästhetische Freiheiten, sondern lassen ebenso geringere Kosten für Kamerateams und ähnliches entstehen. So wird schließlich die Handkamera auch zu einem hervorstechenden ästhetischen Markenzeichen der Nouvelle Vague (Neupert 2007: 40). Von diesem neuen Rüstzeug profitierten bereits ihre Vorbilder des italienischen Neorealismus, die dadurch ebenso einen eigenen Stil kreieren, den sich die Regisseure der Nouvelle Vague zum Vorbild nehmen.

Das Kino der Nouvelle Vague soll unbefleckt sein. Losgelöst von den vorgegebenen Dogmen der teuren Studioproduktion geht es darum ein reines und unverfälschtes Bild der Wirklichkeit zu zeigen. Wie Godard anmerkt seien die Bilder im Kino der Realität naiv und ohne konstruierte Zusätze entnommen. Daher trifft er die Entscheidung mit Kameramännern zu arbeiten, die noch keine Filmerfahrung haben und mit ihnen Dinge und Einstellungen zu filmen, die vorher nicht als filmenswert erachtet wurden (Grafe 1996: 9–10). Alle Regisseure arbeiten dabei mit natürlichem Licht und außerhalb des Studios. Durch die Handkameras und empfindliches Filmmaterial wird eine neue Natürlichkeit des Filmes gewonnen, die zwar grober wirkt als die meisten Studioaufnahmen, gleichzeitig aber aus dem Leben gewonnen zu sein scheint. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Haltung der Handkamera, die teilweise unru-

hig, dadurch aber authentisch und ungekünstelt wirkt (Prümm 2006: 132–141). Der Dreh an Orginalschauplätzen außerhalb der Studios und der damit verbundene Verzicht auf große Sets und etablierte Schauspieler war auch den finanziell eingeschränkten Möglichkeiten geschuldet (Armes 1985: 169). Gleichzeitig verleihen diese Umstände den Filmen eine amateurhafte Naivität, nicht zuletzt, da auch die Regisseure keine professionelle Ausbildung für ihre Tätigkeit vorweisen können. Die Ausbildungsstätten der neuen Regisseure waren Ciné-clubs und die Cinémathèque, nicht die Filmhochschule, deren starke Professionalisierung ihnen zuwider ist. Vielmehr sollte es eine emotionale Bindung zu Film und Darstellern geben, indem die Filme von begeisterten Cinéphilen gedreht werden und nicht von abgekochten Profis (Frisch 2011: 200). Die Nouvelle Vague formiert sich damit am Schreibtisch und im Kino (Hayward 1993: 235).

## 5.2 Neue ästhetische Paradigmen

Im Vergleich zum italienischen Neorealismus ist die Ästhetik der Nouvelle Vague nicht an ein bestimmtes Sujet gebunden. Rossellini oder de Sica entwickeln ihren Stil in Auseinandersetzung mit der italienischen Nachkriegszeit, die Nouvelle Vague hingegen versteht ihre Ästhetik als themenungebunden. Zwar lassen sich im Oeuvre der einzelnen Regisseure gewisse Affinitäten hinsichtlich bestimmter Themen feststellen (etwa Kriminalhandlungen bei Chabrol), gleichzeitig jedoch hat die Nouvelle Vague selbst keine eindeutigen Präferenzen hinsichtlich der Handlung ihrer Filme. Besonders die ersten Filme behandeln jeweils so unterschiedliche Themen, dass auf dieser Basis keine Kohärenz der Bewegung begründet werden kann. Das führt zu einem häufig als unpolitisch bezeichnetem Kino, in dem Themen wie der Algerienkrieg oder der Ruf nach sozialen Veränderungen kaum behandelt werden (Armes 1985: 169–170). Auch wenn dies auf die meisten Filme zutrifft, so sollte dabei jedoch nicht vergessen werden, dass etwa Godard mit *Le Petit Soldat* einen Film über den Algerienkrieg vorlegt, der jedoch bis 1963 indiziert bleibt. Doch bildet

dieser Film die Ausnahme. Im Großen und Ganzen erzählt die Nouvelle Vague viele verschiedene Geschichten von Kleinkriminellen, Liebesbeziehungen, Prostituierten oder dem Erwachsenwerden ohne sich dabei mit tagespolitischen Fragen zu beschäftigen. Der Film hat sich vor allem selbst zum Thema und dient nicht als Plattform für politische Einflussnahme. Dementsprechend muss die Nouvelle Vague im Rahmen der Filmästhetik und nicht des Themas der Handlung oder gar des Genres begriffen werden, wobei Ästhetik hier sowohl die *mise-en-scène* als auch die Montage impliziert.

Darunter fällt der nicht-konventionelle Gebrauch von Konventionen. Damit dieser seine Wirkung entfalten kann, muss eine gewisse filmische Vorbildung der Zuschauer vorausgesetzt werden. Andernfalls könnte der unorthodoxe Gebrauch nicht bemerkt werden und würde verpuffen (Moninger 2006: 163–164). Je bewusster Konventionen dann vom Regisseur eingesetzt werden oder mit ihnen gespielt wird, desto eigenständiger erscheint der Film (Grob 2006: 58–59). Die Regisseure richten sich damit gegen die institutionalisierte Praxis. Sie arbeiten mit neuen Einstellungen und experimentieren mit neuen Arten der Montage (Hayward 1993: 208–209). Diese Eigenschaften der Nouvelle Vague sind aus heutiger Sicht in den Filmen gar nicht mehr unbedingt zu erkennen, da eine Umdeutung der damaligen Konventionen und die Verwendung damals innovativer Montagetechniken heute schon selbst wieder Konvention geworden ist. Umso wichtiger ist es also die Filme aus ihrer Zeit heraus zu betrachten, da das an gegenwärtigen Filmen geschulte Auge die Andersartigkeit der Filme oft gar nicht mehr als solche erkennen kann. Das gilt ebenso für zwei weitere Aspekte der Filme, die von Deleuze im Zusammenhang mit der Nouvelle Vague identifiziert werden: Die Lockerung sensomotorischer und die Zunahme optischer und akustischer Situationen. Die Nouvelle Vague versucht damit den Weg des italienischen Neorealismus auf ihre Art zu beschreiten (Deleuze 1996: 21–22). Die Sensomotorik bricht auf, indem ein Spaziergang plötzlich unterbrochen wird oder eine Aktion mit

einer Situation konfrontiert wird, die keine Reaktion mehr erlaubt. Dort beginnt die akustische oder optische Situation, eine Situation, die sich nicht in eine Handlung übersetzt, sondern als optisches oder akustisches Bild besteht. Dadurch verliert der Film seine Kohärenz, gewinnt Kontingenz und erhält den charakteristischen fragmentarischen Stil. Einzelne Episoden stehen sich unversöhnlich gegenüber und werden in der Gesamtstruktur des Filmes nicht sinnhaft zusammengeführt.

„The fragmented style of many new wave films thus came in part as response to the cohesiveness of ‚quality‘ French Cinema. Apparent improvisations in camera technique (the long take, the freeze-frame), editing (the jump cut), dialogue, plot and performance were all deployed because cinema was seen for the first time not as a neutral form through which something else (literature or ‚reality‘) could be transmitted, but as a specific aesthetic system, a language in itself.“ (Cook 1999: 81)

Die Nouvelle Vague besitzt damit eine ästhetische Grundausrichtung, die vor allem in der Aufhebung aller möglichen Identitäten innerhalb eines Filmes besteht und damit die Differenz in den Film einführt. Weder Zeit und Handlung, noch Ton und Bild – oder allgemeiner: Bild und Erwartung – dürfen durchgehend korrespondieren. Dies lässt den Regisseur zum Vermittler von Realität und Film werden, der sich erkennbar inszeniert und damit auch diese Differenz markiert. Auf diese Weise entstehen neue Filmformen wie das *cinéma verité* oder der Film-Essay.

Ausgehend von Astruc wurde die Idee des Film-Essays geboren, die eng mit dem Autorenkonzept verknüpft ist. Der Film-Essay soll eine persönliche Sicht des Autors auf den Gegenstand ermöglichen. Er ist eine explizit moderne Entwicklung, was dafür spricht, dass der Film-Essay aus dem Autorenkonzept heraus entstanden ist (Kovács 2007: 115–117). Häufig wird in diesem Zusammenhang mit einem voice-over gearbeitet, etwa in Godards *Vivre sa vie* (dt.: *Die Geschichte der Nana S.* Godard 2005) oder *La Petit Soldat*. Das voice-over bringt den Autor in den Film ein (Kovács 2007: 218). Eine besondere Form des Film-Essays ist das *cinéma verité*. Dieses bezeichnet einen dokumentarischen Filmstil, der Handlung eines Filmes als eine Art Reportage nachvollzieht. Für Filmemacher wie Godard

sollte damit jedoch nicht die Realität am besten abgebildet werden oder eine große Realitätsillusion erzeugt werden. Vielmehr sollen die eigenen Gedanken einen möglichst engen Bezug zur Realität bekommen. Durch Kommentare seitens der Charaktere werden diese von den dargestellten Situationen distanziert und die Erschaffung einer reflexiven Ebene ermöglicht. In dieser Ebene treten Charaktere in Austausch mit dem Filmemacher, wodurch dieser präsenter erscheint (ebd.: 170–172).

### 5.3 Analyse der ersten Spielfilme und deren Wirkung im Feld

Bevor die Filme der Cahiers-Gruppe im Hinblick auf ihre Wirkung im Feld untersucht werden können, muss zunächst festgestellt werden, wie sie im Zusammenhang mit der Autorenpolitik und anderen Filmen der Nouvelle Vague stehen. Mittels der Berücksichtigung der Sinnadäquanz soll auf Grundlage hermeneutischer Methoden der Deduktion und Interpretation der Zusammenhang zweier Phänomene auf einer tieferen Ebene festgestellt werden. Damit werden nicht zuletzt auch der Grad und die Richtung der Einflussnahme dieser Phänomene herausgefiltert (Münch 1988: 551–552). Die folgende Filmanalyse legt demnach einige objektive Kriterien fest, mithilfe derer die einzelnen Filme auf einer Skala von 1-10 bewertet werden können. Der Weg zur Operationalisierung beginnt bei der Betrachtung der einzelnen Filme unter der Prämisse deren Gemeinsamkeiten zu entdecken. Die Destillierung der angemessenen objektiven Kriterien erfolgt damit im Anschluss an die Analysen der einzelnen Filme. Untersucht werden dabei sowohl die ersten Spielfilme der vormaligen Kritiker der Cahiers-Gruppe, als auch zwei weitere Filme als Vergleichsobjekte, deren Regisseure nicht Teil der Gruppe sind. Diese sind zum einen *Hiroshima mon amour* (Resnais 2009) von Alain Resnais, der von manchen Filmhistorikern als Teil der Nouvelle Vague, von anderen nur als zum erweiterten Kreis derselben zugehörig angesehen wird. Zum anderen Roger Vadims *Les Liaisons dangereuses* (dt.: *Gefährliche Liebschaften*. Vadim

2011), der nicht als Teil der Nouvelle Vague betrachtet wird und gleichzeitig der kommerziell erfolgreichste Film dieser Jahre ist.

Die Filme der Cahiers-Gruppe wiederum werden allesamt der Nouvelle Vague zugerechnet und bilden den kleinsten gemeinsamen Nenner der Bewegung im filmgeschichtlichen Diskurs. Diese Annahme wird jedoch kaum durch vergleichende Filmanalysen untermauert. Zwar werden häufig einzelne Filme analysiert, diskutiert und bewertet, nicht jedoch die Filme als kohärente Einheit. Dabei ist es von großer Wichtigkeit die Gemeinsamkeiten der Gruppe auch in den Filmen zu untersuchen, um seriöse Angaben über die Rolle der Gruppe in der Bewegung Nouvelle Vague machen zu können. Das bedeutet, dass jeder einzelne Film nicht im Hinblick auf seine Einzigartigkeit betrachtet wird, sondern nur bezüglich seiner Annäherung an den operationalisierten Idealtypus der jeweiligen Analyseschienen.

Die erste Analyseschiene betrifft die sinnhafte Deduktion der Filme aus den Prinzipien der Autorenpolitik. Mithilfe verschiedener Kriterien soll die Entstehung der behandelten Filme aus dem Geist der Autorenpolitik heraus nachvollzogen werden. Die Analyse dient, anders gesprochen, dem Nachweis, dass die Feldkonstellation zur Zeit der Nouvelle Vague sinnhaft aus derjenigen der Autorenpolitik abzuleiten ist. Beide Analyse-schwerpunkte der Filme dienen als Rechtfertigung die beiden sich bedingenden Feldkonstellationen, die durch den Übergang der Kritiker in die Regietätigkeit getrennt werden, mit dem Vorhaben der Feststellung der Bedeutung der Autorenpolitik für die Nouvelle Vague betrauen zu können.

Um dem infiniten Regress eines hermeneutischen Zirkels entgegenzutreten, wird der Operationalisierungsprozess für ausreichend befunden, wenn die Anzahl der gewonnen und ausreichend differenzierbaren Kriterien die Filme ästhetisch und inhaltlich zuordnen beziehungsweise sinnhaft ableiten lässt. Es ist bei einzelnen Kriterien nicht auszuschließen, dass einzelne Elemente eines Filmes Einfluss auf mehrere Ebenen der Analyse, sprich in mehreren Dimensionen, haben können. Das ist jedoch

insofern unproblematisch, als an diesen Punkten ihre Wirkung und Funktion variiert.

1. Die erste Gruppe von Kriterien soll zeigen, dass die ersten Filme der früheren Kritiker die *politique des auteurs* in die filmische Praxis übersetzen. Sprich, die Filme müssen zunächst sinnhaft mit diesem Grundsatz korrelieren, die Praxis ihres Entstehens, ihre Ästhetik und auch ihre Inhalte müssen aus der Autorenpolitik heraus beschrieben werden können. Dafür müssen Kriterien gefunden werden, die den Rückschluss aus einer konkreten filmischen Sequenz auf die Idee der Autorenpolitik zulassen. Folgende Kriterien, deren innere Abstufung als ordinalskaliert begriffen werden kann, sollen dies erlauben:

- i) Einflussnahme des Regisseurs bei der Filmentstehung: Diese Variable fragt danach, welche Teile des Produktionsprozesses der Kontrolle des Regisseurs obliegen. Besonders die Bereiche Regie, Produktion/Finanzierung und Drehbuch stehen dabei im Vordergrund.
- ii) Reflexionsmomente: Die Inhalte der Filme sind nur insoweit von Bedeutung als sie einen direkten Bezug zum Regisseur aufweisen oder dessen persönliche Auseinandersetzung mit einem spezifischen Thema, etwa dem Film selbst oder auch Bezüge zur Nouvelle Vague, darstellen. Da diese Forderung an den Filmemacher von der Autorenpolitik gestellt wird, sollen solche Reflexionsmomente mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht werden.
- iii) Selbstinszenierung des Regisseurs und/oder Auflösen der filmischen Illusion: Obschon beide Facetten der Variable verschieden erscheinen, treten sie häufig zusammen auf. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass dieses Kriterium ein ästhetisches ist und kein inhaltliches, wie die Reflexionsmomente. Ein Regisseur kann sich ästhetisch durch verschiedene Tech-

niken inszenieren. Klassisch ist der Cameo-Auftritt, sprich der Kurzauftritt des Regisseurs im Film, meist in einer kleinen Nebenrolle oder gar nur als Statist. Daneben gibt es jedoch subtilere Methoden der Selbstdarstellung, die mit dem Aufbrechen der filmischen Illusion – dem Glauben an die Wirklichkeit des Filmes im Rezeptionsmoment – verbunden sind.

- iv) Handschrift des Regisseurs: Die Operationalisierung der Autorenpolitik ist mit einer großen Schwierigkeit verbunden. Sie muss gewährleisten, dass sich die Idee der eigenen Handschrift und damit eine Form der Einzigartigkeit in einer Variable der Gemeinsamkeit äußert. Es muss festgestellt werden, ob ein Regisseur über eine besondere Handschrift verfügt und wie sehr diese im Vergleich zu den anderen ausgeprägt ist. Es liegt auf der Hand, dass diese Bewertung eine starke subjektive Einflussnahme aufweist. Je nachdem, welche Filme dieser oder jener Bewerter in seinem Leben bereits gesehen, wird er andere Dinge als besonders ansehen, da sie ihm womöglich noch nicht oft begegnet sind. Es bedürfte eines großen Aufwandes, versuchte man die persönlichen Prägungen und Vorlieben aus dieser Bewertung herauszuhalten.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Man könnte sich vorstellen eine größere Gruppe von Bewertenden einzusetzen, die nachweislich aus den verschiedensten filmischen Einflüssen geprägt sind und deren Bewertungen auf ihre übergreifenden Übereinstimmungen hin zu untersuchen. Selbst wenn dies nur im Hinblick auf die persönliche Gesamtbewertung des Filmes gilt. Würde ein signifikanter Teil der Gruppe einem bestimmten Regisseur die persönlichste Note zusprechen, könnten durch Befragungen und Analysen der Bewertungen vorläufig ersten Variablen destilliert werden, die diese Besonderheit klassifizieren. Diese müssten dann in weiteren Durchgängen (auch mit neuen Gruppen) weiter ausdifferenziert und zusammengefasst werden bis ausreichende Klarheit zu trennenden Variablen zur Verfügung stünden. Sprich, das Vorgehen, welches ich selbst für diese Arbeit angelegt habe, müsste durch eine größere Anzahl an Bewertenden bestätigt werden.

Die besonderen Merkmale der Autorschaft werden hier im Rahmen der *mise-en-scène* bewertet und damit dem Bewertungsmaßstab, der dem Filmemachen der Cahiers-Gruppe zugrunde liegt. Diese soll sich vor allem dadurch einem objektiven Zugang öffnen, indem sie nach der Dominanz von Einstellungen (Totale, Halbtotale, Nahaufnahme usw.), der Komposition der Bilder in Bezug auf die Personen und dem Verhältnis der beiden zum Sujet fragt. Es geht also darum welche Distanz und Nähe der Film zu den Personen unterhält und wie die Personen in den einzelnen Sequenzen platziert werden. Viele Nahaufnahmen einer Person sind eher ein Indiz für eine Dominanz der Charaktere, totale Einstellungen lassen die Personen zugunsten der Umwelt zurücktreten. Die Variationsmöglichkeiten dieser Kriterien sind so mannigfaltig, dass sie zumindest ein wichtiges Indiz für einen besonderen Stil sind.

2. In der zweiten Analyseschiene werden Kriterien festgelegt, die die spezifischen Besonderheiten der Nouvelle Vague im Rahmen der Filminszenierung belegen sollen und damit zeigen, dass die Filme als gemeinsame Bewegung identifiziert werden können. Dazu muss ebenfalls nachgewiesen werden, dass diese Besonderheiten explizit auf die Filme der Cahiers-Gruppe zutreffen. Dementsprechend bietet es sich an, einen Idealtypus des Nouvelle Vague Filmes zu konstruieren, anhand dessen Kriterien (des Grades der Erfüllung der Kriterien) die Zugehörigkeit bemessen werden kann. Durch die Auswertung der einzelnen Filme und der entsprechenden Literatur wird der Idealtypus des Nouvelle Vague Filmes wie folgt konstruiert:

- i) Falsche Anschlüsse: Diese können sowohl im Rahmen der Montage, als auch innerhalb einer Sequenz auftreten. Falsche Anschlüsse bedeuten das Verstoßen und das Spielen mit der Konvention und sind meist mit einem Überraschungsmoment verbunden. Schwierigkeiten bestehen hier deshalb, da die heutigen Sehgewohnheiten bereits an Techniken gewöhnt

sind, die damals unorthodox waren und daher für einen Zuschauer, dessen Filmsozialisation in den Jahren nach der Nouvelle Vague einsetzt, kaum bemerkbar sind. Daher ist die Auseinandersetzung mit der Literatur und den Schriften der Cahiers-Gruppe zur Nouvelle Vague umso wichtiger, da diese Aufschluss darüber geben, welche Techniken des Filmemachens als innovativ oder mindestens als von der Konvention abweichend befunden werden.

- ii) Realismus/Authentizität: Dieses Kriterium orientiert sich stark an den Prämissen des italienischen Neorealismus. Es gilt zu bewerten, inwiefern die Filme den Eindruck vermitteln aus dem Leben gewonnen zu sein.
- iii) Zitationen und Verweise auf oder Mitarbeit und Unterstützung durch andere Regisseure, Schauspieler der Nouvelle Vague.
- iv) Zeitspiele: Diese können in Verzögerungen oder Verkürzungen des Bewegungsflusses bestehen, oder als Störung des Filmrhythmus auftreten und sind ein typisches Kennzeichen der Unkonventionalität des modernen Kinos.
- v) Amateurhaftigkeit: Die Zuschreibung des Amateurhaften ist in der Alltagssprache meist mit einer normativen Wertung besetzt. In dieser Analyse soll der Begriff jedoch keinesfalls in dieser Richtung verstanden werden. Vielmehr bezeichnet er eine bestimmte Unverfälschtheit, Naivität, aber auch Unerfahrenheit, die den Filmen anhaftet und die sich im Fehlen der professionellen Ausleuchtung, einer wackeligen Kameraführung oder einigen improvisierten Sequenzen ohne Handlungsrelevanz äußert. All diese Dinge sind oftmals gewollt und den neuen technischen Ausrüstungen geschuldet. Es ist ein objektives Kriterium, das es die unkonventionellen Momente, die in den anderen Kategorien unzureichend erfasst werden, erfasst.

Die folgenden Kurzanalysen werden die Filme im Hinblick auf die Kriterien der beiden Schwerpunkte einordnen. Nachdem die Nouvelle Vague nach ihrem Aufkeimen Ende der 50er bereits wieder zum Sinkflug ansetzt, sollen nur die Debütspielfilme der Cahiers-Gruppe, sowie der Erstling des früheren Dokumentarfilmers Alain Resnais ausführlich analysiert werden. Konterkariert werden diese durch Roger Vadims *Les Liaisons dangereuses*, dem kommerziell erfolgreichsten Film jener Zeit. Gleichzeitig leistet die Analyse einen Beitrag zur Konstruktion des Raumes der Werke, da sie am Ende zu einem Verständnis des Verhältnisses führt, das die Filme zueinander aufweisen. Dieser gibt durch die Hinzunahme der Umstände ihrer Entstehung, sowie der Positionen der Akteure Aufschluss auf die inneren Dynamiken des Feldes, die sowohl den kurzfristigen Gewinn der symbolischen Macht durch die Cahiers-Gruppe als auch ihren unmittelbar folgenden Niedergang.

### **5.3.1 Chabrols *Le Beau Serge*: Der nationale Durchbruch der Cahiers-Gruppe**

Chabrols erster Film bedeutet den Beginn der Nouvelle Vague und gleichzeitig ihren nationalen Durchbruch (Armes 1985: 176–177). Zusätzlich verschafft die Verleihung des Jean-Vigo-Preises sowie die Auszeichnung als bester Regisseur in Locarno seinem Film die nötige Anerkennung und motiviert dadurch seine Freunde der Cahiers-Gruppe ebenfalls zu ihren ersten Filmen (Monaco 1980: 254). Dass Chabrol den Anfang macht, ist dabei einer Fügung des Schicksals zu verdanken. Durch eine Erbschaft seiner Frau kann Chabrol als erster Kritiker der Cahiers einen Spielfilm unter dem Label seiner eigenen Produktionsfirma AJYM finanzieren. Mit *Le Beau Serge* entsteht dabei ein Film, der sich zum zweitgrößten Erfolg der Nouvelle Vague an den Kinokassen mausert. 1957 gedreht erscheint er 1958 in den Kinos und weist bereits viele der Besonderheiten eines Nouvelle Vague Filmes auf. Der Filmdreh fand nicht im Studio, sondern aus-

schließlich im Dorf Sardent statt, in dem Chabrol selbst eine Zeit seiner Kindheit verbracht hat. Bereits im Vorspann des Filmes bedankt er sich bei den Bewohnern des Dorfes für ihre Zustimmung zum Film und unterstreicht damit noch vor der ersten Szene dessen Echtheit und Authentizität. Es ist deutlich zu spüren, dass Chabrol mit diesem Film den Realismus eines Rossellini oder de Sica zum Vorbild hat, der die einfache Welt mit ihren einfachen Leuten feiert. So kann das Fahrrad, das in Minute 00:15:59<sup>19</sup> an einer Hausfassade lehnt und von Chabrol deutlich sichtbar in die Mitte des Bildes gerückt wird, als Verweis auf de Sicas *Ladri di biciclette* gedeutet werden und damit als direkte Bezugnahme auf einen der wichtigsten Filme des italienischen Neorealismus.

Innerhalb des dörflichen Sujets platziert Chabrol die Geschichte des Studenten François, dessen Vorname wohl nicht zufällig einen Verweis auf Francois Truffaut impliziert. Dieser kehrt in sein Heimatdorf zurück um sich von einer Krankheit zu erholen und trifft dort auf seinen Jugendfreund Serge, der offensichtlich Alkoholiker ist. Zwischen den beiden Protagonisten entwickelt sich eine Geschichte um Freundschaft, Neid, Ablehnung und Versöhnung, die Chabrols humanistischen Grundtenor aufblitzen lässt. Wichtiger jedoch ist die Art und Weise mit der er das Thema inszeniert. Es fällt auf, dass der Film viele Sequenzen mit Kamerafahrten mit einer Handkamera beinhaltet etwa in Minute 00:15:15. Diese sind, wie erwähnt, außerhalb des Studios erst durch das neue leichtere Equipment möglich. In einer dieser Fahrten, die direkt nach der Ankunft von Francois im Dorf gezeigt wird, laufen François und ein Begleiter durch die Straßen. Die nicht-fixierte Kamera fällt auf und damit auch, dass sie überhaupt da ist. Der Film gesteht seine Filmhaftigkeit ein, da die Kamerabewegung und die gezeigte Bewegung als nicht-identisch wahrgenommen werden.

---

<sup>19</sup> Die Zeitangaben können je nach Abspielmedium und -programm um bis zu eine halbe Minute variieren. Alle hier getätigten Zeitangaben beziehen sich auf das Abspielen der DVDs im VLC-Player.

Chabrol, der wie Truffaut ein glühender Verehrer Hitchcocks ist, setzt sich ebenso wie sein Vorbild mit einem Cameo-Auftritt in Szene. In Minute 00:36:45 trifft er gemeinsam mit einem Freund auf der Dorfstraße mit Serge und François zusammen. Der Freund wird François als „Jacques Rivette“ vorgestellt und trägt damit den Namen eines weiteren wichtigen späteren Nouvelle Vague Regisseurs und Cahiers-Kritikers. Es wird im Laufe des Filmes außerdem darauf hingewiesen, dass François eine Erbschaft erhalten hat, was Chabrol bekanntlich tatsächlich wiederfahren ist.

In der filmgeschichtlichen Literatur gilt Chabrol als einer der konventionelleren Filmmacher der Nouvelle Vague. Nicht zuletzt, da er sich wie kein anderer auf das Genre des Kriminalfilms mit seiner kommerziellen (amerikanischen) Vergangenheit spezialisiert (Monaco 1980: 254-255). Tatsächlich entspricht sein erster Film diesem Typus noch am wenigsten; die folgenden dafür umso mehr. Nach seinem Erscheinen bemüht sich Truffaut sofort den Film bekannt zu machen und zu unterstützen. In seiner Kritik lobt er Chabrols Kameraführung, die Leistung der Schauspieler und vor allem die Authentizität des Films (Truffaut 1979b: 243).

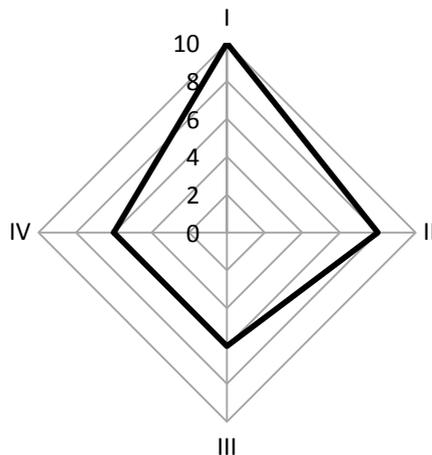


Abbildung 5-1: Le Beau Serge – Autorenpolitik

Abbildung 5-1 zeigt wie sich Chabrols Erstling zu den Prinzipien der Autorenpolitik verhält. In Bezug auf die Einflussnahme (I) obliegt Chabrol in den geforderten Bereichen die volle Kontrolle. Er finanziert den Film selbst, schreibt das Drehbuch und führt Regie. Im Bereich der inhaltlichen Reflexion (II) ist die Einordnung ebenfalls hoch einzuschätzen. Er dreht den Film in und über seinen Geburtsort und verweist ebenso auf andere Kritiker der Cahiers-Gruppe, deren Filme nur kurze Zeit später erscheinen werden. Dazu finden sich Anspielungen auf den italienischen Neorealismus, als einem der wichtigsten Einflussfaktoren der Regisseure. Darüber hinaus spielt Chabrol einige Male mit der filmischen Illusion und inszeniert sich in einem Cameo-Auftritt (III). Durch die Verwendung vieler totaler und halbtotale Einstellungen und dem häufigen Verzicht auf Großaufnahmen, hebt sich der Film stilistisch (IV) stark vom gängigen Qualitätskino ab. Damit zeigt er bereits einige Besonderheiten, die sich auch in seinen nachfolgenden Filmen wiederfinden, jedoch in diesen noch stärker mit den Sujets in Verbindung stehen. Da dieser erste Film retrospektiv eher untypisch für das Filmschaffen Chabrols ist, zeigt er sich stilistisch weniger ausgereift als seine späteren Filme. Dennoch ist die Verbindung von Elementen des Film Noir ohne überbordenden Psychologismus in einigen Szenen, vor allem gegen Ende des Filmes, bereits erkennbar.

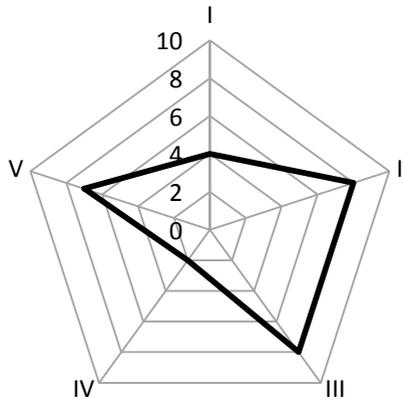


Abbildung 5-2: Le Beau Serge – Nouvelle Vague

Im Verhältnis zu den Charakteristika der Nouvelle Vague zeigt sich, dass der Film in zwei Dimension weniger experimentierfreudig ist als andere. Chabrol operiert zurückhaltend bei der Verwendung falscher Anschlüsse (I) oder von Zeitspielen (IV). Gleichzeitig entspricht sein Film einer ungeschminkten Darstellung der Wirklichkeit des Lebens im ländlichen Milieu (II), das nicht nur eine romantische Naturverbundenheit, sondern ebenso eine zwischenmenschliche psychische und teils physische Brutalität kennt. Darüber hinaus entdeckt er mit Jean-Claude Brialy eines der Gesichter der Nouvelle Vague, obschon die Bewegung ihrer Ideologie nach keine Berühmtheiten konstruieren möchte. Der Verweis auf Jacques Rivette, sowie das Durchscheinen des Fahrrads aus *Ladri di biciclette* sind Verweise auf die Cahiers-Gruppe. Wobei erwähnt werden muss, dass diese Merkmale erst rückwirkend als solche gelten, sprich Chabrol konnte als erster noch nicht im gleichen Maße auf die Bewegung verweisen, die er selbst erst mit begründet.



Abbildung 5-3: Das Fahrrad aus *Ladri di biciclette*.



Abbildung 5-4: François passiert ein Fahrrad, das dem aus *Ladri di Biciclette* bis hin zum Gepäckträger ähnelt.



Abbildung 5-5: Chabrol stellt in seinem Cameo-Auftritt (links) seinen Freund Jacques Rivette (zweiter von links) vor.

### 5.3.2 Truffaut gewinnt mit *Les Quatre Cents Coup* in Cannes

Auch wenn Chabrols Film den historischen Beginn der Nouvelle Vague markiert, so ist es erst Truffauts *Les Quatre Cents Coups*, der die Bewegung zur dominanten Strömung der Jahre 1959-1962 werden lässt. Nachdem Malraux den Film als einen von drei Beiträgen für das Festival von Cannes ausgewählt hat, schafft er es sogar den Wettbewerb für die beste Regie zu gewinnen. Mit Truffaut wurde in Cannes damit der Film eines Mannes ausgezeichnet, der aufgrund seiner harten Polemiken gegen etablierte Filme und Filmemacher noch im Jahr zuvor ausgeschlossen wurde. Die Cahiers-Gruppe feiert dies als Anerkennung (Frisch 2011: 27–29).

Godard bezeichnet bereits die Auswahl des Films für Cannes als Triumph für die Politik des Autors. In seinem kurzen Statement mit dem Titel *Mit ‚Quatre Cents Coups‘ vertritt Truffaut Frankreich in Cannes* stellt er den Sieg des Autorenkinos über das Qualitätskino fest. Die Nennung des Regisseurs habe man einzig den Cahiers zu verdanken und Hitchcock sei nun genauso wichtig wie ein Buch von Aragon. Die Autoren kämen nun zu ihrem Recht. Damit hätten sie auch denen einen Dienst erwiesen, die sie ablehnen und von denen sie abgelehnt werden. Die Regisseure des Qualitätskinos hätten, Godard folgend, die Dinge nie gefilmt wie sie sind

und dadurch den Kampf gegen das neue Kino durch Truffaut in Cannes verloren (Godard 1971d: 145–146). Durch den Sieg in Cannes wird die *Nouvelle Vague* nun auch von einem der wichtigsten internationalen Festivals anerkannt und ihr Stil zum einem Stil des Kunstfilms erhoben. Doch der Sieg Truffauts ist ebenso das Ergebnis der jahrelangen Vorarbeit der Cahiers-Gruppe. So schreibt Frisch:

„Der Applaus und die Preisverleihung waren möglich, weil das Umfeld bereit war, den Film als preiswürdig wahrzunehmen. Der künstlerischen Redlichkeit eines Debütanten, der außerhalb der industriellen Strukturen arbeitete, wurde nun eine höhere Glaubwürdigkeit zugemessen, als den professionellen Routiniers des französischen Films. Dieser Antagonismus von der Aufrichtigkeit eines Amateurs gegen einen unpersönlichen Professionalismus war in der französischen Filmkritik der vierziger und fünfziger Jahre erarbeitet worden.“ (Frisch 2011: 16)

Truffaut beginnt mit diesem Film einen Zyklus, der das Leben und Erwachsenwerden des jungen Antoine Doinel zeigt. In diesem ersten Film des Zyklus begleitet Truffaut Antoine, gespielt vom 14-jährigen Jean-Pierre L aud, durch seinen Alltag in Paris. Dieser besteht aus Problemen in der Schule, die er an manchen Tagen erst gar nicht besucht, und entsprechenden Schwierigkeiten zuhause. In beiden Bereichen f allt Antoine durch schlechtes Benehmen und Streiche auf, die ihm immer wieder so großen  rger einbringen, dass seine Eltern am Ende sogar beschließen ihn in ein Erziehungsheim zu stecken.

Wie viele andere Filme der *Nouvelle Vague* beginnt auch dieser mit einigen Impressionen des Milieus, in dem der Film spielt. In diesem Fall bestehen diese Impressionen in einer – mittlerweile häufig zitierten – Kamerafahrt durch Paris, die vor allem um den immer wieder im Bild erscheinenden Eiffelturm kreist. Diesem Auftakt folgt eine Schwarzblende mit dem Hinweis, dass dieser Film Truffauts 1958 verstorbenem v aterlichen Freund André Bazin gewidmet ist. Dieser Hinweis auf den ideologischen Hintergrund des Filmes ist gleichzeitig die Vorwegnahme seiner ästhetischen Ausrichtung, die stark an den italienischen Neorealismus erinnert. Das Sujet insofern, als dass ein Kind die Hauptperson der Hand-

lung ist, die Ästhetik, da der Film neben der Eröffnungssequenz immer wieder Sequenzen mit Impressionen von Paris einbaut. Der Film zeigt sich damit noch stärker als Chabrols Erstling im Italienischen Neorealismus verhaftet. Nicht zufällig gibt es demnach auch hier einen Hinweis auf *Ladri di biciclette*. Ähnlich wie bei Chabrol wird ein Fahrrad während einer inhaltlich belanglosen Sequenz nach 00:41:39 Minuten sehr prominent ins Bildzentrum gesetzt. Es wirkt als hätte Truffaut die Sequenz überhaupt erst deswegen gedreht und in den Film eingebaut.

Generell profitiert der Film hinsichtlich seiner Ästhetik von den neuen technischen Möglichkeiten. Einige Straßenszenen werden von Häuserdächern aus eingefangen, andere von Kamerafahrten begleitet. Dazu werden einige falsche Anschlüsse eingesetzt, die meist aus für die Handlung irrelevanten Zusatzsequenzen bestehen. Nach 00:13:42 Minuten wird Antoine auf der Straße zum zufälligen Zuhörer bei einem Gespräch älterer Damen über Schwangerschaften, das ihn zwar etwas verwirrt zurücklässt, jedoch keine weiteren Folgen für ihn oder den Plot hat. In Minute 00:36:10 wird sein nächtliches Streifen durch die Pariser Straßen von einer Frau unterbrochen, die ihren Hund sucht. Ein weiterer Passant (gespielt von Jean-Claude Brialy) gesellt sich dazu und versucht der Frau dabei, jedoch nicht ohne Hintergedanken, zu helfen. Brialy spielte bereits den Studenten François in Chabrols erstem Film, was die Szene mit einem Hinweis auf die Nouvelle Vague auflädt. Sie scheint wie auch die Sequenz mit dem Fahrrad vor allem deshalb eingesetzt worden zu sein, da sie in keinem Bezug zur Handlung steht. Damit gelingt es Truffaut, wie auch allen anderen Regisseure der Gruppe, die dieses Stilmittel verwenden, der Handlung den Charakter der Zufälligkeit zu verleihen. Der Zuschauer erhält den Eindruck als könnte jederzeit alles passieren und die Handlung unterbrechen. Wie schon im Neorealismus gibt es auch im Kino der Autorenpolitik keine Zwangsläufigkeit der Ereignisse.

Eine weitere Verbindung zu Chabrols Debüt findet sich nach 01:30:24, in der auch Truffaut eine längere Sequenz mit Fußball spielenden Kin-

dern zeigt. Im Verlauf des Filmes gibt sich Truffaut auch als Autor immer wieder zu erkennen. Zunächst im fast obligatorischen, hier aber aufgrund der Kürze schwer auszumachenden, Cameo-Auftritts als Besucher des Rummelplatzes in Minute 00:23:07. Deutlich prominenter jedoch durch die Figur des Antoine Doinel. Sie weist starke Bezüge zu Truffaut und dessen Kindheit in Paris auf. Die Erfahrungen, die Antoine macht, sind Erfahrungen, die auch Truffaut so oder so ähnlich gemacht hat (Monaco 1980: 14-15). Deutlich wird dies beispielsweise nach etwa 01:20:43 Minuten, als Antoines Mutter erklärt, dass ihr Sohn, ebenso wie der junge Truffaut, den halben Tag im Kino verbringt. Durch die Verwobenheit von Film und Biografie wird der Film zu einem umso authentischeren Bild der Pariser Jugend. Der große Humanismus Truffauts zeigt sich darin, dass die ungezogenen Kinder vor allem Opfer der sozialen Umstände sind. Damit schafft er es, wie beispielsweise auch Rossellini, den Zuschauer nur durch das Aufzeigen der Realität in eine gewisse Richtung zu polen, ohne den moralischen Zeigefinger zu erheben.

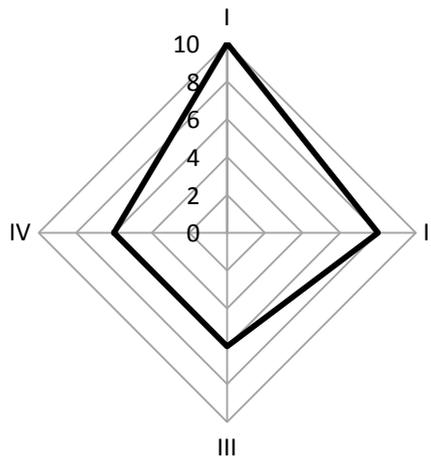


Abbildung 5-6: Les Quatre Cents Coups - Autorenpolitik

Truffauts Film operiert in seinen Ausprägungen nahe an denen Chabrols. Abbildung 3 zeigt, dass er ebenfalls nahezu allein verantwortlich für die

Produktion (obschon unterstützt durch Chabrol), die Regie und das Drehbuch ist (I). Dazu ergeben sich wie bei Chabrol zwangsläufig Bezüge vom Sujet zu Truffauts Kindheit in Paris, weniger jedoch Reflexionen über das Medium Film selbst (II). Die ästhetische Inszenierung des Regisseurs und das Aufbrechen der filmischen Illusion erfolgt wie bei Chabrol primär über die Verwendung der Handkamera außerhalb des Studios und den damit möglichen ungewohnten Perspektiven, beispielsweise von einem Hausdach herab (III). Sein Cameo ist unauffälliger als der Chabrols, jedoch sind die genannten Perspektiven einiger Sequenzen ungewöhnlicher. Der Gewinn der Goldenen Palme für die Beste Regie ist darüber hinaus ein Indiz dafür, dass Truffaut bereits stilsicherer Auftritt als Chabrol. Seine Handschrift (IV) zeigt sich in der Aufmerksamkeit, die er auch scheinbar unbedeutenden Nebenfiguren zukommen lässt. Er lässt seine Hauptfigur hinter einer Tafel verschwinden ohne ihr zu folgen und bleibt stattdessen, unter der Verwendung von Halbtotalen, bei der Situation in der Schulklasse. Dies sorgt dafür, dass der Rezipient mehr als eine Figur aus dem Film im Gedächtnis behält. Dies ist ein sicheres Indiz für Truffauts besonderen Stil, den er auch in anderen Filmen zeigt, wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen. Truffaut sorgt damit nicht etwa dafür, dass Hauptcharaktere verschwinden, sondern vielmehr dafür, dass sie in ein belebtes Umfeld eingebettet werden, das nicht hinter ihnen zurückweicht. Mit *Tirez sur le pianiste* (dt.: *Schießen Sie auf den Pianisten*. Truffaut 2005) oder *Jules et Jim* (dt.: *Jules und Jim*. Truffaut 2011) wird er den Protagonisten etwas mehr Platz im Sujet zugestehen, jedoch nicht ohne seine Grundausrichtung aufzugeben. In seinem späteren Film *La nuit américaine* (dt.: *Die amerikanische Nacht*. Truffaut 2002) aus dem Jahr 1968, gibt es hingegen kaum erkennbare Hauptfiguren, am ehesten noch Truffaut selbst in der Rolle eines Regisseurs. Truffauts Humanismus, den er mit Bazin und auch Chabrol teilt, übersetzt sich damit in seinen Filmstil.

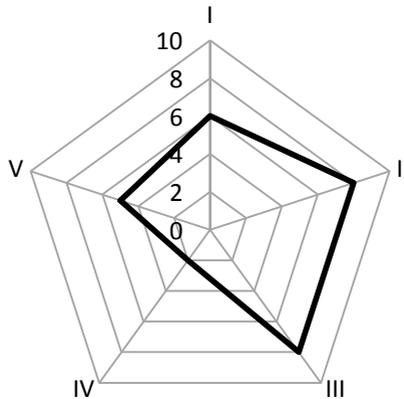


Abbildung 5-7: Les Quatre Cents Coups – Nouvelle Vague

Truffauts falsche Anschlüsse (I) bestehen meist in der Hinzunahme von Szenen, die für den Handlungsfortgang irrelevant sind, was nicht bedeutet, dass sie für den Film unbedeutend sind. Durch sie zeigt er auf, dass ein Film mehr ist als das Erzählen einer Geschichte und fördert gleichsam den Realismus (II) seines Films, der eine Beschreibung des Milieus, in dem Antoine lebt, der Dramaturgie des Handlungsverlaufs vorzieht. Einige Zitationen aus Filmen von Chabrol und *Ladri di biciclette*, sowie das Auftreten Brialys und Moreaus in einer eigentlich unbedeutenden Szene, zeigen die Verbundenheit mit der Cahiers-Gruppe und ihren Vorbildern (III). Zeitspiele finden sich jedoch auch in Truffauts Film kaum (IV). Abgesehen von einem stotternden Lehrer, der als Störfaktor im Zeitfluss auftritt. Insgesamt wirkt der Film reifer und damit professioneller als die Filme von Chabrol, Godard oder Rivette (V). Dennoch verleiht das neue Equipment, das weniger glatte Bilder erlaubt, die dafür jedoch an Originalschauplätzen aufgenommen werden können, dem Film eine glaubhafte Amateurhaftigkeit.



Abbildung 5-8: Antoine wird zufällig zum Mithörer eines Gesprächs auf der Straße.



Abbildung 5-9: Brialy und Moreau in einem Nebenauftritt, der keinen Bezug zur Handlung hat.

### 5.3.3 Gegen jede Konvention: Godards *À bout de Souffle*

Im Mittelpunkt der Geschichte von Godard erstem Film steht der Kleinganove Michel und die Amerikanerin Patricia. Michel erschießt auf der Fahrt nach Paris einen Polizisten und wird daraufhin in Paris von der Polizei gesucht. Aufgrund eines Hinweises von Patricia kann ihn die Polizei stellen und erschießt ihn auf offener Straße. Godard schreibt über seinen ersten Spielfilm:

„Als ich *À Bout de Souffle* gemacht habe, war es das Ergebnis von zehn Jahren Kino. Ich habe zehn Jahre Kino gemacht, vorher, ohne Filme zu machen, aber es unentwegt versucht“ (Godard 1981: 31).

Bei Godards Retrospektiven über seinen ersten Spielfilm betont er selbst immer wieder die mangelnde Professionalität, die sich, wie oben erwähnt,

auch in allen anderen frühen Filmen der Gruppe zeigt. So erzählt er beispielsweise, dass er viele Großaufnahmen nur deswegen in den Film hineingenommen hat, weil er mitbekommen hatte wie Astruc zu Vadim sagte, dass sich die Unwissenheit der Regisseure der Nouvelle Vague in Sachen Regie daran zeige, dass sie keine Großaufnahmen verwenden. In seinem ersten Spielfilm ist dieses Vorhaben direkt zu Beginn zu erkennen. Gleich die ersten beiden Sequenzen des Films bestehen aus Großaufnahmen von Michel und einer seiner Geliebten in Marseille. Und auch der Rest des Films wird immer wieder mit Großaufnahmen einzelner Charaktere angereichert.

Gleichzeitig jedoch wendet sich Godard in diesem Film bewusst und deutlicher als alle anderen Regisseure dieser Zeit gegen alle vorherrschenden filmischen Konventionen. Von allen Erstlingswerken der Nouvelle Vague ist dieses daher sicher das experimentellste. Godard verwendet in diesem Film als erster Regisseur überhaupt den *jump-cut*, eine Montagetechnik, die aus einer Sequenz bestimmte Zeitsprünge herauslässt und ohne Unterbrechung nacheinander ablaufen lässt. In jeder Szene, in der eine Fahrt mit einem Auto stattfindet, wird diese neue Montageform verwendet. Bei einer Fahrt durch Paris in Minute 00:21:26 sogar mit einem voice-over. Dadurch verlieren die gezeigte Handlung und der dazugehörige Kommentar von Michel ihre Zusammengehörigkeit. Die gezeigten Bilder und die Sätze Michels können nicht zusammengehören und brechen so mit der gängigen Korrespondenz von Bild und Ton. Godard verwendet in seinem Erstling weiterhin viele falsche Anschlüsse. Nach 00:12:56 Minuten unterbricht ein Autounfall Michels Gang durch Paris. Er bekreuzigt sich kurz und geht weiter. In Minute 01:02:04 beschwert sich Patricia bei einer Autofahrt darüber, dass die Pariserinnen zu kurze Röcke tragen, worauf Michel erwidert, dass man ihnen deshalb einmal den Rock lüften sollte. Sofort befiehlt er dem Chauffeur anzuhalten und steigt aus, um seinen eben gefassten Plan umzusetzen. Danach folgt ein Cut und die beiden sitzen wieder im Auto, ohne dass die geschilderte Szene noch einmal eine Rolle spielt. Neben all diesen Verzögerungs- und

Beschleunigungstechniken arbeitet Godard außerdem mit optischen und akustischen Situationen. Wiederum während einer Autofahrt befiehlt Michel dem Fahrer anzuhalten, da er kurz etwas zu besorgen habe. Nachdem er ausgestiegen ist bleibt die Kamera die komplette Zeit bis zu seiner Rückkehr auf dem leeren Sitz fixiert und löst sich erst wieder, als Michel wieder einsteigt. Dabei läuft im Hintergrund eine schnelle Jazz-Nummer, was die Sequenz zu einer eher akustischen Situation werden lässt. Am Ende des Films steht wiederum eine optische Situation, verbunden mit zwei Großaufnahmen. Nachdem Michel von der Kugel eines Polizisten getroffen zu Boden sinkt stehen einige Passanten und auch Patricia um ihn herum. Godard zeigt eine längere Sequenz mit einem close-up von Patricia, danach eine mit Michel. Beide werden von Stille begleitet. Erst am Ende sagt Michel den heute berühmten Satz: „Du bist wirklich zum kotzen.“ Die Kamera zeigt noch einmal Patricia in einer optischen Situation und überblendet diese Großaufnahme mit dem Schriftzug „Fin“.

Doch es sind nicht nur die ästhetischen Neuerungen, die den Film so markant machen. Denn Godard spart auch nicht mit Anspielungen auf die Nouvelle Vague oder deren Autorenkonzept. So ist er nach 00:53:17 Minuten in einem Cameo-Auftritt als Zeitungsleser zu sehen, der Michel im Auto erkennt und dies anschließend einigen Polizisten auf der Straße erzählt. In Minute 00:12:48 versucht eine junge Frau Michel ein Exemplar der Cahiers du Cinéma zu verkaufen, was dieser ablehnt. Mit einem anderen Stilmittel weist der Film in der ersten Fahrt Michels nach Paris über sich hinaus. Während dieser Fahrt beginnt Michel plötzlich ein Gespräch mit der auf ihn gerichteten Kamera zu führen. Im weiteren Verlauf des Filmes werden er und weitere Figuren des Films die Kamera immer wieder direkt anvisieren oder zu ihr sprechen. Ein Novum zu dieser Zeit und ein Brechen mit der filmischen Illusion. Gleichzeitig jedoch auch eine Art von Aufrichtigkeit gegenüber dem Rezipienten, dem klar gemacht wird, dass er hier einen Film sieht, den ein Regisseur gedreht hat und der dessen Absichten offenbart. Eine dieser Absichten ist eine sichtbare Referenz

zum italienischen Neorealismus einerseits und zum amerikanischen Kommerzkino andererseits. Letztere zeigt sich im Betrachten eines Plakates von Humphrey Bogart durch Michel, der dessen dort gezeigte Geste im Film immer wieder nachahmt. Der Bezug zum italienischen Neorealismus zeigt sich in den vielen Straßenszenen, besonders aber in der Schlussequenz, in der sich einige Passanten um den am Boden liegenden Michel versammeln. Dieses Setting erinnert stark an die Schlusszene aus de Sicas *Ladri di Biciclette*, in der sich der Vater den vorwurfsvollen Blicken der Passanten ausgesetzt sieht, nachdem sein Fahrraddiebstahl schiefgegangen ist.

Schon allein die Menge der hervorstechenden Szenen in *À bout de souffle* zeigt, dass dieser Film von herausragender Bedeutung für die Nouvelle Vague ist. Viele der ästhetischen Feinheiten, die der Bewegung zugeschrieben werden, gehen vor allem auf das Konto dieses Films und dessen Regisseurs Godard. Neben seiner großen Innovationskraft entspricht er dabei den wichtigsten Prinzipien der Nouvelle Vague. Jedoch gibt es hier einige Einschränkungen. Obschon Godard das Drehbuch verfasst, geht der Stoff des Films auf Truffaut zurück, der ihm diesen zur Verfügung stellt. Dazu gibt Godard später zu Protokoll, dass der Film ursprünglich drinnen gedreht werden sollte, jedoch technische und gewerkschaftliche Gründe dies verhinderten. Außerdem erklärt er, dass der Film ohne die finanzielle wie symbolische Unterstützung Chabrols und Truffauts, die zu jener Zeit bereits ihre ersten Erfolge hatten, nicht möglich gewesen wäre (Godard 1981: 25).

Es ist bereits deutlich geworden, dass Godards Film die radikalsten Regelverstöße gegen die damalige Filmpraxis aufweist. Die ist umso erstaunlicher, da er den Film weder selbst produziert, noch allein für das Sujet verantwortlich zeichnet. Mit Georges de Beauregard ist einer der wichtigen Paten der Nouvelle Vague als Produzent tätig, der Godard offenbar alle Freiheiten lässt. Das Drehbuch, das aufgrund der Improvisationslust Godards nur sehr allgemein gehalten ist, geht auf eine Stoffsammlung

von Truffaut über einen Polizistenmord in Paris zurück, die er Godard zur Verfügung stellt. Somit wird Godards Film in Abbildung 5 in der ersten Dimension nicht so hoch eingeschätzt wie die beiden Vorgänger.

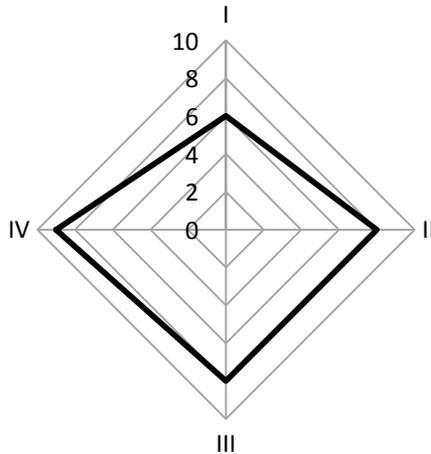


Abbildung 5-10: À bout de Souffle - Autorenpolitik

Deutlich voraus ist er ihnen jedoch im Bereich der Reflexion (II). Der Film ist gespickt mit Zitaten und Anspielungen auf den Film im Allgemeinen und die Vorbilder der Cahiers-Gruppe im Besonderen. Die ästhetische Selbstinszenierung gelingt Godard durch innovative Mittel wie den jump-cut, voice-over oder Dialoge mit der Kamera (III). Es verwundert daher nicht, dass Godards Stil als am stärksten ausgebildet angesehen werden kann (IV). Auch wenn der Film hier und da noch mit technischen Unzulänglichkeiten kämpft, ist dieser zu erkennen.

In Bezug auf die Kategorien der Nouvelle Vague rückt Godard dem Idealtypus näher als die beiden bisher behandelten Filme. Falsche Anschlüsse (I) werden verwendet, ohne dass dies Einfluss auf die Authentizität der Figuren und des Films im Allgemeinen hat. Das liegt zu großen Teilen an den existenzialistischen Einflüssen, die Godard zu jener Zeit aus seinem intellektuellen Umfeld aufgesogen hat. Das Nichts kommt bei Sarte, dem

wichtigsten Philosophen der 50er Jahre, aus dem Menschen selbst. Es ist damit, wie Kovács anmerkt, die Abwesenheit von etwas, das man begehrt, wünscht oder erinnert und damit keine metaphysische Substanz. Im Film findet dieses Nichts seine Entsprechung, indem es von den Charakteren akzeptiert wird und diese damit die Suche nach einem größeren Sinn oder Zusammenhang aufgeben. Das Individuum ist für sich auf der Suche nach etwas, das das Nichts erfüllen kann, doch findet oft nur die Sinnlosigkeit. In Godards späterem Film *Pierrot le Fou* (dt.: *Elf Uhr nachts*. Godard 2010) sprengt sich Ferdinand (gespielt von Jean-Paul Belmondo) am Ende mit Dynamit in die Luft, in der Hoffnung für die Liebe zu sterben und darin Sinn zu sehen. Doch kurz vor der Explosion merkt er, dass er auch darin keinen Sinn findet und nicht für ein höheres Gut sterben wird (Kovács 2007: 92–96). Dementsprechend trifft auch *À bout de Souffle* mit seinen falschen Anschlüssen und dem Verlust des ungestörten filmischen Flusses den Zeitgeist des ausgehenden Existenzialismus und wirkt damit gleichsam authentisch (II).

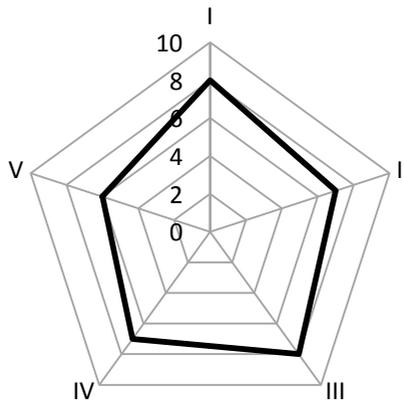


Abbildung 5-11: À bout de Souffle – Nouvelle Vague

Auch im Bereich der Zitationen und Anspielungen (III) fällt Godard nicht hinter die anderen Filmen zurück, wenn es ihm auch weniger um den

italienischen Neorealismus als vielmehr um die Nouvelle Vague und das amerikanische Kino geht. Zeitspiele (IV) finden sich durch den jump-cut, durch die Verwendung optischer und akustischer Situationen und durch Wiederholungen. Dadurch wirkt der Film gleichzeitig naiv und rebellisch. Der Drang zur Andersartigkeit, den Godard offensichtlich verspürt, sorgt für den Eindruck des Anfängerhaften (V), der Godard nach dem Erscheinen des Films zunächst angedichtet und bereits wenige Jahre später als innovativ angesehen werden wird.



Abbildung 5-12: Michel spricht während einer Autofahrt mit der Kamera.



Abbildung 5-13: Eine Straßenverkäuferin bietet eine Ausgabe der Cahiers du Cinéma an.

### 5.3.4 Rivette und das Theater: *Paris nous appartient*

Obschon Jacques Rivette *Paris nous appartient* (dt.: *Paris gehört uns*, Rivette 2011) bereits 1958 dreht, kann er ihn in Ermangelung eines Filmverleihs erst im Dezember 1961 in die Kinos bringen. Bei der Produktion erhält auch er Unterstützung von Chabrols Produktionsfirma AJYM. Dennoch muss er sich zusätzlich Geld aus der Kasse der Cahiers du Cinéma leihen, wie Truffaut in seiner Ankündigung erwähnt, in der er den Film bereits in seiner Entstehungsphase anpreist (Truffaut 1979c: 245-249). Dennoch hat Rivette große Probleme den Film fertigzustellen. Mehr als einmal geht ihm das Geld aus um seine Schauspieler, Kameramänner oder Toningenieure zu bezahlen. Diese Problematik wird auch immer wieder im Film thematisiert, in welchem der Regisseur Gerard Lenz, das Shakespeares Theaterstück Perikles aufzuführen gedenkt, seine Schauspieler dabei nicht bezahlen kann und diese teilweise ersetzen muss. Vor allem aber handelt der Film von der Studentin Anne, die sich in zwei verschiedenen gegen Ende des Filmes immer stärker miteinander verwobenen Handlungssträngen wiederfindet. Einerseits eine mögliche Verschwörung mit dazugehöriger Mordserie, andererseits die Entstehung eines Theaterstücks, die mit einigen Komplikationen verbunden ist. Dabei kommt es immer wieder zu direkten und indirekten Reflexion über das Autorenkino.

Als das Stück des Theaterregisseurs von einem großen Theater angenommen wird, versuchen dessen Intendanten und Produzenten Einfluss auf die Aufführung zu nehmen, wodurch sich das Stück immer weiter von seiner ursprünglichen Idee entfernt. Er wird gezwungen neue Schauspieler einzusetzen und bestimmte Effekte in das Stück einzubauen. Der Regisseur verkommt damit zum Agenten des Theaters, der aufgrund der ökonomischen Abhängigkeit seine eigene Handschrift und auch die *mise-en-scène* den vorgegebenen Befehlen unterordnen muss. Doch Rivette reflektiert die Idee des Kinos auch noch an anderer Stelle. Bei einem Gespräch über Perikles in Minute 00:41:25 erklärt Anne Lenz, dass sie das Stück „als etwas unzusammenhängend“ empfindet. Gleichzeitig hänge es

jedoch auf „einer anderen Ebene“ zusammen. Er bestätigt das, blickt dabei jedoch nicht zu Anne, sondern zu einer Person, die hinter der Kamera zu stehen scheint. Damit ergibt sich eine interessante Gegenüberstellung von Film- und Theaterregisseur, die hier scheinbar miteinander kommunizieren oder sich sogar spiegeln. Die Tatsache, dass das von Anne proklamierte Fragmentarische auch ein Prinzip des Stils der Nouvelle Vague oder des italienischen Neorealismus darstellt, macht dieses Zwiegespräch umso eindeutiger. Die Interaktion mit einer dritten Person hinter der Kamera findet sich ebenso in Minute 01:28:58. Bei diesem Gespräch zwischen Lenz und Anne scheint es sogar so, als ob der unsichtbare Dritte den Blicken von Anne auszuweichen versucht, indem er ihrer Fixierung mit einem Kameraschwenk entgeht.

Die Zugehörigkeit des Films zur Nouvelle Vague wird neben Rivettes eigenem Cameo-Auftritt auch durch die Auftritte anderer wichtiger Personen der Bewegung deutlich. Bereits nach 00:07:40 Minuten tritt Chabrol in der Rolle eines Intellektuellen auf einer Party auf, der dabei auch in einige Dialoge verwickelt ist. Jean-Luc Godard gibt nach 01:19:30 Minuten einen Mann in einem Café von dem sich Anne Informationen erhofft.

Ästhetisch ist der Film, wie alle weiteren Filme Rivettes auch, von dessen Verwurzelung in der Literatur und im Theater geprägt. Dennoch beginnt *Paris nous appartient* wie bereits Truffauts *Les quatre cents coups* mit einigen Pariser Impressionen, die mittels einer Kamerafahrt aus einem fahrenden Zug festgehalten werden. Die Handlung wird auch im weiteren Verlauf von Großaufnahmen der Szenerie untermalt und legt so vor jeder Szene eine klar definierte Kulisse für die Handlung fest. Die einzelnen Sequenzen werden in diesen Settings oft sehr lange ausagiert. Für Rivette steht weniger der fertige Film als vielmehr der Weg dorthin im Zentrum der Filmpraxis (Monaco 1980: 305-306).

Seine Filme haben große Ähnlichkeiten zu Theaterstücken und wirken häufig improvisiert. Seine Sujets beinhalten daher nicht nur im vorliegenden Fall den Weg der Entstehung eines Theaterstücks, wobei stets der

Prozess der Entstehung und nicht das endgültige Stück von Interesse sind. Durch die Offenheit des Narrativs erhalten Rivettes Filme epische Längen. Die Dauer eines Filmes wird gegen die klassische Erzählökonomie etabliert (Monaco 1980: 312). Trotz der theatralischen Prägung verzichtet Rivette oftmals auf ein ausgeleuchtetes Setting. Nach 00:29:40 Minuten führt ein Gespräch zwischen Anne und Philip Kaufman diese von einem beleuchteten Brunnen zu einer Straßenlaterne. Dazwischen gehen die beiden durchs Dunkel und werden dabei nahezu unkenntlich. Rivette lässt damit nur die am Ort bestehende Beleuchtung wirken. Weiterhin gelingt es ihm den Filmfluss von Zeit zu Zeit zu stören und damit die bestehenden Konventionen zu offenbaren und mit ihnen zu spielen. In Minute 00:43:46 fährt während eines Gesprächs auf einer Brücke, im Hintergrund ein Motorboot über die Seine, dessen Geräusch dazu führt, dass die Worte kaum noch zu verstehen sind. In konventionellen Filmen würden solche Störgeräusche nicht auftreten, da sie nur von der Handlung ablenken oder diese stören. Die Nouvelle Vague jedoch hat genau dies zum Ziel. Sie bewerkstelligt dies ebenso durch eine wackelige Handkamera, wie sie im vorliegenden Film nach 01:50:40 Minuten eingesetzt wird. Wie bereits bei Chabrol offenbart diese die Filmhaftigkeit des Films, sprich sie zieht durch das wacklige Bild und damit verbundene Störung des Filmsehens den Blick auf sich.

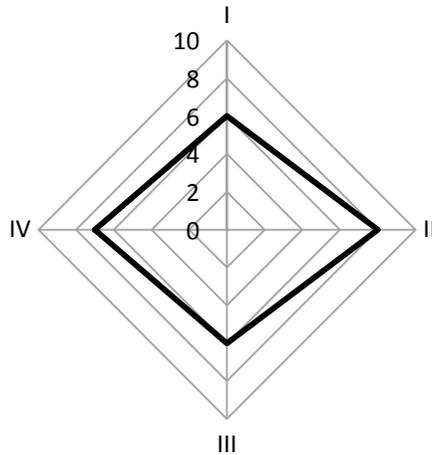


Abbildung 5-14: Paris nous appartient - Autorenpolitik

Abbildung 7 zeigt wie sich Rivettes Debüt in den Dimensionen der Autorenpolitik verhält. Der Einfluss Rivettes auf den Film (I) ist mit dem Godards vergleichbar. Produziert von Chabrol und damit einem Anhänger der Nouvelle Vague, erhält Rivette weitere Unterstützung beim Drehbuch, das er dennoch mitverfasst. Es entsteht ein Film von hohem Reflexionsgrad, der immer wieder sein eigenes Entstehen, sowie das Medium Film selbst (beispielsweise anhand von Perikles) thematisiert (II). Dabei inszeniert sich Rivette oft selbst (III), wenn er seine Figuren zur Kamera blicken lässt. Die Handschrift Rivettes (IV) ist dem Film anzumerken. Lange, teils improvisierte Passagen können die Nähe Rivettes zu Theater und Literatur nicht verschleiern. Gleichzeitig inszeniert er den Film mit vielen Totalen, die den theatralischen Eindruck verstärken. Ebenso bricht er einige Male aus diesem Korsett aus, indem er Szenen auf einem Hausdach oder bei einer Autofahrt dreht. Die Konterkarierung des Theatralischen mit einzelnen amerikanischen Filmnuancen begründet Rivettes einzigartigen Stil. Zudem schafft er es, ähnlich wie Truffaut, ein großes Ensemble an Charakteren nahezu gleichberechtigt nebeneinander existieren zu lassen, indem er sie in vergleichbaren Einstellungen filmt und nur einige

wenige durch Großaufnahmen oder dominante Platzierungen in den Sequenzen (*mise-en-scène*) hervorhebt. Häufig bestehen die Bilder aus einer Ansammlung mehrerer Menschen, die abwechselnd in den Vordergrund treten, während die Kamera zur Szenerie immer einen gewissen Abstand einhält.

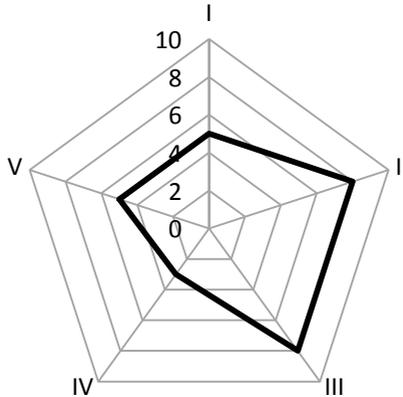


Abbildung 5-15: Paris nous appartient – Nouvelle Vague

Die Bezüge zur Nouvelle Vague, wie sie in Abbildung gezeigt werden, zeigen eine Dominanz der Dimensionen II und III. Der Realismus des Films wird nicht nur durch die langen Improvisationssequenzen oder den Verzicht auf Beleuchtungstechniken begründet, sondern ebenso durch das Ins-Leere-Laufen der Personen auf der Suche nach einer Verschwörung. Verweise auf die Nouvelle Vague finden sich vor allem durch das Auftreten anderer Regisseure, sowie ebenfalls durch die Diskussionen um das Theaterstück und dessen Finanzierung. Weniger nah kommt Rivette der Nouvelle Vague im Hinblick auf falschen Anschlüsse oder Zeitspiele, die eher selten sind. Rivettes Film erreicht auch durch diesen Verzicht auf solche Experimente eine größere Souveränität (V). Die Kamera hält sich, wie auch bei den frühen Filmen Rossellinis, auffallend zurück und lässt die Menschen in den Szenen agieren. Dadurch entsteht eine dokumenta-

rische Professionalität und Distanz, die von Zeit zu Zeit durch ungewöhnliche Einschübe und Perspektiven aufgebrochen wird.



Abbildung 5-16: Gerard blickt während eines Gesprächs mit Anne zu einer Person hinter der Kamera.



Abbildung 5-17: Gerard sieht über die Dächer von Paris.

### 5.3.5 Dokumentation über einen Absteiger: Rohmers *Le Signe du Lion*

Ähnlich wie Rivette hat auch Eric Rohmer, der eigentlich Maurice Schérer heißt, Probleme einen Verleih für seinen ersten Spielfilm, den er bereits 1959 dreht, zu finden. Als *Le Signe du Lion* (dt.: *Im Zeichen des Löwen*. Rohmer 2006) dann 1962 doch noch veröffentlicht wird, ist der große

Enthusiasmus der ersten Nouvelle Vague Filme bereits verfliegen und eine neue Konsolidierungsphase der Bewegung sowie des französischen Films überhaupt eingetreten. Wie viele seiner Freunde der Cahiers dreht Rohmer in den 50er Jahren bereits einige Kurzfilme, bei denen ihm beispielsweise Godard über die Schulter blickt. *Le Signe du Lion* produziert er dann unter Chabrols Label AYJM. Nachdem Chabrol jedoch gezwungen war seine Firma zu verkaufen, wird der Film im Auftrag des Verleihs neu geschnitten (Monaco 1980: 287). Weitere symbolische Unterstützung erhält er von Godard, der im Film zunächst einen Auftritt nach 00:12:15 Minuten hat und kurz darauf nochmal bei einem Gespräch zweier Personen als Störfaktor durch das Bild wandert. Dies ist gleichzeitig ein deutlich erkennbarer Bruch mit der Filmkonvention, die solche Störungen in einer Dialogszene nicht kennt.

Rohmers erster Film steht den ersten Filmen seiner Kollegen der Cahiers-Gruppe in Teilen gegensätzlich gegenüber. Monaco sieht ihn von allen Erstlingswerken am stärksten in der Tradition von Jean Renoir verwurzelt, da er auf große ästhetische, inhaltliche oder historische Reflexionen verzichtet und nur dort Kunst macht, wo sie ihm dienlich erscheint (Monaco 1980: 288-289). Damit steht er wie Renoir zwischen den beiden Polen von Naturalismus und Theater (Braudy 1989). Sein erster Spielfilm stellt damit eine Art Kammerspiel mit dokumentarischen Elementen dar. Das dokumentarische Element, das sämtliche realistische Bewegungen begleitet, wird von Rohmer jedoch mit genauen Zeit- und Ortsangaben auf die Spitze getrieben (Marie 2003: 84). Der Film blendet beispielsweise nach seiner Eröffnungssequenz sofort den Hinweis ein, dass es sich um den 22. Juni handelt. Weitere Zeitangaben folgen in Minute 00:21:32 (13. Juli), 00:32:18 (30. Juli) und 01:22:13 (22. August). Weiterhin lässt Rohmer durchgehend Ortsangaben in Großaufnahme einblenden, etwa Namen von Hotels oder Banken, teilweise sogar Uhrzeiten und Namensschilder. Dazu wechselt der Film immer wieder in die Totale, meist verbunden mit einer Autofahrt oder einem Fußmarsch, die die gesamte Kulisse der Handlung zeigt. Durch diese Fülle an totalen Einstellungen werden die

einzelnen Szenen klar voneinander getrennt, ohne auf Schwarzblenden angewiesen zu sein. Auch der Beginn des Filmes besteht – wie schon bei Rivette, Chabrol und Truffaut – aus Pariser Impressionen in der Totale, dieses Mal aufgenommen aus einem Boot auf der Seine.

Mit diesem dokumentarischen Stil erzählt Rohmer die Geschichte von Pierre, einem Mann, der zu Beginn des Films glaubt eine große Erbschaft zu erhalten, tatsächlich aber nach deren Ausbleiben zum Obdachlosen absteigt. Die anfangs ausgelassene und wortreiche Erzählung wandelt sich im Verlauf des Films immer mehr zu optischen und akustischen Situationen. Die inneren Zustände Pierres sind an den gezeigten Bildern abzulesen. Rohmer verwendet dabei immer wieder Kontrastierungen von Bettlern und gut situierten Bürgern in Restaurants. Pierre selbst stolpert geradezu von einer Situation in die nächste. Keine geht zwangsläufig aus der vorherigen hervor, was die Inspiration durch den italienischen Neorealismus mit dem Verlust des Vektors in der Handlung offenbart. So verwundert es nicht, dass beispielsweise ein versuchter Diebstahl Pierres ähnlich inszeniert wird, wie der versuchte Diebstahl eines Fahrrads am Ende von *Ladri di biciclette*. Wenn die Geschichten moderner Filme, wie Kovacs meint, von entfremdeten Individuen handeln (Kovács 2007: 66), so legt Rohmers Film davon Zeugnis ab. Dabei tritt wie auch an anderen Stellen das Motiv des entfremdeten Menschen an die Oberfläche, der in der Anonymität der Großstadt nicht als Mensch, sondern als Störfaktor wahrgenommen wird. Als in Minute 01:17:26 ein Schiff Pierre im Hintergrund passiert, wird er bereits gar nicht mehr gesehen. Er schläft auf dem Bordstein ein, die Kamera zoomt zurück bis unter absoluter Stille nur noch eine Luftaufnahme von Paris zu sehen ist.

Trotz dieses auch aus heutiger Sicht aktuellen Themas konnte Rohmer mit seinem ersten Film keinen Erfolg erzielen. In Zeiten wirtschaftlicher Prosperität war das Sujet für die Zuschauer womöglich uninteressant. Ein Zeichen dafür, dass nicht nur die Ästhetik eines Autors, sondern auch das Thema eines Films für den Erfolg entscheidend ist. Die Erklärung für das

Scheitern an den Kinokassen liefert Rohmer selbst. Denn nicht die Filme mit den schönsten, reinsten Bildern seien in seinen Augen diejenigen, denen immer auch die größte Geltung zugesprochen wird (Rohmer 2006: 518).

Rohmer ist beim Misserfolg seines ersten Spielfilms bereits 40 Jahre alt. Diese Ernüchterung lässt ihn glauben, dass er sein filmisches Schaffen auf Kurzfilme reduzieren muss und parallel weiter seiner Kritikertätigkeit für die Cahiers nachgehen kann, deren Chefredakteur er zu jener Zeit ist. Mit Barbet Schroeder, der einige seiner Kurzfilme der Reihe *Moralische Erzählungen* produziert, gründet er 1962 seine Produktionsfirma *Les Films du Losange*, die ihm künftig größeren Spielraum zur Produktion von Spielfilmen geben wird, die er Ende der 60er zu drehen beginnt (Monaco 1980: 287).

Rohmers Film zeigt in Abbildung 9 einige Abweichungen von den Ausprägungen der anderen Filme. Besonders deutlich sind diese in den Dimensionen II und III. Rohmer geht es vorrangig um seine Geschichte, die er mit großer Genauigkeit erzählt. Dabei ist kaum Platz für abschweifende Reflexionen oder Selbstinszenierungen. Im Gegenteil versucht er durch die genaue Dokumentation von Zeit und Ort den Glauben an die Wirklichkeit des Filmes aufrechtzuerhalten. Selten, beispielsweise als die Passanten in Minute 00:59:00 in die Kamera sehen, wird die Illusion des Filmes – hier womöglich sogar unabsichtlich aufgrund der Laiendarsteller – aufgehoben. In den beiden anderen Bereichen zeigt sich der Film nahe an den Ausprägungen von Rivette. Nahezu identisch etwa im Hinblick auf den Einfluss (I) und ebenso deutlich in seinem eigenen Stil, der wie der Rivettes nahe am Theater operiert und vergleichbare Bilder einfängt.

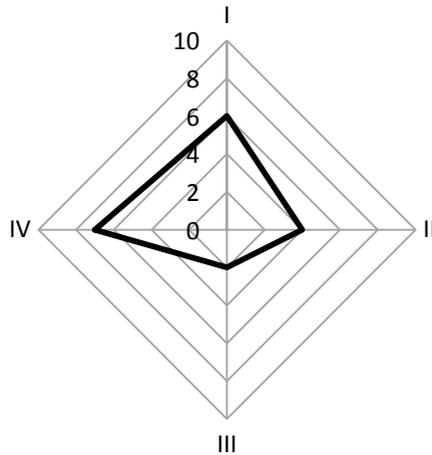


Abbildung 5-18: Le Signe du Lion - Autorenpolitik

Jedoch zeigt sich Rohmer dokumentarischer und näher an der alltäglichen Wirklichkeit als Rivette, dessen Filmen häufig etwas Geheimnisvolles oder Verschwörerisches anhängt. Rohmer wirkt dagegen nüchterner und dennoch nicht weniger sentimental. Sein Figuren scheitern in eindeutig eingefangenen Settings, hier in der Pariser Großstadt und in seinem größten Erfolg *Pauline à la plage* (dt. *Pauline am Strand*. Rohmer 1982) beispielsweise am sonnigen Urlaubsstrand. Das zeigt Rohmer bereits in seinen Kurzfilmen, die dem ersten Spielfilm vorausgehen.

Abbildung 19 zeigt das Verhältnis von *Le Signe du Lion* zur Nouvelle Vague auf. Die stärkste Ausprägung fällt im Bereich des Realismus (II) auf. Die Dokumentation von Zeit und Ort, sowie der Verzicht auf romanisierende Momente bei gleichzeitigem Verlust aller sozialen Beziehungen wirft ein realistisches Bild auf die Situation Pierres. Im Bereich der Zitationen und Verweise (III) können einige Bezüge zum Neorealismus entdeckt werden, die jedoch weniger in Form von Zitaten, als vielmehr in der Art und Weise der Stimmung des Filmes offenbar wird. Außerdem tritt

mit Godard ein wichtiger Vertreter der Cahiers-Gruppe prominent im Film auf, dessen Szene zugleich ein Zeitspiel (IV) darstellt.

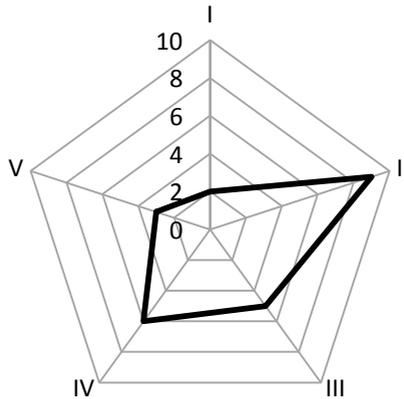


Abbildung 5-19: Le Signe du Lion – Nouvelle Vague

Eine Fülle optischer und akustischer Situationen im Verlauf des Filmes macht die Dauer des Abstiegs Pierres deutlich. Die Situationen werden bis zum Ende des Filmes immer präsenter und länger. Rohmer entlässt den Zuschauer damit nicht aus der Tragik der Geschichte, sondern verstärkt sie, was die Entwürdigung Pierres spürbar werden lässt. Weniger ausgeprägt sind dagegen die Verwendung falscher Anschlüsse (I), sowie eine herausfordernde Amateurhaftigkeit (V). Die Szenengestaltung ist souverän; die Tragik wirkt gekonnt inszeniert und ohne eine Vielzahl an ungewöhnlichen Perspektiven abfotografiert.



Abbildung 5-20: Pierre liegt erschöpft und mittellos an der Seine.



Abbildung 5-21: Godard läuft während eines Dialogs zweier Männer als Störfaktor durch das Bild.

### 5.3.6 Erinnerungsbilder: *Hiroshima mon amour* von Alain Resnais

Alain Resnais gehört zu der angesprochenen Gruppe von Regisseuren, die nur manchmal dem engen Kreis der Nouvelle Vague zugerechnet werden. Auch sein Film war einer der französischen Beiträge in Cannes im Jahr 1959 und erhielt im Jahr darauf sogar eine Oscar-Nominierung.

Die erste augenfällige Besonderheit des Filmes besteht in der Tatsache, dass Resnais' Film auf ein Drehbuch der Literatin Marguerite Duras zurückgeht. Auch sein Folgefilm *L'année dernière à Marienbad* (dt.: *Letztes Jahr in Marienbad*, Resnais 2008) basiert auf einem Drehbuch des Schriftstellers Alain Robbe-Grillet. Damit verstößt Resnais gegen eine wichtige Idee der Autorenpolitik, die vor allem Regie und Drehbuch in der Hand des Regisseurs wissen will. Dementsprechend lautet eine erste Charakteri-

sierung, die dem Film von der Cahiers-Gruppe angeheftet wird, auf Literatur (Domarchi et al. 1985: 59).

Der Einfluss von Duras ist Resnais Film deutlich anzumerken. Wie Foucault feststellt, gräbt Duras sowohl in ihren Filmen als auch in ihren Schriften in einem „Gedächtnis ohne Erinnerung“, das „einer Art Nebel“ gleichkommt (Foucault 2013: 146). Diese Metaphorik trifft auch auf *Hiroshima mon amour* zu. Der Film wird immer wieder von Erinnerungssequenzen durchdrungen, die den Handlungsfluss unterbrechen. Gleichzeitig fällt auf, dass die Geschichte des Films, die in erster Linie von der Liaison einer französischen Schauspielerin mit einem japanischen Architekten handelt, nicht etwa mit dem Kennenlernen der beiden beginnt, sondern inmitten einer gemeinsamen Liebesnacht. Ebenso markiert das Ende des Films nicht das Ende der Geschichte zwischen den beiden. Somit verbleibt der Film in einer sphärischen Stimmung und lässt seine Geschichte letztlich unaufgelöst in der Schweben. Als dritte Hauptrolle des Films muss die Stadt Hiroshima genannt werden. Vergleichbar mit den Filmen des italienischen Neorealismus beschreibt Resnais die Stadt in vielen Bildern und fängt dabei auch die große Leere ein, die der Einschlag der Atombombe hinterlassen hat.

Die häufig menschenleeren Impressionen werden mit einem monotonen voice-over der beiden Protagonisten hinterlegt, welches die trostlose Stimmung der Stadt unterstreicht. Auf diese Art entsteht eine Fülle optischer und akustischer Situation, wie sie für das moderne Kino charakteristisch sind. Diese entstehen im Film häufig in Kombination mit Kamerafahrten durch die Straßen von Hiroshima wie in Minute 00:14:33. Dabei fällt auf, dass ein kleiner Teil des Autos, auf dem die Kamera positioniert ist, zu sehen ist. Schwer vorstellbar, dass Resnais das nicht bewusst war. Doch auch im Falle eines Versehens wird in diesem Moment die Illusion des Films aufgeweicht, da die Kamera nicht mehr als transzendierende Instanz über dem Geschehen steht. Die filmische Illusion wird darüber hinaus auch im Zusammenhang mit dem Film im Film gebrochen, der ab der Mitte wichtiger wird. In Minute 00:31:52 werden am Set dieses Filmes,

bei dem die Französin die Rolle einer Krankenschwester spielt, Bilder von verbrannten Körpern und Körperteilen des Bombenanschlags, die als Requisiten für den Film dienen, an ihr und ihrem Liebhaber vorbei getragen. Dabei amüsieren sie sich jedoch über ihr Ausweichmanöver, statt sich den Bildern angemessen zu verhalten. Die französische Schauspielerin offenbart damit ihre Distanz zum Filmprojekt und bricht mit der Identitätsillusion von Rolle und Schauspieler. Auf diese Weise wird der Film auch zu einer kritischen Reflexion über den Film selbst. Resnais scheint zu fragen, ob man sich Mühe geben sollte den Zuschauer zur Identifikation mit dem Gezeigten zu bewegen, wenn doch die beteiligten selbst dieser Illusion nicht verfallen. Das Mittel des Films im Film wird später auch von Godard in *Les Mépris* (dt.: *Die Verachtung*. Godard 2002) oder Truffaut in *La nuit américaine* als Möglichkeit der Reflexion über den Film verwendet.

Resnais spielt häufig mit falschen Anschlüssen, die er entweder durch die genannten Erinnerungssequenzen oder im Rahmen der Kameraführung provoziert. In Minute 00:06:23 führt ein Kameraschwenk während einer Aufnahme aus einer Art Museum zu einer neuen Sequenz von nachgedrehten Bildern unmittelbar nach dem Bombeneinschlag. Der Schwenk mit der Kamera führt damit auch zu einer Art Zeitsprung. Nach 00:15:56 Minuten wiederum wird sphärische Stimmung der optischen und akustischen Situationen durch eine ruckartige Blende auf die Hauptpersonen unterbrochen, die in der Folge in heftiges Lachen ausbrechen. Ebenfalls sehr einprägend ist die Sequenz in Minute 00:19:29 als die Französin ihren Liebhaber schlafend auf dem Bett beobachtet und dabei plötzlich das Bild eines Toten aus ihrer Erinnerung zu sehen glaubt. Das Verschwimmen von Imaginärem und Realem wird hier besonders deutlich. Ganz im Sinne Sartres, der die Erinnerung nicht als abwesend gegeben, sondern real, und damit gegenwärtig gegeben im Aggregatzustand des Vergangenen bezeichnet (Sartre 1971: 282–283).

Innovativ zeigt sich Resnais auch durch die Verwendung von jumpcuts, deren Erfindung gewöhnlich Godard zugesprochen wird. Während

einer Fahrtsequenz in Minute 00:14:33 wird ein Teil der Sequenz entnommen und der Rest ohne Übergang direkt aneinandergesetzt. Auch Godard hat diese Art der Montage zum ersten Mal während einer Fahrtsequenz untergebracht, wenn auch, wie er selbst behauptet, aus zeitökonomischen Gründen (Godard 1981: 23-25).

Rohmer bezeichnet Resnais als ersten modernen Filmmacher des Tonfilms. Für den Stummfilm waren dies etwa Dreyer oder Eisenstein, in dessen ideologischer (Montage-)Schule Resnais von den Kritikern angesiedelt wird (Domarchi et al. 1985: 60–61).

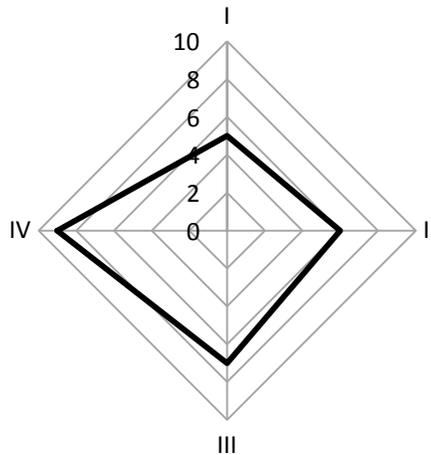


Abbildung 5-22: Hiroshima mon amour - Autorenpolitik

Obwohl Resnais nicht als Teil der Cahiers-Gruppe in Erscheinung tritt, so lassen sich doch Bezüge zum Prinzip der Autorenpolitik feststellen. Mit Dauman hat Resnais einen Produzenten, der ihm Freiheiten offenlässt. Duras gibt ihm das Drehbuch vor. Sein Einfluss auf den Film (I) ist damit größer als bei vielen anderen, jedoch geringer als bei den Filmmachern der Cahiers-Gruppe. Mit der Rolle der Schauspielerin, dem Film im Film, sowie dem Inhalt des voice-over zu Beginn gelingen ihm darüber hinaus einige inhaltliche Reflexionen über das Medium Film und die Divergenz desselben zur Wirklichkeit. Das Brechen mit dieser filmischen Illusion

(III) hingegen bewerkstelligt er, wie auch Godard, mit jump-cuts oder mit dem Zeigen eines Teiles des Autos auf dem die Kamera während der Kamerafahrt montiert ist. Dazu lässt er durch die Übergänge verschiedener Filmstränge, etwa vom Hauptfilm in einen nachgedrehten Dokumentarfilm, die Ebenen der Filmillusion aufeinanderprallen. Die Kombination von Erinnerung und filmischer Wirklichkeit wird darüber hinaus zu seinem besonderen Markenzeichen (IV), das Resnais in *L'année dernière à Marienbad* weiterführt. Sphärische akustische und optische Situationen werden mal zu Erinnerungssequenzen und mal zu Einbildungen umgedeutet, wodurch die Ebenen des Realen und Imaginären in den Filmen verschwimmen.

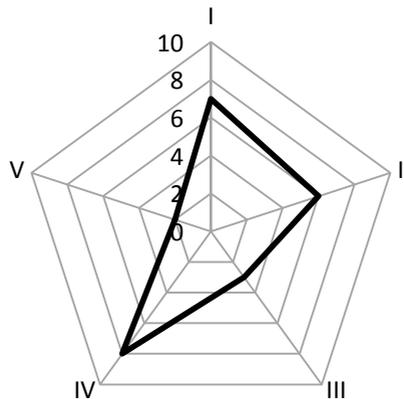


Abbildung 5-23: Hiroshima mon amour – Nouvelle Vague

Ambivalent scheint das Verhältnis des Films zu den Kriterien der Nouvelle Vague (Abbildung 12). Es finden sich keine Verweise auf andere Regisseure oder Zitationen aus Filmen (III), die als Vorbilder der Nouvelle Vague gelten. Einzig die Hervorhebung der Stadt und die entsprechenden Impressionen zeigen Bezüge zum italienischen Neorealismus sowie den Filmen der Cahiers-Gruppe. Dementsprechend gibt es Teile, die sehr nahe am geforderten Realismus (II) operieren, aber ebenso solche, die Erinne-

rungen und Vorstellungen zeigen und damit stärker an einen Psychologismus erinnern, den die Neorealisten, als filmische Positivisten, ablehnen. Gleichzeitig wirkt der Film des früheren Dokumentarfilmers Resnais, ähnlich wie bei Rohmer, gekonnt inszeniert (V), obgleich beispielsweise die Verwendung von Erinnerungsbildern eine experimentelle Freude kennzeichnet, die Rohmer abgeht. Mit ihm trifft er sich jedoch wieder bei der Verwendung optischer und akustischer Situationen, die den Film zwischen Melancholie und Tragik changieren lassen. Resnais generiert, wiederum im Gegensatz zu Rohmer, beständig falsche Anschlüsse (I), die dem Film eine unkonventionelle Note verleihen und teilweise sehr auffällig mit den Potenzialen des Films und der Montage spielen. Dazu springen vor allem die Erinnerungssequenzen (IV) häufig in der Zeit hin und her, während die jump-cuts die Gegenwart verkleinern.



Abbildung 5-24: Kamerfahrt durch Hiroshima. Unten am Bild ist ein Teil des Autos zu sehen, auf das die Kamera montiert ist.



Abbildung 5-25: Impressionen aus dem zerstörten Hiroshima.

### 5.3.7 Roger Vadim: *Les Liaisons dangereuses*

Mit 693.955 verkauften Tickets gelingt Roger Vadim der kommerziell erfolgreichste Film jener Zeit (Marie 2003: 66). Gleichzeitig ist es der Durchbruch für die Schauspielerin Jeanne Moreau, die in den Folgejahren auch in einigen Filmen anerkannter Autoren, beispielsweise *Jules et Jim* von Truffaut oder *La Notte* von Antonioni, zu sehen sein wird. Vadim hingegen reiht sich nicht in den Kanon dieser anerkannten Filmkünstler ein, obschon er das Attribut der Jugend durchaus zugeschrieben bekommt. Noch für seinen ersten Film *Et Dieu créa la Femme* wird er von den jungen Kritikern der Cahiers-Gruppe gelobt. Truffaut zählt den Film in einer persönlichen Zuschreibungsliste gar zur Nouvelle Vague, obschon er ihn eher wegen seiner aufrichtigen Darstellung denn aufgrund seiner künstlerischen Vollkommenheit schätzt (Truffaut 1979a: 241-242).

Doch bereits *Les Liaisons dangereuses*, Vadims vierter Spielfilm, gilt, obgleich er im Dunstschleier der Nouvelle Vague entsteht, weder bei den Kritikern noch in der filmwissenschaftlichen Literatur als Teil der Bewegung, was nicht zuletzt an der offensichtlichen Professionalität und Konventionalität liegen dürfte. In diesem Film wirkt die Erzählung bereits routiniert ab fotografiert. Keine wackeligen Kameraeinstellungen, wenig

unerwartete Perspektiven. Der Film lebt vor allem von seiner provokanten Geschichte um die sexuellen Eskapaden und Verwerfungen der Oberschicht und der teils gewagten Posen und Szenen, die Vadim in den Film einbaut. Da er sich damit oft am Rande der Zensur bewegt, wirken die jeweiligen Sequenzen sehr durchdacht, keine Sekunde der Kameraführung und keine Geste und Bewegung der Schauspieler scheint dem Zufall überlassen. Die Improvisation, wie sie von den Regisseuren der Cahiers-Gruppe zugelassen wird, fällt hier weg. Viele Großaufnahmen und feste Einstellungen sprechen eher für gut erlerntes Handwerk, dem gleichzeitig immer wieder der Hauch des Unnatürlichen anhängt. In Minute 00:24:12 entsteht zunächst eine für das Nachkriegskino typische optische Situation im Schuss-Gegenschuss Verfahren zwischen Vicomte und Marianne. Diese wirkt jedoch aufgrund des unnatürlichen und überlangen Lachens der beiden unnatürlich und konstruiert. Gleiches gilt für das auffällig unnatürliche Gähnen von Cécile in Minute 00:43:12. Vadim versucht überdeutlich darauf hinzuweisen, dass Cécile in der vorhergehenden Nacht aufgrund ihrer ungewollten Affäre mit Vicomte wenig Schlaf erhalten hat.

Dennoch zeigt auch dieser Film neben der sporadischen Verwendung optischer und akustischer Situationen – etwa das lange Anstarren von Vicomte und Marianne in der Tür nach 01:05:21 Minuten – einige wenige Einflüsse durch die Forderungen der Autorenpolitik. In Minute 00:29:90 wird ein Gespräch zwischen Vicomte und Marianne mittels einer Kamerafahrt von schräg hinten abgefilmt, was eine unkonventionelle Einstellung ist, die auch in den Filmen der Cahiers-Gruppe verwendet wird. Ähnliches gilt für eine Kamerafahrt im Park nach 01:18:03 Minuten.

In der vorangegangenen Beschreibung wird bereits deutlich, dass Vadims Film die geringsten Bezüge in beiden Analysebereichen aufweist. Abbildung 13 führt vor, dass die Ausprägungen in den Bereichen des Einflusses (I) und der Handschrift (IV) noch am deutlichsten ausfallen. Letzteres liegt darin begründet, dass Vadim einen Spagat aus konventioneller Regie

und einigen verstreuten Elementen der Experimentierfreude einbaut. Er wird damit zu einem Filmemacher, der dem Einfluss der neuen Bewegung nicht auszuweichen versucht und sie in seinen Stil integriert. Damit begründet er einen Beginn der Handschrift, die sich jedoch in den folgenden Filmen nicht weiterentwickelt und ihm somit das Label eines auteurs verwehrt.

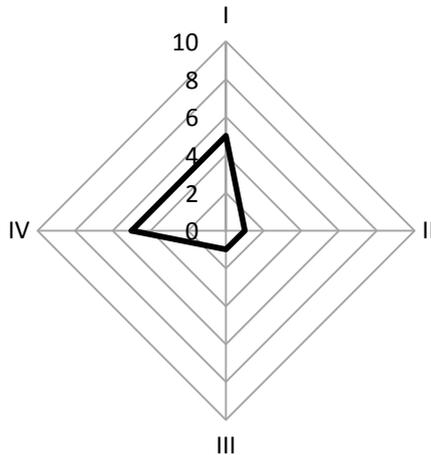


Abbildung 5-26: Les Liaisons dangereuses - Autorenpolitik

Einfluss auf den Film (I) hat Vadim nicht nur bei der Regie, sondern ebenso beim Drehbuch. Gleichzeitig muss er den Forderungen seines Produzenten genügen, der in diesem Fall auch auf den Profit bedacht ist. Daher lässt die Geschichte nur wenig Platz für Reflexionen (II) oder Selbstinszenierungen (III).

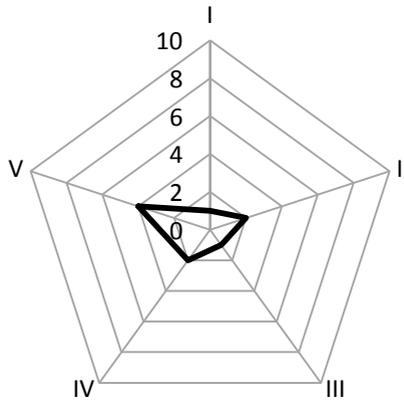


Abbildung 5-27: Les Liaisons dangereuses – Nouvelle Vague

Nachdem die Bezüge zur Autorenpolitik nicht hervorstechen, ist es wenig überraschend, dass auch die Verbindungen zur Nouvelle Vague vergleichsweise gering sind. Am stärksten zeigt sich der Bezug zur Bewegung noch im Bereich der Professionalität (V). Durch den Einfluss, den Vadim vonseiten des unorthodoxen jungen Films zulässt, wird die professionelle und handwerkliche Konventionalität an einzelnen Stellen aufgelockert. Ansonsten lebt der Film vor allem von seinem provokanten Sujet, das in die anderen Dimensionen eines Nouvelle Vague Filmes nur selten vordringt.

### 5.3.8 Resümee: Die Werke der Cahiers-Gruppe im Feld

In beiden Analysekatgorien zeigt sich, dass Vadims *Les Liaisons dangereuses* kaum Gemeinsamkeiten zu den anderen Filmen aufweist. Es ist somit davon auszugehen, dass der Film nicht in einem starken Zusammenhang mit der Politik des Autors steht und nicht als Film der Nouvelle Vague im hier geforderten Sinne gelten kann. Die Unterscheidungen der anderen Filme sind jedoch diffiziler.

In den Dimensionen der Autorenpolitik lassen sich verschiedene Feststellungen herauslesen. Zunächst ist festzuhalten, dass Godards Film der einzige ist, der in drei Dimensionen (II, III und IV) eine Bewertung von acht oder höher aufweisen kann. Nimmt man die vier Dimensionen als gleichberechtigt an, so ist Godards Film derjenige, der den Ideen der Autorenpolitik am stärksten verpflichtet ist. Mit Ausnahme von Rohmer haben alle Filme in jeder Dimension mindestens einen Wert von sechs oder höher. Rohmer hingegen kommt in Kategorie III nur auf einen Wert von zwei, in Kategorie II auf einen Wert von vier. Dies kann als Indiz dafür gewertet werden, dass es auch innerhalb der Cahiers-Gruppe ein Gefälle in der Filmideologie gibt. Ein solches, etwas weniger starkes, Gefälle lässt sich auch bei den anderen vier Filmen der Cahiers-Gruppe beobachten. Chabrols und Truffauts Filme zeigen identische Ausprägungen, während andererseits Godard und Rivette ähnliche Tendenzen der Ausprägungen aufweisen. Rohmer, der auch schon zu Kritikerzeiten die Sonderrolle des „alten Jungtürken“ zugeschrieben bekommt, zeigt Unterschiede zur Gruppe der vier anderen. Innerhalb dieser vier wiederum streben Truffaut und Chabrol sowie Godard und Rivette in eine gemeinsame Richtung. Zu letzteren ist dann auch Resnais zuzuordnen, obschon auch er in der ersten Dimension nicht über einen Wert von fünf hinausreicht. In den anderen dreien hingegen zeigt er die gleichen Tendenzen. Während Rohmer also nur zwei der geforderten vier Kriterien erfüllt (Wert  $\geq 5$ ), bringen es die anderen fünf auf mindestens drei.<sup>20</sup>

Im Hinblick auf die Gemeinsamkeiten in den Kategorien der Nouvelle Vague wird deutlich, dass sich die Vorreiterrolle Godards und die Ge-

---

<sup>20</sup> Man kann einwenden, dass die letzte Kategorie stärker eingeschätzt werden muss als die anderen drei. Wenn also Rohmer seine Handschrift behauptet, obschon ihm weniger Kontrolle über den Film zukommt, ist dies ein umso stärkerer Beweis für seine Autorschaft. Dieser Einwand wäre jedoch normativ. Es spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle wie die Leistung eines Regisseurs zu bewerten ist, sondern nur, wie viele Gemeinsamkeiten sein Vorgehen mit der Bezugsgruppe hat. Normativ gesehen überstrahlte die Autorschaft wohl alle anderen Faktoren.

meinsamkeiten von Chabrol und Truffaut bestätigen. Allerdings zeigen auch Rivette und Rohmer engere Bezüge zu den anderen Filmen als es in Bezug auf die Autorenpolitik festgestellt wurde. Rivette besonders in den Dimensionen II und III, Rohmer in den Dimensionen II und IV. Resnais zeigt hohe Ausprägungen in den Dimensionen I, II und IV, was ihn wiederum nahe an die Nouvelle Vague rückt. Insgesamt betrachtet sind jedoch mit Ausnahme von Godard keine durchgehend hohen Werte in allen Dimensionen auszumachen. Dies bestätigt, dass die Filme Godards häufig stellvertretend für den Stil der Nouvelle Vague stehen. Gleichzeitig zeigt sich, dass die Filme von Resnais und der Cahiers-Gruppe mit Ausnahme von Rohmer eine größere Gemeinsamkeit hinsichtlich der Autorenpolitik an den Tag legen, als sie es im Hinblick auf die Kriterien der Nouvelle Vague tun.

Es wird im Folgenden gezeigt werden, dass sich diese festgestellten Divergenzen in den kommenden Jahren vertiefen und zum Grund für die Auflösung des gemeinsamen Projektes der Gruppe werden. Für diesen Moment bleibt zunächst festzuhalten, dass die Übersetzung der *politique des auteurs* in die Filmpraxis in unterschiedlichen Stärkegraden erfolgt, wodurch die Unterschiede innerhalb der Gruppe deutlich werden. Für die Feldeffekte Raum der Werke können mit den Erstlingswerken von Chabrol, Truffaut, Godard und Resnais nur vier Filme berücksichtigt werden, da nur diese bis zum Jahr 1960 in die Kinos kommen. Die anderen Filme sind jedoch wichtig, da sie zur gleichen Zeit entstanden sind, ohne veröffentlicht zu werden, und damit dennoch die Divergenzen innerhalb der Cahiers-Gruppe aufzeigen. Das Schaffen von Rivette und Rohmer ist dennoch auch in den folgenden Filmen durch das Experimentieren mit Improvisationen gekennzeichnet. Nachdem ihren ersten Filmen der kommerzielle wie künstlerische Erfolg versagt bleibt, dauert es einige Jahre bis sie ihre nächsten Spielfilme realisieren. Rivettes *La Religieuse* (dt.: *Die Nonne*) erscheint 1966, ebenso wie Rohmers *La collectionneuse* (dt.: *Die Sammlerin*). Zu dieser Zeit ist die Nouvelle Vague bereits fast verklungen und die Regisseure der Cahiers-Gruppe gehen eigene Wege.

Fasst man die Ergebnisse der Filmstudien zusammen, so ist festzuhalten, dass die Cahiers-Gruppe besser in den Dimensionen der Autorenpolitik gefasst werden kann als in denen der Nouvelle Vague. Es bestätigt sich der eingangs erwähnte Verdacht die Nouvelle Vague in erster Linie als Zeitraum der Entwicklung des französischen Films begreifen zu müssen und nicht als eigene Filmschule mit eindeutigen stilistischen Kriterien. Hinsichtlich ästhetischer und ideologischer Paradigmen ist die *politique des auteurs* die geeignetere Beschreibung. Die Akteure der Cahiers-Gruppe sind sich damit ideologisch näher als filmästhetisch. Dazu zeigen sie zu ihrer Anfangszeit eine freundschaftliche Verbundenheit, die vor allem in der gegenseitigen Unterstützung in der Filmpraxis zum Ausdruck kommt.

Bei der Werkanalyse zeigt sich ebenso, dass die analytische Trennung vom Raum der Werke und dem der Positionen selbst in den operationalisierten Kriterien kaum möglich ist. Nicht ohne Grund wurde diese daher bereits auch in den Kontext des Feldes eingebettet, die die Wirkung eines Filmes skizziert. Darauf wird im Rahmen der theoretischen Reflexion nochmals zurückzukommen sein. Nun wird jedoch zunächst noch das Moment des Ablaufens der Bewegung skizziert. Müßig zu erwähnen, dass auch dort die beiden Strukturebenen der Werke und der Akteure in der Analyse verschwimmen.

Nur Chabrol, Truffaut, Godard und Rivette weisen eine ausreichende Gemeinsamkeit auf, die eine gemeinsame Filmpraxis unter dem Label Nouvelle Vague rechtfertigt. Insgesamt zeigen sich jedoch bereits bei deren ersten Filmen einzelne Risse zwischen den Regisseuren, die sich in dem Moment zu Gräben ausweiten, da die Bewegung akzeptiert wird. Mit den nachfolgenden Filmen verlieren diese vier dann auch ihre gemeinsame Basis. Truffaut, Chabrol und Godard gehen jeweils eigene Wege. Auf die Sonderrolle von Rivette und Rohmer, die zur Hochphase der Nouvelle

Vague noch keine Filme platzieren können, ist bereits hingewiesen worden.

Auch ist bereits deutlich geworden, dass die Debütfilme der Nouvelle Vague mit sehr positiven Resonanzen im Feld aufgenommen werden. Die ersten Filme von Chabrol, Truffaut und Godard werden mit wichtigen Auszeichnungen des nationalen und europäischen Kunstfilms bedacht und sind dazu ein großer Erfolg an den Kinokassen. Truffaut und Godard verkaufen jeweils etwa 260.000 Tickets für ihre ersten Filme – ebenso wie Chabrol auch noch für seinen zweiten Film *Les Cousins* (dt.: *Schrei, wenn du kannst*), während Godards mit *Les Carabiniers* (dt.: *Die Karabinieri*) aus dem Jahr 1963 nur noch 2.800 Zuschauer in die Kinos lockt. Chabrols Erstling sehen 67.000 Menschen, was in Anbetracht der Kosten ein unerwarteter Erfolg ist, der jedoch von seinem zweiten Film deutlich übertroffen wird. (Frisch 2011: 223) Doch bereits im Jahr 1961 findet Chabrols *L'Œil du Malin* (dt.: *Das Auge des Bösen*) nur noch Zuspruch bei etwa 8.000 Zuschauern. (Marie 2003: 66-67) Damit ist klar, dass sämtliche Nachfolgefilme der Cahiers-Gruppe ihre ersten Erfolge an den Kinokassen bei weitem nicht bestätigen können.

Als erste Reaktion darauf, dass die weiteren Filme an den Kassen floppen, wird die Aufrichtigkeit der visionären Autoren gerühmt. Vorher hatte man den Erfolg der Erstlingswerke noch als Zeichen der Richtigkeit des neuen Films angesehen. Nun wird das Zeichen der Erwähltheit auf den kommerziellen Misserfolg umgedeutet (Frisch 2011: 231-232). Gleichzeitig bedeutet dies nur für Godard einen künstlerisch-avantgardistischen Umschwung hin zu größeren filmischen Experimenten. Andere hingegen, wie Chabrol und Truffaut, werden in ihrem Schaffen klassischer und damit konservativer. Dennoch verweisen sie in ihren Filmen immer wieder aufeinander oder gar sich selbst. In Godards *Une femme est une femme* (dt.: *Eine Frau ist eine Frau*. Godard 2010) trifft die Hauptdarstellerin Angela nach 00:50:33 auf eine Bekannte, die von Marie Dubois gespielt wird. Dubois spielte bereits ein Jahr zuvor in Truffauts *Tirez sur le pianiste* und Godard lässt sie diesen Film pantomimisch darstellen, woraufhin ihn

Angela errät und als guten Film bezeichnet. In einer weiteren Anspielung in Minute 00:33:51 spricht Alfred, gespielt von Belmondo, davon, dass am Abend Godards eigener Debütfilm *Außer Atem* im Fernsehen läuft.

#### 5.4 Das Ende der Nouvelle Vague

Nach Beginn der Nouvelle Vague und dem Erfolg der ersten Filme entstehen viele weitere Produktionen anderer Regisseure unter dem neuen Label, die von dessen Begründern abgelehnt werden. Die Nouvelle Vague droht damit bereits direkt nach ihrem Beginn zum leeren Begriff zu werden. Godard und Rivette erkennen dieses Problem und versuchen neue Positionen zu erkunden (Bickerton 2010: 54–59). Doch nicht zuletzt dadurch gehen die Regisseure, deren ersten Filme noch einige Gemeinsamkeiten haben, zunehmend eigene Wege und gefährden damit die ästhetische und ideologische Kohärenz der Bewegung. Ein wörtliches Bekenntnis der Regisseure zur Nouvelle Vague lässt bis zum Jahr 1962 auf sich warten (Frisch 2011: 32–33). In einer ersten Retrospektive erklärt Truffaut 1962, dass sich die Regisseure 1959 in einer perfekten und außergewöhnlichen Situation befinden, die die Bewegung der Nouvelle Vague erst ermöglicht. Jedoch blieben sie dabei dem Glauben verhaftete, dass dieser Zustand ewig währen könnte. Er erkennt, dass die Nouvelle Vague von zwei Seiten entleert wird. Einerseits von Produzenten, die jedem jungen und unerfahrenen Filmmacher eine Kamera in die Hand drücken, in der Hoffnung, dass damit ein Nouvelle Vague Film entstehen würde. Andererseits durch die Konkurrenz des Fernsehens, in welchem jede Woche mehrmals Sendungen zu sehen sind, die „aus dem gleichen Geist“ geboren sind wie die Nouvelle Vague (Truffaut 1964a: 165-168). Godard baut die Nouvelle Vague in seinen Filme *Bande à part* (dt.: *Die Außenseiterbande*. Godard) ein. In Minute 00:50:36 verwendet er ein Totale, die den Schriftzug „Nouvelle Vague“ als hell erleuchtetes Ladenschild (Abb. 28), womöglich ein Hinweis auf den drohenden Ausverkauf des Begriffes.

Die Notwendigkeit der deutlichen Bekenntnisse in den Jahren ab 1962 wiederum nährt den Verdacht, dass sich die Nouvelle Vague zu dieser Zeit bereits im Abschwung befindet oder gar beendet ist und dies der letzte Versuch ist die Bewegung stark zu reden, sowie deren Unterstützer zu mobilisieren. Denn sowohl Regisseure als auch Kritiker greifen die Nouvelle Vague nach den ersten Misserfolgen bereits scharf und erfolgreich an (Frisch 2011: 34–37). Auch die Haltung der Cahiers du Cinéma hilft den Regisseuren dabei nicht weiter, im Gegenteil. Denn nachdem die ersten Filme der Nouvelle Vague von der Cahiers-Gruppe in der Zeitschrift selbst gefeiert werden, werden die nachfolgenden Produktionen bereits ab Godards *À bout de Souffle* auch von der Zeitschrift kritischer beäugt.

Schon vor den ersten Filmen der Nouvelle Vague beginnen manche Redakteure der Cahiers deren Ausrichtung erfolglos zu hinterfragen. Nachdem sich daraufhin viele tragende Persönlichkeiten der ersten Jahre auf ihre Filme konzentrieren wird diese Neuausrichtung initiiert. Damit sind wichtige Größen der ersten Jahre wie Chabrol, Truffaut und Godard ohne großen Einfluss auf die Zeitschrift. Der Posten des Chefredakteurs wechselt in dieser Zeit drei Mal. Rohmer löste Bazin 1958 nach dessen Krebsstod ab. Doch schon 1963 bricht ein ideologischer Streit zwischen Rivette und Rohmer auf, an dessen Ende Rohmer als Chefredakteur abgelöst wird und Rivette dessen Posten übernimmt. Er stellt für Ausgabe Nummer 144 hinter dem Rücken Rohmers ein eigenes Redaktionsteam zusammen, obwohl Rohmer selbst noch an deren Veröffentlichung arbeitet. Er schafft es zwar noch eine letzte Ausgabe zu veröffentlichen, doch zeitgleich geben die Neuen in ihrer Ausgabe sein Ausscheiden bekannt (Bickerton 2010: 58–59). Allein die Tatsache, dass Rohmer und Rivette derart tiefgreifende Konflikte austragen, lässt die Idee einer kohärenten Bewegung in den 60ern abwegig erscheinen. Unter der Ägide Rohmers hat sich die Zeitschrift durch mangelnde Unterstützung der Nouvelle

Vague hervorgeraten.<sup>21</sup> Die Filme werden von ihr entweder nahezu ignoriert oder schlecht kritisiert wie *À bout de Souffle* (Bickerton 2010: 53).

Alles in allem gilt jedoch, dass die Cahiers du Cinéma nun nicht mehr das Kampfinstrument der Jungtürken um Truffaut und Godard ist, sondern sich von ihnen sukzessive distanziert. Die Regisseure der Cahiers-Gruppe können sich paradoxerweise nicht auf ihre Unterstützung der Zeitschrift verlassen, sondern müssen auch mit kritischen Tönen zurechtkommen.<sup>22</sup> Das Autorenkonzept in seiner damaligen Konzeption wird von vielen als nicht mehr zeitgemäß angesehen und soll weiterentwickelt werden. Auch die ehemaligen Helden der ersten Jahre wie Hitchcock oder Ray drehen keine herausragenden Filme mehr. In den 60ern werden darüber hinaus neue Themen und Inhalte in die Zeitschrift eingeflochten. Darunter auch philosophische Auseinandersetzungen in Interviews mit Roland Barthes, Michel Foucault oder Lévi-Strauss.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Das korrespondiert mit der Feststellung, nach der Rohmer von Beginn an eine gewisse Distanz zu den anderen vier Kritikern und Regisseuren einhält, die bereits im Rahmen der Werkanalysen gelungen ist.

<sup>22</sup> Damit dürfte auch für die Kritiker-Regisseure deutlich werden, wie sehr Künstler sind in ein Netz von Abhängigkeiten, gerade in Bezug auf Journalisten und Kritiker, eingespannt sind. Eine Feststellung, die Bourdieu und Hans Haacke in einem gemeinsamen Gespräch immer wieder betonen (Bourdieu 1995: 18).

<sup>23</sup> Barthes gibt im Jahr 1963 im Gespräch mit Jacques Rivette und Michel Delahaye zu Protokoll, dass der Film als ist eigenständige Kunst wie andere Künste auch Kämpfe um Werte und Kanonisierungen austrägt. Dennoch seien die Grenzen innerhalb des Films, etwa zwischen Avantgarde und Massengeschmack, nicht so starr ausgeprägt wie etwa in der Literatur (Barthes 2002a: 18–19). Die Untersuchung zeigt, dass er mit dieser Feststellung eine gute Einschätzung der Lage gibt.



Abbildung 5-28: Die Aufschrift Nouvelle Vague leuchtet über einem Geschäft

#### 5.4.1 Filme und Entwicklungen der Jahre 1960-1966

Damit tritt bereits nach den ersten Filmen die Phase der Ernüchterung für die Regisseure ein. Auch Roy Armes reklamiert nur für die Zeit der ersten Filme in den Jahren 1958-1962 eine weltweite Führungsrolle des französischen Films. Und auch für ihn hat besonders die Cahiers-Gruppe daran großen Anteil. Durch die Auflehnung gegen die etablierten Strukturen des Films können Neuerungen vorgeschlagen und umgesetzt werden, was die Gruppe zum Vorbild für Neue Wellen weltweit macht (Armes 1985: 192–193). Nowell-Smith zufolge gibt es ein bis zwei Jahre nach Beginn der Nouvelle Vague drei große Lager im französischen Kino: das Kunstkino mit Resnais an der Spitze; die Nouvelle Vague, zu der auch Rozier und Demy gezählt werden; und einige Unzugehörige wie Melville (Nowell-Smith 2008: 144–145). Diese Einordnung ist hilfreich, da sie klarstellt, dass sich die ehemaligen Cahiers-Kritiker in einer permanenten Konkurrenzsituation befinden. Sie ist darüber hinaus aber auch Zeichen für die meist unklare Zuordnung einzelner Regisseure zu bestimmten Filmschulen, auch und besonders während dieser Zeit. Daher soll die genannte Einordnung vor allem hinsichtlich der Tatsache erwähnt werden, dass die Nouvelle Vague nicht die einzige wichtige Filmströmung dieser Zeit ist, sicherlich aber die dominante. Nach den Erfolgen der ersten Filme folgen sehr schnell weitere Produktionen der ehemaligen Kritiker. Diese hohe

Frequenz ist ebenso sehr dem Enthusiasmus der Regisseure als auch den technischen Verbesserungen und den damit verbundenen geringeren finanziellen und zeitlichen Kosten geschuldet. Dabei entfernen sich diese Filme immer weiter von den ausgemachten Charakteristika der ersten Produktionen.

Mit den Filmen von Chabrol, Truffaut und Godard wird die Cahiers-Gruppe zur erfolgreichsten Filmbewegung der späten 50er und frühen 60er Jahre. Die Filme von Rivette und Rohmer werden dagegen erst zu einer Phase veröffentlicht, in der sich die Bewegung bereits abgeschwächt. Gleichzeitig sind beide weiterhin sehr engagiert in der Cahiers du Cinéma.

Chabrol beginnt schon nach seinem ersten Film sich von der ästhetischen Ausrichtung der Gruppe loszusagen. Er findet zurück zur klassischen Erzählstruktur und zu seinem künftigen Leitmotiv der Kriminalgeschichte nach dem Vorbild Hitchcocks, über den er 1957 zusammen mit Rohmer bereits ein großes Buch verfasste (Rohmer und Chabrol 2006). Gleichzeitig gibt Chabrol immer wieder zu Protokoll, mindestens ebenso sehr von Fritz Lang beeinflusst zu sein. Auch das ist seinen Filmen seit *Les Cousins* immer stärker anzumerken (Monaco 1980: 256-257).

Truffaut bleibt den Ideen der ersten Welle der Bewegung länger treu als Chabrol. *Tirez sur le pianiste* und *Jules et Jim* stehen noch sichtbar unter den gleichen ästhetischen Paradigmen wie *Les Quatre Cents Coups*. In dieser Zeit beginnt er sich auch erstmals schriftlich und in Interviews mit der Nouvelle Vague auseinanderzusetzen. Dort gibt er zu Protokoll, dass die ersten Regisseure der Nouvelle Vague zu Beginn naiverweise glaubten, dass alles so gut weitergehen könnte wie bis dahin. Doch nicht zuletzt die Produzenten, selbst wenn sie wie die drei Paten nicht so stark an ökonomischen Gewinnen interessiert sind, haben am Ende des Tages dennoch ein Interesse Gewinne zu machen und forderten diese auch von den Regisseuren ein. Dadurch sei der eine oder andere geneigt Zugeständnisse

zu machen und damit wichtige Prinzipien des Autorenkinos zu verraten. (Truffaut 1964a: 165-167)

Neben der Auseinandersetzung mit der Nouvelle Vague befällt Truffaut in den 60er Jahren wieder das Interesse an Alfred Hitchcock. Sein Buch *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* ist Ausdruck des Verlangens Hitchcock nach den ersten Interviews, die er mit ihm bereits in den 50ern zusammen mit Chabrol geführt hat, wieder zu befragen „wie Ödipus das Orakel“ (Truffaut 1974: 10). Die intensivierte Beschäftigung mit Hitchcock korrespondiert mit einem Wandel in Truffauts Regietätigkeit, der mit *La peau douce* (dt.: *Die süße Haut*. Truffaut 2004) aus dem Jahr 1964 einsetzt. Ähnlich wie Chabrol wartet dieser Film verstärkt mit Hitchcock-Elementen auf, die ihn in die Nähe des klassischen Kriminalfilms rücken. Allerdings ist das Sujet des Films nicht unbedingt ein klassischer Krimi. Vielmehr entpuppt sich erst das Ende als solcher. Der Preis für die konventionellere Gangart ist der spürbare Rückgang der rebellischen Haltung, die der Autorenpolitik inhärent ist. So wird kritisiert: „*The Soft Skin* lacks nothing less than the force of its director's personality. It is Truffaut without Truffaut (Taylor 1965: 6).“ Mit *La mariée était en noir* (dt.: *Die Braut trug Schwarz*. Truffaut 2009) aus dem Jahr 1968 verschärft er seine Bezüge an Hitchcock nochmals.

Um Godard gerecht werden zu können, müsste eine eigenständige soziologische Arbeit nur zu seinem Werk geschrieben werden. Da in dieser Untersuchung jedoch die ganze Gruppe der Cahiers-Kritiker betrachtet werden soll, muss Godard Schaffen und die Analyse desselben inklusive der Filme weniger ausführlich behandelt werden, ohne jedoch die wichtigsten Facetten zu vernachlässigen.

Der Stil der Nouvelle Vague wird häufig mit dem Stil Godards gleichgesetzt. Das entspricht der Feststellung der Filmanalysen, die Godard als den stilistisch Mutigsten und Innovativsten Regisseur unter den untersuchten ausweist. Er ist radikal in der Umsetzung des Paradigmas gegen die filmische Konvention, während Truffaut eher vorher und vorwiegend in seinen Texten radikalisiert (Kovács 2007: 172). Im Laufe seiner Karriere

gibt Godard den fiktionalen Handlungszusammenhang in seinen Filmen gar völlig auf (Monaco 2009: 357). Dies führt so weit, dass er retrospektiv einige seiner eigenen Filme, die dem verschärften Avantgardismus noch nicht zugetan sind, diskreditiert (Reichart 1979: 42). Dennoch finden sich auch in den 60er Jahren viele Schlüsselwerke für Godards Kino. Genauer gesagt sind es die Jahre 1961-1968, die den schleichenden Prozess Godards zu immer experimentelleren Filmen nachvollziehen lassen. Dabei ist er es, der den Idealen der Nouvelle Vague damit gleichzeitig am längsten treu zu bleiben vermag. Mitte der 60er macht Godard Filme, die eine Zäsur in seinem Werk markieren. Der erste davon ist *Pierrot le Fou*, der bereits 1965 vieles andeutet, was Godard 1966 mit *Made in U.S.A.* (Godard 2010) radikalisiert. „Ich habe meine Filme eher so gemacht wie zwei, drei Jazzmusiker arbeiten: Man gibt sich ein Thema, man spielt, und dann organisiert es sich von selbst (Godard 1981: 41).“ Dieses Zitat beschreibt sehr deutlich, welchen Weg Godards in den 60ern einschlägt. Schon bei *À bout de Souffle* verzichtet er auf ein ausformuliertes Drehbuch, doch treibt er die Improvisation und Freiheit jeder Szene erst mit den genannten Filmen auf ein neues Level.

Noch 1962 legt er mit *Vivre sa vie* einen Film vor, der nahezu alle wichtigen Attribute eines Nouvelle Vague Filmes aufweisen kann. Er ist ein Film-Essay, der in einzelne Episoden aufgegliedert ist und durch seine voice-over einen dokumentarischen Stil bekommt. Das *cinéma verité* bekommt damit, wie weiter oben bereits beschrieben, seinen ersten wichtigen Vertreter. Auch Godards 1963 erscheinener Film *Les Mépris* mit Brigitte Bardot bleibt in den Ideen der Cahiers-Gruppe verhaftet. Es ist Godards erster Film mit großem Budget und einem Weltstar wie Bardot, die die jungen Kritiker noch in *Et Dieu créa la Femme* mit ihrer Natürlichkeit beeindruckt hat. Godards mittlerweile sechster Spielfilm handelt von der Entstehung einer Neuverfilmung der Odyssee und ist geprägt durch Reflexionen über den Film an sich. Fritz Lang spielt sich selbst als den Regisseur, der die Odyssee verfilmen soll, und dabei ständig Anweisungen

von einem amerikanischen Produzenten entgegennehmen muss. Godard zeigt sich in diesem Film wiederum in einer Rolle als Assistent des großen Meisters, der ihn stets mit seinem richtigen Namen anspricht. Ein Zeichen dafür, dass sich der Regisseur Godard immer noch als Schüler des auteurs Fritz Lang begreift. In vielen Filmen, die danach folgen, wird Godard zu noch größeren Reflexionen ausholen und ihnen damit stärkere essayistische Züge verleihen. So bemerkt Engell zu Recht: „Im Grunde handeln alle Godard-Filme immer nur von einem Gegenstand, und das ist Godard selbst. (Engell 1992: 249.“

Mit seinem 1965 erscheinenden Film *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (dt.: *Lemmy Caution gegen Alpha 60*, heute auch *Alphaville*. Godard 2010) kehrt Godard zum Schwarzweißfilm zurück. In dieser Science-Fiction-Dystopie mit Eddie Constantine spielt Godard mit Licht- und Verfremdungseffekten, die nur im Schwarzweiß-Modus möglich sind, und verzichtet dagegen gänzlich auf Spezialeffekte.<sup>24</sup> Diese unorthodoxe Herangehensweise bringt ihm den Goldenen Bären auf der Berlinale ein, was beweist, dass er trotz der ästhetischen Entfernung von der Cahiers-Gruppe nach wie vor ein anerkannter Regisseur ist.

Anhand der vorgestellten Filme lassen sich die bereits in den ersten Filmen skizzierten und sich nun verschärfenden Differenzen in der Filmpraxis der Cahiers-Gruppe nachvollziehen. Das kann in Anlehnung an die Idee der Autorenpolitik wenig verwundern. Denn einer ihrer wichtigsten Grundsätze ist der, dass Filme nicht vertikal, sondern horizontal, sprich im Oeuvre eines Regisseurs betrachtet werden sollen. Die Autorschaft versteht sich als Verpflichtung auf die künstlerische Freiheit für den Regisseur. Der Weg dorthin führt über den aufgezeigten Minimalkonsens,

---

<sup>24</sup> Godard experimentiert auch an anderen Stellen. Die Computerstimme von Alpha 60 wird beispielsweise von einem Mann gesprochen, der vormalig an den Stimmbändern operiert wurde und erst wieder sprechen lernte (Godard 1981: 109). Dadurch verlangsamt und verzögert Godard die Handlung.

den die Filme der Cahiers-Gruppe aufweisen. Nachdem sie sich mit ihren Filmen freigeschwommen haben, beginnen sie mit der Arbeit an ihrem eigenen Oeuvre, die sie in teils verschiedene Richtungen gehen lässt. In diesem Sinne ist *politique des auteurs*, wie sie von der Cahiers-Gruppe realisiert wird, eher eine Ethik des Filmemachens als eine Schule.

Die Analyse zeigt, dass Godard und Truffaut eine Schlüsselbeziehung in diesem Gruppenkontext pflegen. Durch ihre Freundschaft werden die beiden ästhetischen Schwerpunkte, wie sie bereits bei den Filmanalysen sichtbar wurden, Chabrol/Truffaut (Krimis nach dem Vorbild Hitchcocks und des Film Noir) und Godard/Resnais (Improvisation, Experiment) zusammengehalten. Ihr Bruch bedeutet die endgültige Auflösung der Gruppe zugunsten der individuellen Reifung der Regisseure in der jeweiligen Stilrichtung, was nicht zuletzt durch Emmanuel Laurents Dokumentarfilm *Deux de la Vague* (dt.: *Godard trifft Truffaut*. Laurent 2011) bezeugt wird. Darin vollzieht der Regisseur unter anderem die sukzessive Entfernung Truffauts und Godards voneinander nach, die nach den Unruhen der 1968er Jahre zu einem Bruch der beiden Regisseure führen. Godard versteht sich als Künstler in der Pflicht zum politischen Engagement, während Truffaut davon überzeugt ist, dass es die Aufgabe des Künstlers ist Kunst schöne Kunst hervorzubringen. Dadurch verändert sich nicht nur der theoretische Hintergrund ihrer Filme, sondern ebenso die Filme selbst.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Die ausführliche soziologische Analyse dieses Bruchs könnte und müsste ebenfalls im Rahmen einer Filmanalyse wie der vorher gezeigten, erfolgen. Nachdem es in dieser Arbeit im Bereich der Nouvelle Vague jedoch darum gehen soll die Frage nach ihrem Zusammenhang mit der Autorenpolitik und Cahiers-Gruppe zu klären, muss diese Untersuchung an anderer Stelle versucht werden. Hier begnüge ich mich mit dem Verweis auf den Bruch zu einer höchst dynamischen Zeit Ende der 60er Jahre.

### 5.4.2 Die Bedeutung der Cahiers-Gruppe für die Filmgeschichte

Die Wirkung der Cahiers-Gruppe auf die Filmgeschichte<sup>26</sup> ist, verglichen mit ihrer kurzen Einflussdauer, immens, was nicht zuletzt die zu Beginn dargestellte Nennung in Einführungen oder Filmkanons bezeugt. Die Gruppe beeinflusst gleichermaßen die Filmkritik als auch die Filmpraxis.

Im Bereich der Filmkritik ist festzuhalten, dass das Bewertungsschema des Autors die Filmwelt bis heute kanonisiert. Die Autorschaft ist eine gültige und womöglich dominante filmhistorische Perspektive. Immer wenn der Regisseur als Markenzeichen verwendet wird, wenn er interviewt oder mit seinem Namen geworben wird, wird damit Autorenpolitik betrieben (Felix 2002: 13-16). Dabei ist die Übersetzung der *politique des auteurs* in den Begriff der Autorentheorie unglücklich. Die auf Andrew Sarris zurückgehende Übersetzung verschleiert, dass die Autorenpolitik, wie sie von den Kritikern der Cahiers-Gruppe vorgeschlagen wird, nie in einer Art *fixen* Theorie formuliert wurde (Felix 2002: 30–31). Dennoch trug Andre Sarris maßgeblich dazu bei, die Autorenpolitik auch in den Vereinigten Staaten bekannt zu machen.

Neben den Folgen für die Filmkritik hat die Autorenpolitik aber ebenso großen Einfluss auf viele verschiedene Filmströmungen. Christen schreibt, dass das so genannte junge französische Kino von den 70ern bis in die 90er Jahre als „Kino nach der *Nouvelle Vague*“ bezeichnet werden kann. Obschon der Einfluss der Bewegung noch in den 60ern und 70ern freilich deutlich spürbarer ist als in den 90ern, so stehen sie doch gemeinsam unter ihrem Einfluss (Christen 2008: 166). Nach dem Vorbild der Cahiers-Gruppe formiert sich ebenso in Deutschland Ende der 60er Jahre auf Basis des Oberhausener Manifests der Neue Deutsche Film um Regis-

---

<sup>26</sup> Filmgeschichte immer verstanden als konstruierte Filmgeschichte. Wie Bourdieu betont muss man sich der Konstruiertheit der Filmgeschichte stets bewusst sein, um nicht selbst eine Position im Feld einzunehmen.

seure wie Fassbinder, Straub, Schlöndorff, Kluge, Wenders oder Herzog (Engell 1992: 250–251).

In den 90er Jahren entsteht um den dänischen Regisseur Lars von Trier die Bewegung des Dogme95, die sich explizit auf die Nouvelle Vague beruft und in 1995 in Paris ein Manifest vorlegt, dessen Punkte häufig an die Eckpfeiler der Filmpraxis der Cahiers-Gruppe erinnert. Doch auch hier gibt es Filme nur annähernd in der manifestierten Reinform. Und ebenso dreht jeder Regisseur in der kurzen Dauer der Bewegung nur einen ausgewiesenen Dogma-Film. Das genügt jedoch um Lars von Trier zum international anerkannten Regisseur zu befördern (Simons 2005: 181-183).

Auch in den USA wird das Label des auteurs nicht nur in die Filmkritik, sondern auch in das Filmschaffen aufgenommen. Verschiedene Regisseure zeigen sich beeindruckt von der Idee der Unabhängigkeit von großen Produktionsfirmen und begründen dadurch das Prinzip des so genannten Independent-Films, zu dessen bekanntesten Vertretern Regisseure wie David Lynch oder Jim Jarmusch, der anlässlich seines 60. Geburtstages im Januar 2013 vom Feuilleton zu der herausragenden Persönlichkeit des amerikanischen Independent-Kinos gekürt wurde (vgl. Lueken 2013), gehören.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> In einem Artikel für die New York Times nennt Lynn Hirschberg Jarmusch den letzten verbliebenen wahren Independent-Regisseur (Hirschberg 2005). Besonders wichtig an diesem Artikel ist jedoch die Tatsache, dass Jarmusch als auteur bezeichnet wird, der seine Filme in der Welt und nicht im Studio dreht, von Nicholas Ray geprägt ist, und mit Jean-Luc Godard verglichen werden kann. Dadurch zeigt sich, dass die *politique des auteurs* der Cahiers-Gruppe von den 50er Jahren bis in die Gegenwart konserviert wurde.

## **6 Theoretische Integration: Von der Theorie zur Praxis – Die Cahiers-Gruppe im Feld**

Im ersten theoretischen Teil wurde vor allem auf das Moment der beginnenden Entstehung des autonomen Feldes des Films in Frankreich eingegangen. Ausgehend davon musste jedoch konstatiert werden, dass sich die endgültige Konstitution notwendigerweise nur dann etabliert, wenn die begonnene innere Strukturierung des Feldes sich auf die Praxis des Filmmachens auswirkt. Es wurde daher weiter oben gezeigt, dass die Filme der Nouvelle Vague sinnhaft aus der vorher theoretisch formulierten und demonstrierten Autorenpolitik hervorgehen und damit als das deren filmpraktisches Äquivalent gelten können. Sie sind die ersten Filme, die absichtsvoll auf der Idee der Autorenpolitik basieren. Nun gilt es zunächst zu fragen, wie sich dies auf die endgültige Konstitution und damit den Autonomiegrad des Feldes auswirkt.

### **6.1 Die endgültige Autonomie des Filmfeldes**

Bourdieu nennt drei wichtige Punkte bei der Analyse sozialer Felder, die immer auch untereinander verbunden sind. Zum einen gilt es die Position eines Feldes innerhalb des Feldes der Macht zu kennzeichnen. Zum zweiten muss die innere Struktur des Feldes analysiert werden. Dazu gilt es noch den Habitus der Akteure zu untersuchen, der sich innerhalb des Feldes aktualisiert. Dabei ist die Analyse des Feldes die Voraussetzung für die Feststellung des Habitus. (Bourdieu 2001: 340, Bourdieu und Wacquant 1996: 136)

#### **6.1.1 Das Filmfeld und das Feld der Macht**

Mit der Umsetzung der Autorenpolitik in die filmische Praxis schließen die Kritiker der Cahiers-Gruppe die Lücke, die die symbolische Macht des autonomen Pols materialisiert. Damit rückt das Feld gleichzeitig vom Feld der Macht ab, dessen Einfluss es sich umso mehr entzieht, je stärker der autonome Pol wird. Ohne sich in ökonomische Abhängigkeit von großen

Produktionsfirmen geben zu müssen, können die neuen Regisseure Filme gemäß der Autorenpolitik verwirklichen, bei denen die Unterscheidbarkeit Zeichen einer gemeinsamen Ethik und filmideologische Herkunft ist.

Ein starker autonomer Pol im Kunstfeld ist gleichbedeutend mit einem relativ hohen Autonomiegrad in Bezug auf das Feld der Macht. Für Bourdieu werden Felder der Kulturproduktion durch zwei diametral entgegengesetzte Hierarchisierungsprinzipien bestimmt: dem heteronomen Prinzip, das diejenigen begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen und dem autonomen Prinzip, das ökonomisches Scheitern als Beweis für die große künstlerische Qualität eines Kunstwerkes ansieht. Das führt zu der anfangs dargestellten antagonistischen Koexistenz zweier Produktionslogiken. Im Hinblick auf die Wirkung der beiden Prinzipien muss jedoch stets der Grad der Autonomie eines Feldes berücksichtigt werden. Denn je größer diese Autonomie, desto stärker wirken die Einflüsse der feldinternen Strukturen und desto größer der Schnitt zwischen den beiden Polen des Feldes, die sich aus den Hierarchisierungslogiken entwickeln (Bourdieu 2001: 344). Je näher damit die innere Produktionslogik eines Feldes der ökonomischen Logik – und damit dem Pol der Massenproduktion – kommt, desto stärker ist die Homologie des Feldes der Macht mit dem untersuchten Feld zu begreifen.

Im Falle der Untersuchung des literarischen Feldes stellt Bourdieu, wie zu Beginn bereits erwähnt, fest, dass sich Mitte des 19. Jahrhunderts ein autonomer Pol der reinen Kunst herausbildet, der sich explizit gegen die ökonomische Logik behauptet und den Autonomiegewinn des Feldes begründet. Das Feld des Filmes geht diesen Schritt auf ähnliche Weise in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Filme der Nouvelle Vague sind nicht als Publikumserfolge konzipiert, sondern sehen sich einem künstlerischen Ideal, ähnlich dem *l'art pour l'art*, verpflichtet, das durch den Begriff der *politique des auteurs* dem Feld am avantgardistischen Pol injiziert wird. Von dort aus wird es von den Filmen ins Feld getragen und fordert

den kommerziellen Pol kurzzeitig sogar auf ökonomischer Basis heraus. Der symbolische Machtgewinn, der den Filmen der Nouvelle Vague als Repräsentanten des avantgardistischen Pols auch durch die hohen Einspielergebnisse bescheinigt werden kann, bedeutet eine relativ hohen Autonomiegrad gegenüber dem Feld der Macht. Dementsprechend verstärkt sich die Wirkung der feldinternen Strukturen und damit das Spannungsfeld der beiden Pole, die als Kräfte im Feld wirken und dieses damit innerhalb ihres Spannungsfeldes definieren.

Die Regisseure der Cahiers-Gruppe stellen hier einen besonderen Kausus dar, da ihre Idee der Autorenpolitik im Film nicht das Ergebnis der Entstehung einer neuen Filmschule durch das Auftreten neuer Regisseure ist, die durch sie im Feld an Ansehen gewinnt, sondern die Vorstufe zu einer Filmbewegung, die sie später selbst als Regisseure mitbegründen. Mit der Vorarbeit, die sie in der Cahiers du Cinéma in der dargestellten Zeitspanne leisten, sorgen sie dafür, dass ihre Filme schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens Ende der 50er Jahre auf die dafür nötige Akzeptanz des Publikum einerseits und der Filmkritik, die sie selbst mitbestimmen, andererseits treffen. Das Publikum wiederum ist nicht nur aufgrund dieser Vorarbeiten empfänglich für das neue Kino, sondern ebenso aufgrund der cinéphilen Bewegung, die sich generell offen für neue Filme zeigt.

Diese Offenheit entspricht dem Zeitgeist der 50er und 60er Jahre in Frankreich. Dort kann generell von einer großen Welle der Erneuerung im Kunstfeld und seinen Subfeldern gesprochen werden, indem die Attribuierung des Neuen als wichtige Zuschreibung etabliert wird. Sämtliche künstlerischen Strömungen, etwa der *Nouveau roman* oder der *Nouvelle chanson*, versehen sich mit diesem Label, mit dem stets auch eine gewisse Jugendlichkeit und Häresie einhergeht (Frisch 2011: 23). Für die vorliegende Untersuchung muss auch dies berücksichtigt werden. Denn auch wenn verschiedene Gründe hervorgehoben werden können, die die Entstehung der Autorenpolitik und der Nouvelle Vague beschreiben, so zeigt sich ebenso, dass alle wichtigen Kunstfelder eine vergleichbare Tendenz der Erneuerung aufweisen, die sich dann auch in den spezifischen Ent-

wicklungen im Bereich des Filmes äußern. Diese allgemeine gesellschaftliche Tendenz begünstigt den Versuch in den einzelnen Feldern zu innovieren. Dabei gilt dies neben dem Feld des Films besonders für diejenigen, die große strukturelle Homologien aufweisen, wie das Feld der Literatur oder das der Musik.

### **6.1.2 Die Geschichte des Feldes und der Raum des Möglichen**

Mit ihrer Arbeit für die Cahiers du Cinéma demonstrieren die Kritiker den neuen Blick, der den feldimmanenten Raum des Möglichen für ihre späteren Filme eröffnet. Zu Beginn der Arbeit wurde bereits darauf verwiesen, dass Bourdieu die Betrachtung der Kunst sowohl innerhalb ihrer sozialen und historischen als auch in ihrer künstlerischen (im Raum der in Beziehung zueinander stehenden Werke) Genese betreibt. Damit muss eine Wissenschaft der Kunstwerke die Beziehung zweier Strukturen untersuchen: die der objektiven Beziehungen zwischen den Positionen im Produktionsfeld und den Akteuren, die sie einnehmen; sowie die der Beziehungen zwischen den Positionierungen im Raum der Werke. Zwischen beiden Strukturen herrscht ein homologes Verhältnis (Bourdieu 2001: 369–370).

Hinsichtlich dieser Konzeption kommt dem Raum des Möglichen eine besondere Bedeutung zu. Bourdieu folgend schiebt sich der Raum des Möglichen zwischen die Positionen der Akteure und ihren Positionierungen. Die Erschaffung von Kunstwerken (Positionierungen) ist damit immer von der Position und damit der Stellung im Feld abhängig. Der Raum des Möglichen eröffnet von dort ein Spielfeld der gangbaren Wege und legitimen Problembestände, die in Abstimmung zu den habituellen Dispositionen bewertet und eingeschlagen werden. Diese strukturellen Lücken im Aggregatzustand einer potenziellen Existenz sind im subjektiven Erleben der Akteure nicht vorhanden, sondern lassen sich nur im Nachhinein konstruieren. Es sind die Dispositionen des Habitus, die dafür sorgen, dass sich ein Akteur entschließt diesen oder jenen neuen Weg zu

gehen, der sich in diesem Moment nur ihm in seiner Wahrnehmung eröffnet (Bourdieu ebd.: 378). Die Laufbahn eines Künstlers ist nicht die Serie subjektiver Erlebnisse, sondern immer auch die Verknüpfung mit den parallelen Entwicklungen innerhalb des Feldes, sprich die Serie der Positionen und Positionierungen innerhalb desselben. Daher ist die gesellschaftliche Laufbahn auch stets innerhalb der Dialektik von Feld und Habitus zu denken.

Von jeder Position aus öffnet sich in Abhängigkeit der spezifischen Dispositionen, die sich im Leben eines Akteurs im Habitus manifestieren zu jedem bestimmten Zeitpunkt ein Raum legitimer Möglichkeiten. Neuerungen müssen in diesem Raum des Möglichen bereits virtuell vorhanden sein, um Chancen zu haben, gesehen und akzeptiert zu werden (ebd.: 371–373). Damit fungiert der Raum des Möglichen gleichsam als Code, dessen Beherrschung und Anerkennung die Teilnahme im Feld voraussetzt. Er ist damit sowohl der *illusio* (Akzeptanz), der *doxa* (Ausschluss von Möglichkeiten) als auch dem spezifischen Habitus eingeschrieben. Er ist eine Wahrnehmungs- und Bewertungsschema, das in den objektiven Strukturen des Feldes existiert, sich im Habitus aktualisiert und dem Feld eine institutionelle Transzendenz verschafft (Bourdieu 2001: 427–428). Das Feld birgt damit seine eigene Zukunft, die nicht vorhersehbar ist, sondern nur retrospektiv nachvollzogen werden kann. Jeder Akteur trägt zu Realisierung der Zukunft bei, indem er seine objektiven Möglichkeiten wahrnimmt und damit stets Beziehungen zum gesamten Feld – und damit auch dessen konstruierter Geschichte – unterhält.

Der Raum des Möglichen zeigt damit eine erkennbare Verwandtschaft zu Foucaults Begriff der *Episteme*, die dieser ebenso mit dem Begriff des Codes umschreibt. Episteme „fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird (Foucault 2008: 26).“ Nach Bourdieu sieht Foucault damit den Raum des Möglichen, lässt aber dessen Abhängigkeit von sozialen Mechanismen unangetastet (Bourdieu 2001: 316–318). Er vergisst damit, dass, obschon die empirische Ordnung durch die

unbewussten Strukturen der Episteme leiten lässt, diese selbst Wirkungen entfaltet, die die Möglichkeiten der Ordnung einschränkt. Wie beim Raum des Möglichen kann die soziale Ordnung einen Teil aller theoretisch denkbaren empirischen Ordnungen ausschließen. Die Potenziale der Episteme werden durch die realen Ausprägungen der Welt verengt. Foucault begründet seinen Raum der strategischen Möglichkeiten als autonomen Raum, vergisst aber diese Autonomie zu erklären und beraubt sich infolgedessen aller Möglichkeiten den Wandel innerhalb des relationalen Feldes, das auf Basis der Episteme entsteht, außerhalb einer Selbstbewegung oder Selbstsetzung aus dem autonomen System selbst zu erklären. Die Episteme werden damit zur großen Determinante des Geschehens. Bourdieu gesteht seinem Raum des Möglichen zwar eine solche determinierende Kraft zu, kann diese aber nicht ohne die Hinzunahme sozialer Effekte und Einflüsse akzeptieren (Bourdieu 1998: 57–59). Um dem entgegenzuwirken verwendet Bourdieu den Begriff des Raums des Möglichen, der sowohl unbewusste Codes, vermittelt im Habitus, als auch die soziale Ordnung berücksichtigt. Der Raum des Möglichen ist zunächst der relationale Bezugsraum der Werke, von denen keines aus sich selbst heraus entstehen kann.

Mit dem Bezug auf die Zukunft des Feldes, die durch den Raum des Möglichen eingeschränkt wird, ist die Thematik von Feld und Zeit eröffnet. Mit jedem Kampf tritt das Feld in die Geschichte ein. Beides, Feld und Geschichte, hängen in der Theorie Bourdieus eng zusammen. Besonders im Bereich der Kunst kommt dem Verhältnis des Feldes zu seiner Vergangenheit eine besondere Rolle zu. Während diejenigen Akteure und Institutionen mit den dominanten Positionen am Pol des autonomen Kunstschaffens im Feld Interesse daran haben den Status quo zu erhalten, sind Neulinge im Feld daran interessiert einen Wandel herbeizuführen und damit Geschichte zu erzeugen. Godards Dokumentation *Histoire(s) du cinéma* (dt.: *Geschichte(n) des Kinos*. Godard 2009), die er in den Jahren 1988–1998 produziert, legt auf eindringliche Art und Weise Zeugnis über

diese Art der Geschichtskonstruktion ab. Das mehrteilige Epos über die Geschichte des Kinos, ist in erster Linie seine eigene Sicht auf die Geschichte und, wie er zu Beginn betont, gleichzeitig die, der fünf Kritiker der Cahiers-Gruppe. Godard montiert seine Geschichte des Films in Bildern und Ausschnitten aus Filmen, die ihn bewegten, und spricht dabei selbst immer wieder aus dem Off zum Rezipienten. Dadurch bebildert er den Filmkanon, wie er von der Cahiers-Gruppe vorgeschlagen und durchgesetzt wird.

Der Wandel im Feld geht von Neulingen (Häretikern) aus, die sich einen Namen machen müssen, um dadurch die herrschende Avantgarde in den Status der arrivierten Avantgarde zu verweisen. Um dabei sowohl die notwendige Akzeptanz im Feld zu bekommen, als auch die überhaupt möglichen, im Rahmen von *illusio* und *doxa* gestatteten Abweichungen der etablierten Schemata zu kennen, müssen die Akteure dessen Geschichte kennen. Diese wohnt dem Feld immer inne und macht es notwendig den Raum des Möglichen als eine Art der Zulassungsgebühren (damit ist auch die Zulassung zur Abweichung gemeint) zu beherrschen. Ein im Feld produziertes Werk muss immer im Zusammenhang mit der Geschichte des Feldes und den gleichzeitig möglichen Werken betrachtet werden. Insofern hat Godard Vieles erkannt, wenn er sagt: „Das Kunstwerk [...] entspringt der Geschichte, und wenn es will, so ist es ihr künstlerisches Bild (Godard 2008: 23).“ Dadurch wird die Wahrnehmung eines Kunstwerkes und eines Bruches immer auch geschichtlich. Das ästhetische Vergnügen, das eben nicht naturwüchsig sondern sozial konstruiert ist, findet also immer vor dem Hintergrund der Geschichte des Feldes statt (Bourdieu 2001: 385).

Das spezifische Wissen um die Geschichte des Feldes ist dabei jedoch selbst umkämpft. Jeder Akteur hat ein Interesse daran dessen Geschichte so zu deuten, dass sie seine Ansicht unterstützt. Der Kanon der ausgezeichneten Werke ist damit Indiz für die gegenwärtigen dominanten Ansichten und Deutungen eines Kunstfeldes und muss von Seiten der dominanten Akteure gegen neue Strömungen etabliert werden. Die Häreti-

ker dagegen haben ihrerseits Interesse daran, den Kanon zu ihren Gunsten umzugestalten, um mit neuen Ideen im Feld akzeptiert zu werden. Sie können, um einfacher im Feld akzeptiert zu werden, behaupten, dass sie die ursprüngliche Intention eines Stils wieder aufnehmen wollen, da dieser sich mittlerweile abgestumpft hat und diese eigentliche Intention nicht mehr erfüllen kann. Dadurch kann womöglich schneller auf ein Publikum rekurriert werden, dass das Alte in seiner Reinheit mochte und sich mit dem Neuen ebenso identifiziert (ebd.: 404–405). Besonders dieses Faktum trifft auf die Kritiker der Cahiers-Gruppe zu. Sie brechen nicht mit allen vergangenen Epochen, sondern wählen einige aus – den poetischen Realismus, den italienischen Neorealismus –, in deren Tradition sie sich mittels des Kriteriums der Autorschaft zu stellen gedenken. Für sie ist das klassische Kino damit nicht automatisch ein Auslaufmodell. Sie wählen aus den klassischen Filmen und Strömungen entsprechende Vorbilder aus, deren Tradition sie weiterführen wollen, statt mit ihr zu brechen. Eine strikte Unterscheidung von klassisch und modern fällt für sie damit weg (Kovács 2007: 34–35) und die Geschichte des Feldes wird retrospektiv neu konstruiert. Die Geschichte des Neorealismus, des Hollywoodkinos und des poetischen Realismus kulminiert in einem neuen Filmkanon, der sich durch ausgewählte Künstler und nicht durch einzelne Filme definiert. Durch diese Kanonisierung tritt das Feld in die Zeit ein und macht dessen Geschichte.

Mit der Kanonisierung beginnt das soziale Altern des Kunstwerkes am avantgardistischen Pol durch anwachsende Konsumentenzahl und (Geschmacks-)Entwertung mangels Seltenheit. Epochen und Schulen vergehen in dem Moment, da sie als solche gefeiert werden und sich auf sie berufen wird. Neue Bewegungen verlegen den arrivierten Geschmack in die Vergangenheit und richten damit die notwendige Differenz ein; der Kampf hingegen synchronisiert. Im künstlerischen Feld lassen sich Unterschiede folglich am besten in Zeitbegriffen messen (Bourdieu 2001: 249–257). Die Cahiers-Gruppe schafft sich, noch bevor sie selbst Filme

macht, durch ihre Kritikerarbeit zunächst die dafür nötige Filmgeschichte und Zukunft im Sinne eines Raumes des Möglichen, in dem ihre Werke Platz finden und vom Feld akzeptiert werden. Oder im Sinne von Orwells 1984: “Who controls the past [...] controls the future. Who controls the present controls the past (Orwell 1984: 35).“

Durch die Betonung des Oeuvres als zeitlich offenem Bewertungsrahmen für die *politique des auteurs* verhindern die Regisseure der Cahiers-Gruppe darüber hinaus die zwangsläufige Vergänglichkeit, die einer Schule im Moment ihrer Ablösung beschieden ist und geben sich die Möglichkeit einer von Stilepochen losgelöste Existenz als Autoren. Auch wenn das Oeuvre eines Regisseurs selbstredend dennoch auch in Stilepochen unterteilt wird (wie es auch die Cahiers-Gruppe etwa im Zusammenhang mit Renoir tut), so verhindert die Autorschaft die Bindung der künstlerischen Existenz – in diesem Fall wäre wohl eher von Exzellenz zu sprechen – den Verlust der dominanten Position im Feld im Moment der Machtübernahme durch eine neue Avantgarde. Dass ihnen dies gelingt beweisen die (künstlerischen und ökonomischen) Erfolge, die alle Regisseure der Cahiers-Gruppe noch bis zum Ende ihres Schaffens mit einzelnen Filmen vorweisen können.

Gerade die *Nouvelle Vague* ermöglicht durch ihre selbstreferentielle Filmpraxis eine gute Bezugnahme von Position und Positionierung. Jeder einzelne Film gibt nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein inhaltliche Statement ab, das im Feld Effekte hervorruft und im direkten Zusammenhang mit den entsprechenden Akteuren steht. Die Selbstreflexion im Film kann somit als Positionierung betrachtet werden (Moninger 2006: 160). Das lässt die Filme und die früheren Kritiken eines Regisseurs im Rahmen der Positionierungen im Feld zusammenfallen und zeigt, dass die Arbeit als Kritiker einen Raum des Möglichen begründet, in dem die Werke realisiert werden. Dabei ist der Raum des Möglichen immer auch eine „Wahrscheinlichkeitsstruktur in Form wahrscheinlicher Gewinne

oder Verluste auf materieller wie symbolischer Ebene (Bourdieu 2001: 378).“

Der notwendigen Ungewissheit, die eine solche Struktur beinhaltet stellt sich ein Sinn für Positionierungen entgegen, der mögliche Wege zum Erfolg erahnen lässt. Dieser Sinn für Positionierungen korrespondiert mit der Verfügbarkeit über verschiedene Kapitalsorten. Die Unabhängigkeit von ökonomischen Gewinnen lässt dabei größere Kühnheiten zu als eine Abhängigkeit. Ebenso ist die Möglichkeit Hierarchien vor auszuhaken und zu verändern stark von kulturellem und sozialem Kapital abhängig (ebd.: 414). Die Regisseure der Nouvelle Vague können einen solchen Sinn für Positionierungen aufweisen. Truffaut kennt die Pariser Filmszene seit seiner Jugend und hat ebenso wie die anderen wichtige und belastbare Beziehungen zu wichtigen Personen und in den 50er Jahren selbst eine dominante Position. Dazu bleibt die Nouvelle Vague immer auch mit einem Bein in der Cinéphilie verhaftet, was ein gutes Gefühl für die Akzeptanz möglicher Vorstöße im Feld bereitstellt. Die Entwertung des ökonomischen Kapitals im Produktionsprozess und die damit einhergehende Autonomie gegenüber dem Feld der Macht befähigt die jungen Regisseure zu größeren filmischen Experimenten, mit denen sie aufgrund ihrer cinéphilien Rückbindung nicht über die filmtheoretischen und ästhetischen Kapazitäten, die sie selbst erst erschaffen, hinausgehen. Sofern sie ihr eigenes Filmschaffen damit an ihren eigenen Prinzipien ausrichten können sie damit rechnen im Feld angenommen zu werden.

Das Feld birgt seine eigene Zukunft. Jeder Akteur trägt zu Realisierung dieser Zukunft bei, indem er seine objektiven Möglichkeiten wahrnimmt und damit stets Beziehungen zum gesamten Feld unterhält (ebd.: 430). Die Positionierungen, die bis Ende der 50er Jahre von der Cahiers-Gruppe als anerkannte Kritiker vorgenommen werden, sind nun Filme der gleichen Personen als Regisseure, die dadurch ebenso anerkannt werden. Sie bewegen sich in der von ihnen erschaffenen Sphäre potenzieller

Legitimation und nehmen dadurch auch im Raum der Werke eine dominante Stellung ein. Diese strukturellen Lücken, in die die Regisseure hineinstoßen, sind im subjektiven Erleben der Akteure wohl nicht vorhanden, sondern lassen sich nur im Nachhinein konstruieren. Es sind die Dispositionen des Habitus, die dafür sorgen, dass sich ein Akteur entschließt diesen oder jenen neuen Weg zu gehen, der sich in diesem Moment nur ihm in seiner Wahrnehmung eröffnet (ebd.: 378). Der Raum des Möglichen wird also nicht bewusst wahrgenommen, ebenso wenig wie die Wege, die sich in diesem eröffnen. Die unbewusste Wirkung des Habitus, die auch durch die Verfügung der genannten Kapitalsorten und dem daraus resultierenden Sinn für Positionierungen erwächst, kann erst retrospektiv nachvollzogen und nicht synchron in einem gegebenen Moment festgestellt und vorausgesagt werden.

### 6.1.3 Von der Akzeptanz zur Auflösung der Bewegung

Für Bourdieu können Häretiker und damit Reproduktionsverweigerer nur unter Mithilfe externer Faktoren im Feld bestehen (ebd.: 401). Nur die Beziehungen innerhalb der Felder zu betrachten raubt demnach nicht nur viele Analyseoptionen, sondern lässt den Verstehensprozess unvollständig bleiben. Man muss die Felder als offen betrachten. Sie stehen in Verbindung miteinander und unterhalten Beziehungen. Wahlweise ist die Autonomie der Felder stärker und Effekte zwischen den Feldern geringer oder umgekehrt (ebd.: 322). Für die Cahiers-Gruppe gibt es allen voran wichtige Unterstützung aus dem politischen Feld, die ihre Bewährung im Feld fördern. Einerseits begünstigt die Entstehung der Fünften Republik und das Auftreten Malraux als Kulturminister, als einer der wichtigsten externen Faktoren im Bereich der Politik, die Entwicklung im Feld. Die Neuausrichtung der staatlichen Filmförderung, die in der Nominierung von Truffauts *Les Quatre Cents Coups* für das Filmfestival in Cannes gipfelt, ist dafür ein wichtiges Beispiel. Neben dem dadurch ermöglichten Sieg in

Cannes fungieren darüber hinaus auch weitere Filmfestivals und -preise als Unterstützer der Bewegung.

Für einen kurzen Moment hat die Gruppe damit nahezu alle wichtigen Bewertungsinstitutionen, die für die Anerkennung einer Filmschule nötig sind, hinter sich. Mit der Cahiers du Cinéma führen sie bereits in den 50er Jahren die Autorenpolitik als dominantes Bewertungskriterium in das Feld ein. Die vormaligen Kritiker avancieren damit gleichsam zu ihren eigenen Unterstützern im Bereich der Filmkritik. Sie entdecken sich selbst, indem sie dem Feld die Anerkennung ihrer Film vorher anerkennen. Darüber hinaus ist Henri Langlois als Begründer der Cinémathèque ein wichtiger Freund und Vertrauter der Bewegung, der gleichzeitig großen Einfluss auf die Anerkennung der Filme und deren Möglichkeit zur Aufführung hat. Damit einher geht vor allem die Akkumulation symbolischen Kapitals, die schlussendlich auch die nötige Vertrauenswürdigkeit für die Akquirierung ökonomischen Kapitals bereitstellt. Dies äußert sich in der Aufnahme der Filme der neuen Regisseure in den verschiedenen Kinos, die wiederum Voraussetzung für die Annahme der Filme seitens des Publikums ist.

Es zeigt sich, dass ökonomisches und soziales Kapital vor allem im Produktionsprozess, kulturelles Kapital eher im Kampf um die symbolische Macht am avantgardistischen Pol und im Rezeptionsprozess von Bedeutung ist. Das kulturelle Kapital ist bei den ehemaligen Kritikern zweifelsohne vorhanden und stellt diejenige Kapitalform dar, die besonders für die Positionierung am Pol der reinen Kunst wichtig ist. Die Verfügung über wichtiges soziales Kapital wird sowohl durch die Beziehungen zu den wichtigen Akteuren wie Bazin oder Langlois sichergestellt, gleichzeitig aber ebenso durch die gegenseitige Unterstützung bei der Filmproduktion. Das gegenseitige Finanzieren und Bewerben der Filme zeigt dabei gleichzeitig die Umwandlung von sozialem in ökonomisches Kapital.

Durch die zunehmende Offenheit für low-budget Produktionen zum Ende der 50er verliert darüber hinaus das ökonomische Kapital an Bedeutung. Diese Entfernung vom Feld der Macht ermöglicht es den neuen Regisseuren und deren Produzenten mit geringem Produktionskapital und ohne die Unterstützung der Filmindustrie ihre Filme im Feld zu positionieren. Sie werden befähigt von Beginn an zu dominanten Akteuren im Feld zu werden. Auf der Konsumentenseite kann die französische Cinéphilie als wichtigste Unterstützerin des neuen Films gelten. Durch die dispositionale Herausprägungen, die die Kritiker der Cahiers-Gruppe bereits in den 50er Jahren mit der Politik des Autors einführen, erziehen sie die jungen Cinéphilen in ihrer Ideologie. Diese Verengung der Wahrnehmungsmöglichkeiten des Films als Kunst wird dem Feld auferlegt und im Rahmen der Filme der Nouvelle Vague reproduziert. Um in ein solches Feld eintreten zu dürfen, müssen bestimmte Grundeigenschaften der Akteure vorhanden sein. Die Kapitalausstattung im Sinne eines spezifischen kulturellen Kapitals und damit auch habituelle Eigenschaften bestimmen diese Eintrittsgebühr (Bourdieu und Wacquant 1996: 139).

Die genannten Entwicklungen kulminieren in der Tatsache, dass die ersten Filme von Chabrol, Truffaut und Godard nicht nur in avantgardistischen Kreisen, sondern auch an den Kinokassen große Erfolge sind. Dies kann als Beweis gedeutet werden, dass der Pol der reinen Kunst mit relativ großer symbolischer Macht im Feld des Films ausgestattet ist. Nicht nur der weltliche Pol wirft in dieser Zeit ökonomische Renditen ab und kann ein großes Publikum für sich beanspruchen. Doch nach den ersten Filmen werden die ökonomischen Renditen wieder eingeebnet und der avantgardistische Pol beginnt nun damit diese als ein Zeichen der Erwähltheit zu interpretieren. Wie von Bourdieu auch für das Feld der Kunst festgestellt sollen nun auch im Feld des Filmes die Letzten die Ersten sein (Bourdieu 2000: 20). Dennoch zeigt diese Entwicklung, von der auch Truffauts Interview kündigt, dass die Cahiers-Gruppe als Repräsentant des Subfeldes der reinen Kunst die Unterstützung der breiten Masse im Feld verliert.

Nachdem die Nouvelle Vague von vielen Filmhistorikern sehr unscharf definiert wird, ist die Feststellung ihres Endes umso schwieriger. Bezeichnenderweise wird dieses Thema daher in der einschlägigen Literatur meist gar nicht behandelt. Um diese Unschärfe zu vermeiden, wurde für diese Arbeit eine eindeutige Definition des Untersuchungsgegenstandes gegeben, die notwendigerweise ausschließender verfährt als die meisten anderen. Dadurch wird es aber ebenso möglich das Ende der Nouvelle Vague mit dem Ende der Cahiers-Gruppe gleichzusetzen, die in der Definition gegeben wurden. Diese sind einerseits die vielschichtige Verbundenheit der Akteure untereinander, die Übertragung der Autorentheorie in die Filmpraxis, sowie die ästhetische Kohärenz innerhalb derselben. Die angesprochene schleichende Auflösung des Gruppenverbandes im Moment der Anerkennung im Feld und die damit verbundene Unterschiedlichkeit in der Filmpraxis ist daher auch das Ende der Nouvelle Vague im dargelegten Sinn. Rivette und Rohmer streiten um die Chefredaktion der Cahiers du Cinéma, Godard und Truffaut überwerfen sich.

Generell beschreibt Bourdieu, dass Gruppen, die sich in Opposition zu den ökonomisch dominierenden Positionen im Feld entwickeln, deutlich weniger homogen sind als diese. Es finden dort häufig Akteure zusammen, die sich in ihrer Herkunft unterscheiden und dadurch nicht die gleichen habituellen Prägungen aufweisen. Diese heterogenen Gruppen driften in dem Moment wieder stärker auseinander, da sie anerkannt werden. Einerseits, da sich ihr Integrationsmechanismus abschwächt. Andererseits, da die einzelnen Akteure unterschiedlich von den symbolischen Gewinnen profitieren (Bourdieu 2001: 422–423). Auch die Cahiers-Gruppe zeigt eine solche Entwicklung. Die unterschiedlichen Akteure dieses Zweckverbandes mit ihren teils großen Herkunftsunterschieden beginnen in dem Moment auseinanderzudriften, da sie als Bewegung im Feld angesehen sind. Einige Regisseure wie die Hitchcockianer Truffaut und Chabrol rücken in die Nähe des Mainstreams, während andere wie Godard, zunehmend avantgardistischer werden (Hayward 1993: 209).

Betrachtet man die symbolischen Gewinne, die die einzelnen Regisseure zu jenem Zeitpunkt eingebracht haben, so fällt auf, dass Godard die größte künstlerische Anerkennung erhält. Truffaut und Chabrol werden zwar ebenfalls für ihre Filme gefeiert, doch nur Godard wird als echter Avantgardist mit konstanter Fortentwicklung und Innovationskraft angesehen. Hinzu kommt im Falle Godards eine politische Radikalisierung und Intellektualisierung, die sich auch auf sein Filmschaffen auswirkt. Er wird Mitglied der linksgerichteten Dziga-Vertov-Gruppe und scheint damit auf dem Weg zum Intellektuellen mit politischer Einflussnahme zu sein, wie ihn Bourdieu in seiner Untersuchung zum literarischen Feld als Brückenglied zwischen Bohème und sozialem Raum beschreibt. Durch die Adaption des politischen Engagements rückt Godard gleichzeitig vom unpolitischen Kino der Autorenpolitik ab, das sich vorrangig als ausschließlich künstlerisch engagiert begreift. Bezeichnenderweise kommt die Gruppe dann noch einmal zusammen, um 1968 in Cannes zusammen mit anderen Regisseuren – darunter sogar Nicholas Ray – erfolgreich gegen die Entlassung Henri Langlois aus der Cinémathèque Française aufzubegehren (Engell 1992: 250–251). In Laurents Dokumentarfilm wird diese Zusammenkunft als letzter wichtiger Kampf der Gruppe vor der endgültigen Zersplitterung inszeniert.

In einem ersten Fazit ist nun festzuhalten, dass Bourdieus Theorie einige Erkenntnisse über die Nouvelle Vague hervorgebracht hat. Dazu gehört sicherlich die Tatsache, dass die Nouvelle Vague weniger als eine bestimmte Filmschule im Feld betrachtet werden sollte, sondern vielmehr als Zeitraum der endgültigen Entstehung eines autonomen Filmfeldes in Frankreich. Dieser fundamentale Wandel kann nur durch die Feldtheorie festgestellt werden, die vor allem die sozialen Einflussfaktoren der Kunst identifiziert. Bei einer Gruppe von Akteuren wie im Falle der Cahiers-Gruppe muss die Untersuchung jedoch durch eine zusätzliche vergleichende Werkanalyse und der Rückführung dieser Ergebnisse in die Räume der Positionen und Positionierungen ergänzt werden, um die entspre-

chende Wirkung der sozialen Kräfte auf die einzelnen Kunstwerke nachzuweisen. Andernfalls liefe man Gefahr den etablierten Zuschreibungen der Kunstwissenschaften folgen, die womöglich selbst als Teilnehmer in den Kampf um die Konstruktions- und Deutungsmacht im Feld involviert sind. Die Feststellung der Konstitution des Feldes durch den maßgeblichen Einfluss der Cahiers-Gruppe macht ersichtlich, dass viele Versuche die Nouvelle Vague als reine Filmbewegung zu fassen zum Scheitern verurteilt sind. Denn die Kohärenz der Bewegung gilt zuvorderst im Bereich des Kampfes um Autonomie und gegen das Qualitätskino, während ästhetische Differenzen bereits in der Favorisierung einzelner Regisseure und später bereits in den ersten Filmen deutlich werden. Gleichwohl ändert sich dennoch die Art des Filmemachens. Allerdings in so vielen Bereichen, dass die Möglichkeiten neuartige Filme zu machen deutlich größer ist als bei einer reinen Filmbewegung aus dem Feld heraus.

Diese Feststellung wiederum führt zu folgender These: Wenn sich eine Gruppe von Künstlern aus dem sozialen Raum oder dem Raum des Kunstfeldes erhebt, variieren ihre kreativen Praktiken stärker als bei Bewegungen, die sich aus einem einzelnen Feld herauskristallisieren. Mit dieser These wird unmittelbar Bezug auf den Habitus als den Ort der Praxis und den Raum des Möglichen als Raum der Handlungsoptionen rekurriert. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Begriffen soll nun noch einmal besonders beleuchtet werden. Dabei steht vor allem die Frage im Raum, wie sich die Konstitution eines Feldes auf die Möglichkeiten der Kreativität auswirken.

### **III Reflexionen über den Habitus und den Raum des Möglichen in der Kunst**

Nina Zahner entwickelt auf Basis ihrer Analyse des Werdegangs von Andy Warhol die These eines Feldes der erweiterten Kunstproduktion (Zahner 2006: 241-283). Sie fokussiert damit vor allem die Weiterentwicklung der Kunstfeldtheorie auf der Makroebene. Für diese Arbeit hingegen sollte das Habitus-Modell auf Basis des Kunstfeldes in direkter Bezugnahme auf den Raum des Möglichen hinterfragt und spezifiziert werden. Das Feld des Filmes, als Ableger des Kunstfeldes bietet sich für eine solche Betrachtung aufgrund seines erkennbaren „Kreativitätsdispositivs“ (Reckwitz 2012: 54) an.

## 7 Eine Interpretation von Bourdieus Habitusbegriff im Lichte der vorangegangenen Untersuchung

Der Begriff des Habitus fand bis hierhin noch keine gesonderte Betrachtung, sondern schwang parallel zu den theoretischen Integrationsschienen mit. Dennoch tauchte er bis hierhin bereits an einigen Stellen auf. So kann die Beschreibung des Cinéphilen als System habitueller Dispositionen verstanden werden, das sich quer zu den Klassenlagen in der französischen Gesellschaft entwickelt und die nötigen Zugangsqualifikationen zum Feld am avantgardistischen Pol im Sinne eines filmästhetischen Kapitals bereitstellt. Allerdings gibt es in der Literatur keinen Hinweis darauf, dass die habituelle Prägung durch die Cinéphilie eine vergleichbare Tiefe hat, wie die des Bohémien, den Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* beschreibt. Der Bohémien verneint weltliche Macht und ökonomischen Gewinn und gibt sich – dem Motto des *l'art pour l'art* folgend – ganz der Kunst hin. Er richtet sich gegen das bürgerliche Leben, indem er aus der „Lebensart, eine Schöne Kunst“ zu machen versucht, in dessen Zentrum die Freude an der Literatur, der Phantasie aber auch am Exzess steht (Bourdieu 2001: 96). Der Cinéphile hingegen zeichnet sich zwar ebenso durch ein überdurchschnittliches Interesse an der (Film-)Kunst aus, ist zugleich aber nicht gezwungen auf weltliche Renditen in seinem Leben zu verzichten. Hinzu kommt, dass der Bohémien zumeist selbst Künstler ist oder sich als solcher versteht, während der Cinéphile zunächst eine Rezeptionskultur bezeichnet. Diejenigen, die sich wie die Jungtürken aus der Cinéphilie kommend zum Künstler entwickeln sind damit eher die Ausnahme.

Doch kann der Cinéphile nicht mehr bei seiner grundlegenden Ausrichtung stehenbleiben. Durch die Übernahme der Deutungsmacht durch die Cahiers-Gruppe am avantgardistischen Pol werden die Anforderungen an die Ausstattung mit kulturellem Kapital vergrößert. Noch bis zu ihren ersten Filmen stehen sie der Prophetie näher als der Priesterschaft, dennoch setzen sie bereits ihre Bewertungspraxis der Autorenpolitik als do-

minantes Wahrnehmungs- und Deutungsschema eines Filmes durch. Der ursprünglichen Cinéphilie, die zunächst nur eine besondere Liebe zum Film und eine grundsätzliche Bereitschaft zur intellektuellen Auseinandersetzung mit ihm beschreibt, wird nun eine größere Expertise abverlangt, die das nötige Zulassungskapital am avantgardistischen Pol erweitert. Dies wiederum hat insofern Rückwirkungen auf das Feld, als dass der Raum des Möglichen, der zwar im Feld geprägt aber in der filmischen Praxis aktualisiert wird, transformiert wird. Die vom einzelnen Akteur wahrgenommenen Wege sind gleichsam von einem Sinn für Positionierungen abhängig, der wiederum mit der entsprechenden Kapitalausstattung einhergeht. Somit ergibt sich eine erste habituelle Beziehung zwischen feldspezifischer Sozialisation (Cinéphilie und Decodierungspraxis der Autorenpolitik), der daraus resultierenden potenziell möglichen oder vor allem nicht möglichen Kunstwerke im Raum des Möglichen und dem den Handlungsspielraum weiter einschränkenden Sinn für Positionierung, die eine größere Wahrscheinlichkeit für das Einschlagen eines erfolgreichen Weges bezeichnet.

Die jungen Kritiker generieren eine neue Art des Film-Sehens, die sie den Rezipienten anlernen wollen und die als Eintrittsgebühr in das Feld fungiert. Das Lesen von Kunst erfordert immer auch ein bestimmtes Wissen und damit kulturelles Kapital (Bourdieu 2007: 19–20). Zahner spricht im Anschluss an Behnke und Wuggenig (1994: 232–233) von „ästhetischem Kapital“, welches zum kulturellen Kapital gehört und die Fähigkeit der Decodierung der Avantgardekunst auf Basis kunsthistorischen Wissens bezeichnet (Zahner 2006: 63). So müssen auch die Filme der *Nouvelle Vague* vor dem Hintergrund der Geschichte des Feldes und den aktuellen symbolischen Auseinandersetzungen innerhalb desselben von den Rezipienten decodiert werden. Gerade für die Filme der *Nouvelle Vague* braucht es dazu eine gewisse Vorbildung, etwa über die *politique des auteurs*, und einen bestimmten Blick, wie er auch in der Literatur oder Malerei nötig ist (Grob 2006b: 15–17). Um also in das Subfeld der Avantgarde eintreten zu dürfen müssen bestimmte Grundeigenschaften der Akteure

vorhanden sein. Dies meint nicht nur das cinéphile Gebaren, welches zu Anfang beschrieben wurde, sondern ebenso die Verfügung über spezifisches Wissen in Bezug auf die Geschichte des Feldes und die internen Auseinandersetzungen und Positionierungen. Anders gedreht muss der Code, der auf das Werk angewendet wird, immer auch der sein, vor dessen Hintergrund es entstanden ist. Ist dies nicht gewährleistet, führte dies zu einem „illusorischen Verständnis“ (Bourdieu 1974: 159-162).

Die jungen Kritiker der Cahiers-Gruppe legen einen neuen Decodierungsschlüssel über die Werke im Feld und versuchen damit eine neue Bewertungspraxis zu installieren. Die bereits beschriebenen Umstände sorgen dafür, dass ihnen dies gelingt. All diese Implikationen des feldspezifischen Habitus sorgen dafür, dass sich ein Raum des Möglichen auftut, in den die Nouvelle Vague mit ihren Filmen hineinstoßen kann. Die Wege der Kunst scheinen durch ein Tor versperrt zu sein, dessen Schlüssel in der feldspezifischen Sozialisation liegt. Gleichzeitig beschreibt er ein Regelsystem, das dem Verhalten zugrunde liegt und sich potenziell in eine unbegrenzte Anzahl von Aktualisierungen eines regelkonformen Verhaltens ummünzen kann (Miller 1989: 197).

Statt wie bei Lévi-Strauss die hintergründigen Strukturen über den Akteur zu stellen, stellt Bourdieu die Praxis in den Vordergrund. Damit erlaubt er die Verdinglichung der Struktur zu umgehen, macht dadurch aber Verallgemeinerungen schwieriger (Descola 2011: 148). Die Praxis ist nicht nur Determination der Tiefenstruktur, sondern beinhaltet eine Eigenlogik. Wenn wir davon ausgehen, dass der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis installiert wird, so ist zunächst zu sehen, dass Bourdieu dadurch den Strukturrealismus, wie er bei Lévi-Strauss erkennbar ist, zu umgehen versucht. Dort werden die Strukturen als vom Individuum unabhängige Determinanten begriffen, die dem Individuum unbe-

wusste Befehle erteilen.<sup>28</sup> Die Praxis ist nicht etwa "die planende Tätigkeit eines 'Dirigenten'", sondern vielmehr eine dialektische Beziehung von "Interiorisierung der Exteriorität und Exteriorisierung der Interiorität". Dadurch werden Habitusformen erzeugt, die als strukturierte Strukturen gleichsam als strukturierende Strukturen wirken (Bourdieu 2009: 164–165). Mit diesem Konstrukt kann Bourdieu sowohl die individuelle Konstruktion der sozialen Wirklichkeit seitens der Akteure als auch die daraus resultierende Praxis verstehen.

„Der Habitus stellt die universalisierende Vermittlung dar, kraft derer die Handlungen ohne ausdrücklichen Grund und ohne bedeutende Absicht eines einzelnen Handlungssubjekts gleichwohl 'sinnhaft', 'vernünftig' sind und objektiv übereinstimmen; dabei bildet der Teil der Handlungen, der noch für deren eigene Produzenten im Dunkel verbleibt, jenes Moment, durch das diese Handlungen den anderen Handlungen und Strukturen, deren Produktionsprinzip das Produkt selbst ist, angepasst werden.“ (ebd.: 179)

Diese unbewusste Reproduktion der Struktur ist "Natur gewordene Geschichte", die Geschichte macht (ebd.: 170–171).<sup>29</sup> Bourdieu begriff den

---

<sup>28</sup> Die Kritik am Prinzip der Äußerlichkeit von Individuum und Struktur ist in ähnlicher Weise bereits von Elias gegenüber dem Strukturfunktionalismus formuliert worden. Er wirft unter anderem Parsons vor Individuum und Gesellschaft als „zwei getrennt voneinander existierende Gegebenheiten“ zu betrachten. Für ihn muss jedoch gewährleistet sein, dass sich beide Aspekte gleichermaßen auf einen Akteur beziehen, sprich in ihm zusammenfinden (Elias 1997: 20). Die Ähnlichkeiten zu Bourdieus Habitus sind offenkundig. Mit dem Begriff der Figuration versucht Elias eine dynamische Komponente ins Repertoire der Soziologie einzuführen, die ihm bei Begriffen wie Sozialsystem oder Sozialstruktur, die das Individuum außen vor lassen und so den Eindruck zu vermitteln, als ob soziale Phänomene ohne Individuen existieren könnten, fehlt (Mennell 1992: 251).

Dass die Verbindungen von Bourdieu und Elias mannigfaltig sind macht Fowler in ihrem Theorievergleich deutlich, in dem sie unter anderem die Nähe von relationaler und figurativer Analyse oder die Bedeutung der Distinktion (beispielsweise in Bezug auf den Staatsadel oder die Aristokratie) bei beiden Theoretikern kennzeichnet (Fowler 2008).

<sup>29</sup> Wenn Hradil erkennt, dass Bourdieus Theorie unter anderem mit den Vorwürfen des Determinismus und Pessimismus konfrontiert ist (Hradil 1989: 117), so muss den Kritikern dieser Aspekt entgegengehalten werden. Verstanden als Freiheit in sozial konstruierten Schranken wird der soziale eher zu einem schöpferischen Einfluss. {Bernhard 2010: 67–68} Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass nicht jede habituelle Ausprägung diese Freiheit der Interpretation und Kreativität im gleichen Maße ermöglicht. Vielmehr steigt die

Habitus als durch das Feld konditioniert. Das bedeutet zunächst, dass er die Entsprechung von Feld und subjektiver Disposition bewerkstelligt. Der Habitus wird vom Feld und für das Feld gemacht. Nur so kann es *illusio* und *doxa* geben, da der Akteur die selbstverständlichen Regeln inkorporiert und das Spiel als sinnvoll und spielenswert akzeptiert hat (Bourdieu und Wacquant 1996: 160–164). Der Habitus ist damit das Bindeglied von Feld und Praktiken. Aus dieser reziproken Abhängigkeit ergibt sich die Verpflichtung beide stets gleichermaßen zu berücksichtigen (Schwingel 1993: 64–65).

## 7.1 Der Habitus und der Raum des Möglichen

Um die Abhängigkeit der Praxis vom Habitus nicht als Determination zu konstruieren, gesteht Bourdieu dem Habitus vom Feld und seiner Position innerhalb desselben abhängige Räume des Möglichen zu, die seine Handlungsoptionen zwar einschränken, jedoch immer noch Spielräume der Unvorhersagbarkeit berücksichtigen. Der Habitus gilt Bourdieu als „geregelter Improvisation“ (Bourdieu 2009: 170). Er bringt Praktiken hervor, deren Strategie sich nach den inkorporierten Strukturen hin ausrichten, gleichsam jedoch im jeweiligen Kontext interpretiert werden müssen. Als Freiheit in sozial konstruierten Schranken wird der soziale Einfluss zu einem schöpferischen Einfluss (Bernhard 2010: 67–68). Mit der Betonung dieses Kreativitätspotenzials im Habitus-Konzept soll im Folgenden gearbeitet werden.

In der empirischen Untersuchung stand vor allem die Entstehung und Entwicklung des Feldes des Films im Vordergrund. Doch die Untersuchungen über die Cahiers-Gruppe führten gegen Ende dazu, dass der

---

Freiheit im Handeln mit der Verfügbarkeit über spezifisches Kapital an oder wird in Ermangelung desselben eingeschränkt. Im Feld der Kunst erlaubt damit die größere Unabhängigkeit von ökonomischen Gewinnen größere Kühnheiten. Wenn Bourdieu also die Praxis der Akteure in den Mittelpunkt seiner Theorie stellt, so wird diese wiederum durch die Verfügung über Kapitalmittel begünstigt oder behindert (Hradil 1989: 113).

Raum des Möglichen besonders in den Fokus rückte. Dieser wurde vor allem als Produkt des Feldes vorgegeben, das den Akteuren bestimmte Spielräume und Handlungsmöglichkeiten verwehrt, aber auch ermöglicht. Die Wichtigkeit dieses Raumes ist der Tatsache geschuldet, dass die Cahiers-Gruppe den Raum des Möglichen zu ihren Gunsten beeinflusst, noch bevor sie ihre Werke produziert. Der Habitus als Übersetzer von Struktur in Praxis ist in seiner kreativen Offenheit an diesen Raum des Möglichen gebunden. Somit soll das Verhältnis von Habitus und dem Raum des Möglichen nun en detail gefasst werden. Das Feld des Films als Subfeld des Kunstfeldes bietet sich aufgrund seiner kreativen Imperative am autonomen Pol an. Denn in den Feldern der reinen Kunstproduktion, wie sie seit dem 19. Jahrhundert konstituiert werden, wird das Unbeständige reproduziert. Dementsprechend soll noch einmal besonderes Augenmerk auf die Räume des Möglichen und das Kreativitätsmoment des Habitus, wie ihn Bourdieu konzipiert, gelegt werden. Es gilt zu fragen, wie und in welchem Maße die Räume des Möglichen die Dialektik von Reproduktion und Innovation synthetisieren. Das folgende Kapitel hat somit einerseits resümierenden Charakter, da die bis dato gewonnenen Ergebnisse in der Verbindung des Raumes des Möglichen mit dem Habitus als Ort der Praxis kulminieren, andererseits diskutiert es die Potenziale der Feldtheorie von Bourdieu als eine Soziologie des Filmes. Gleichzeitig werden dadurch die wichtigsten Erkenntnisse, die aus der theoriegeleiteten empirischen Rekonstruktion der Cahiers-Gruppe gewonnen werden konnten, nochmals zusammengefasst und in die Schlussbetrachtung integriert.

Im Folgenden wird in diesem Sinne zunächst eine erste Schematisierung in Form einer Differenzierung des Habitus in Bezug auf den Raum des Möglichen im Feld, der im Folgenden als Kreativitätsspielraum gelten soll, vorgeschlagen. Hinter dieser Systematisierung verbirgt sich die Idee den Habitus genauer auf die Bandbreite seiner eröffneten Potenziale und damit die Momente des Kunstschaffens hin zu befragen. In einem nächsten Schritt wird der Versuch unternommen, die Potenziale der Kreativität

auch im sozialen Raum aufzudecken. Unter der Prämisse, dass Kreativität nicht nur im Feld, sondern ebenso im sozialen Raum entsteht, wird ein zweites Schema der Räume des Möglichen konzipiert.

Die Schematisierungen des Habitus, die in dieser Arbeit nicht über den Reifegrad einer ersten Skizzierung hinausreichen, sind also von der Hoffnung getragen, dass sie der Suche nach dem Ort der Kunst zuträglich ist und damit einen Mehrwert für die Kunsttheorie Bourdieus bedeutet. Erst weitere Untersuchungen in den Feldern der Kunst können die Schemata spezifizieren oder validieren.

## **7.2 Kreativität im Feld**

Der Habitus, wie er hier verstanden werden soll, bedeutet Freiheit innerhalb bestimmter Strukturbeschränkungen; man könnte ebenso von gerichteter Freiheit sprechen. Dabei verlangt das Kunstfeld in besonderem Maße einen kreativen Umgang mit diesen Möglichkeiten im Feld. Das Feld ist der Ort der Kunstproduktion. Hier wird entschieden, was Kunst ist und was nicht. Dem Habitus kommt dabei die Rolle des Produktions- und Reproduktionsmechanismus der Feldstrukturen zu, dem durch einen durch den Raum des Möglichen bereit gestellten legitimen Abweichungsmechanismus entgegengetreten wird. Innovation kann nur dort entstehen, wo die Reproduktion ausbleibt. Damit avanciert der Habitus zum Ort der gesellschaftlich wirksamen Innovation überhaupt. Denn Akteure bestimmen mit ihrer Praxis über den Fortgang einer Gesellschaft. Gleichzeitig spielen sich sowohl Reproduktion als auch Innovation innerhalb der Kreativitätsspielräume des Raumes des Möglichen ab, der damit in Verbindung von Feld und Habitus eine besondere Rolle in der Kunst bekommt. Dies umso mehr, da im Folgenden gezeigt werden soll, dass die Felder der Kunst einen besonderen Hang zur Innovativität aufweisen.

Es gilt dabei zunächst die Frage nach der – für unsere Gesellschaft selbstverständlichen – Gesetzmäßigkeit von Fortschritt oder Innovation zu stellen. Schon Lévi-Strauss hat gezeigt, dass die Gesellschaften der westli-

chen Moderne für die Geschichte und den Fortschritt entschieden haben und damit auf Progressivität ausgelegt sind.<sup>30</sup> Dabei wäre nun für uns zu fragen, welche Bedeutung das Kunstfeld in diesem Zusammenhang genießt. Andreas Reckwitz legt mit *Die Erfindung der Kreativität* (Reckwitz 2012) einen beachtenswerten Beitrag vor, der das gesellschaftliche Innovationsdogma an einen umfassenden Ästhetisierungsprozess zurückbindet. Diese Entwicklung beginnt im Feld der Kunst, sodass das dieses für ihn der Ort der Kreativität und Innovation par excellence ist. Ausgehend von Entwicklungen der künstlerischen Lebenspraxis wie sie die Boheme in Paris begründet, die schon Bourdieu als wichtigen Markstein setzt, wird die Zuschreibung des Kreativen für das Selbstbild des Menschen bis zur Gegenwart immer bedeutender. Wenn Reckwitz also auf das Kunstfeld als Ausgangspunkt des gesellschaftlichen „Kreativitätswunsches und -imperativs“ (Reckwitz 2012: 10) verweist, so gibt er einen Hinweis darauf, dass dem Kunstfeld dieser Imperativ schon seit längerer Zeit eingeschrieben ist. Diese basal wirkende Feststellung ist für diese Untersuchung insofern bedeutend, als dass Reckwitz daraus ein Kreativitätsdispositiv konstruiert, welches dem Feld der Kunst seit dem 19. Jahrhundert zugrunde liegt (ebd.: 54). In die Begrifflichkeiten Bourdieus übersetzt kann man damit von einer sozial konstruierten Festschreibung der Kreativität in den Termini von *doxa* und *illusio* ausgehen, die nach Reckwitz nicht mehr nur den Feldern der Kunst eingeschrieben ist, sondern den gesamten sozialen Raum affiziert.

---

<sup>30</sup> Lévi-Strauss erklärt damit, dass beispielsweise das Fehlen totemistischer Phänomene z.B. im heutigen Europa, vor allem darin begründet ist, dass diese Gesellschaften entschieden haben „sich durch die Geschichte zu erklären“ (Lévi-Strauss. 1973: 268). Im Prinzip ist also die Ablehnung der Endlichkeit, die es für die Europäer ausschließt, sich durch ein endliches und geschlossenes Klassifikationsprinzip wie das des Totemismus zu erklären. In diesen „warmen“ Gesellschaften wird vielmehr eine chronologische Entwicklung initiiert, die ein beständiges Werden generiert. Archaische, also „kalte“ Gesellschaften stellen sich gegen die Historie und versuchen ihr geschlossenes System gegen das Werden zu behaupten. Das Ereignis wird von der Struktur absorbiert. Häufig wurde daher auch von „geschichtslosen“ Völkern gesprochen.

Der Habitus des Künstlers ist seit dem 19. Jahrhundert der eines kreativen und schöpferischen Subjekts.<sup>31</sup> Auch wenn für Bourdieu der Kult des Schöpfers nur als soziologisches Phänomen haltbar ist, so könnte kein Künstler ohne die Zuschreibung von Kreativität und Schöpfungsgeist existieren. Doch gleichzeitig ist der Kreativitätsbegriff trügerisch. Denn wenn Andy Warhol immer wieder neue Bilder im Popart-Stil produzierte, so beschritt er damit nicht zwangsläufig neue Wege, sondern reproduzierte seinen Stil, indem er ihn auf andere Objekte übertrug. Damit kommen neue Werke in Welt und damit neue Schöpfungen, jedoch nicht zwangsläufig Innovation oder Kreativität, was Warhol antrieb sich auch in anderen Feldern der Kunst zu versuchen. Selbst wenn Schönberg ein neues Stück nach den Regeln der Zwölftonmusik komponierte, so schuf er damit nicht zum wiederholten Male eine neue Art der Musik, sondern transponiert die gewonnene Innovation auf ein neues Stück. Somit verbleibt alles, was mit den Zuschreibungen des Genres, der Schule, oder ähnlicher Begriffe bedacht werden kann, im Bereich der konventionellen Schöpfung ohne Abweichungen und kreatives Zerstören. Fehlt die Differenz, fehlt gleichsam die Innovation. Wenn hier also im Folgenden von Kreativität die Rede ist, so meint dies eine Neuerung innerhalb des Kunstschaffens.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Dadurch kann die hier vorgenommene Bezugnahme von Habitus und dem Raum des Möglichen auch für andere Felder von Bedeutung sein. Andreas Reckwitz zeigt in seinem Buch *Das hybride Subjekt* (Reckwitz 2006), dass der Subjektcode in der Postmoderne sich vom Typus des Künstlers und damit der Betonung des Ästhetisch-Kreativen hat affizieren lassen. Diese Codes beziehen sich vor allem auf die Betonung der individuellen Selbstoptimierung als Mittel der Selbstkreation und der Wahlmöglichkeiten. Das Subjekt der Postmoderne ist nicht mehr im Rahmen von Normalbiografien zu betrachten, sondern ist gleichzeitig Kreativsubjekt.

<sup>32</sup> Wiederum Adorno polemisiert mit besonderer Verve gegen diesen Schein des Kreativen. In Bezug auf die Improvisation beim Jazz gibt er etwa an, dass diese zwar den Anschein des Spontanen erweckt, gleichzeitig aber in den engen Grenzen der Jazz-Standardisierung – durchaus verständlich als generatives Schema – verharrt (Adorno 1975: 46-47).

Dabei gibt es Grund zur Annahme, dass sich die Zyklen der Innovation in der Kunst seit der Entstehung autonomer Kunstfelder sukzessive verkürzen.

Kunst changiert im Allgemeinen zwischen zwei Arten der Geschichtsschreibung: dem der Innovation, die einen Bruch oder mindestens eine Umwendung einer bestimmten künstlerischen Praxis bedeutet, und dem der Nachahmung oder Imitation, die eine Adaption des bestehenden auf andere Gegenstandsbereiche bezeichnet.<sup>33</sup> Die erste Form beschreibt die Stunde der Häretiker, die zweite die ihrer Akzeptanz, die gleichzeitig bereits den Boden für ihre Archivierung und symbolischen Machtverlust bereitet. Die Felder der autonomen Kunstproduktion haben also, so ist anzunehmen, eine Form des Innovationszwanges indoktriniert, die jeden Akteur dazu anhält sich dem Status quo zu verweigern und nach dem noch nicht dagewesenen zu streben, das wiederum, wie Bourdieu zeigt, nur vor dem Hintergrund des Raums des Möglichen gesehen werden kann. Somit werden bereits die Potenziale der Abweichung vom Feld selbst vorgegeben. Der Raum des Möglichen setzt die Grenzen der Innovation an den Punkt, an dem Abweichung nicht mehr Ausschluss sondern schon Innovation bedeutet.

Der avantgardistische Pol des Kunstfeldes ist die Sphäre mit dem größten Innovationszwang. Hier wird das Unerwartete erwartet. Doch der Moment der Akzeptanz und Dominanz im Feld kippt im nächsten bereits in den Strom der Geschichte, da das heute noch Unverständene dem morgen schon Vergangenen vorzuziehen ist. Dementsprechend neigen

---

<sup>33</sup> Der Dualismus von Nachahmung und Abweichung wird bereits von Georg Simmel in *Zur Psychologie der Mode* betont. Nachahmung ist bei ihm eine Art psychologische Vererbung. Durch sie wird das Verschmelzen des Einzelnen mit der Gruppe möglich und sein Gefühl bestärkt Teil von ihr zu sein. Umgekehrt führt Variabilität dazu sich abzuheben und damit zu differenzieren. Die Mode versöhnt beide Pole. „Die Mode ist eine besondere unter jenen Lebensformen, durch die man einen Compromiß zwischen der Tendenz nach socialer Egalisierung und der nach individuellen Unterschiedsreizen herzustellen suchte.“ (Simmel 2008 : 104)

die Agenten der symbolischen Herrschaft im autonomen Kunstfeld, etwa Kritiker, Aussteller oder Produzenten, dazu sich stets nach neuen und unbekanntem Künstlern umzusehen, deren Kunst sie in den Kampf der Avantgarden einführen können. Das autonome künstlerische Feld, das die Mechanismen des Feldes der Macht, in dem die Akteure die Akkumulation von Kapital zur Verfestigung der Strukturen und Positionen ansehen, verneint, stellt diesem damit eine Orthodoxie des Wandels entgegen, die sich durch die habituelle Sozialisation am avantgardistischen Pol vererbt.

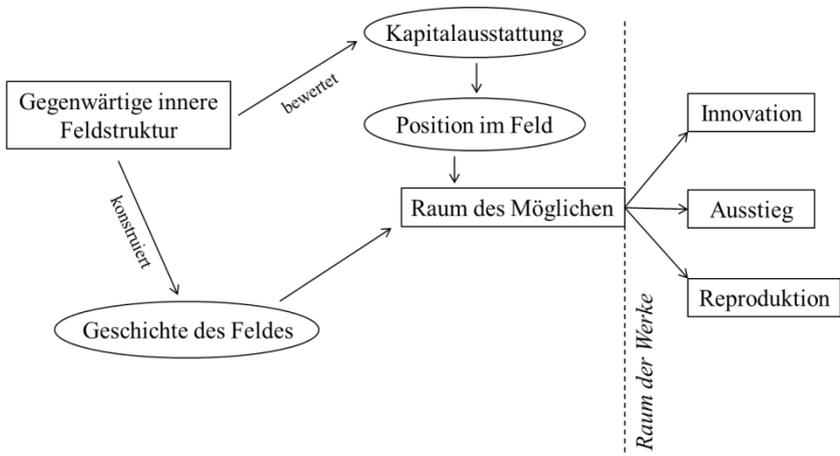


Abbildung 7-1: Die Konstitution des Raumes des Möglichen und die optionalen Praktiken

Anhand der Untersuchung zur Cahiers-Gruppe lässt sich zeigen, wie sich das Verhältnis von Habitus, künstlerischer Praxis und dem Raum des Möglichen, wie in Abbildung 29 dargestellt, im Hinblick auf die Geschichte des Feldes in die Realität übersetzt. Ausgehend von einer zeitlichen fixierten Feldstrukturierung erstreckt sich ihr Einfluss in zwei Bereiche: die Geschichte des Feldes und die Positionen der Akteure innerhalb desselben. Der Raum des Möglichen ist damit immer auch ein Produkt der Geschichte des Feldes, wie sie vor dem Hintergrund der gegenwärtigen inneren Machtverhältnisse konstruiert wird. Diese Geschichte steckt in

Korrelation zur Position im Feld den Raum des Möglichen ab, der sich in drei feldrelevante Praktiken fortsetzt.

Im Fall der Cahiers-Gruppe wird im Feld der reinen Kunst durch eine neue Praxis des Filmemachens innoviert, was eine neue Struktur des Feldes bedingt, in der die Cahiers-Gruppe und andere Regisseure zu dominanten Akteuren am reinen Pol werden und dadurch sogar kurzfristig den weltlichen Pol herausfordern. Veränderungen im Subfeld der autonomen oder ökonomischen Kunstproduktion haben damit nicht nur Einfluss auf ihren Pol, sondern ebenso auf das Verhältnis der beiden Pole zueinander. Dieser Einfluss fällt wiederum umso stärker aus, je autonomer sich das Feld insgesamt präsentiert. In unserem Fall zeigt sich, dass der symbolische Machtgewinn der neuen Avantgarde nicht nur dem Feld zu größerer Autonomie verhilft, sondern ebenso Einfluss auf das Filmemachen am weltlichen Pol hat. So weist Vadims Film, der näher am Pol der Massenkunst anzusiedeln ist, dennoch einige Einflüsse des neuen Avantgardekinos auf, das auch den breiten Publikumsgeschmack verändert. Darauf muss das Feld der ökonomischen Kunstproduktion, das sein Angebot an der Nachfrage des Massenpublikums orientiert, reagieren. Ausgangspunkt für diese Entwicklung ist die *politique des auteurs*, die eine neue Art der Decodierung zusammen mit einer neuen Geschichte des Films am Pol der reinen Kunst in das Feld hineinträgt.

Die Cahiers-Gruppe erschafft als erste Gruppe des autonomen Feldes eine Geschichte, die ihrer Idee der Autorenpolitik entgegenkommt. Sie kanonisiert Regisseure als Autoren, die bis dahin nicht als Künstler angesehen waren, und diskreditiert andere, die diese Anerkennung besitzen. Da das Feld des Films erst seine Autonomie gewinnt als die Kritiker der Cahiers-Gruppe auftreten kann wenig darüber gesagt werden, ob die Möglichkeit einer alternativen Bewertungs- und Decodierungspraxis für Filme auch in einem bereits autonomen Feld eingeführt werden kann, ohne dass eine alternative filmische Praxis zeitlich damit korrespondiert. Dennoch demonstriert sie das oben aufgezeigte Schema. Dieses beinhaltet neben der Möglichkeit der Innovation ebenso die Reproduktion oder den Aus-

stieg aus dem Feld. Der Ausstieg ist dabei auf die Tatsache zurückzuführen, dass sich die Praxis nicht innerhalb der legitimen Potenziale des Raumes des Möglichen orientiert. Gleichzeitig ist er dennoch eine Funktion desselben. Es ist davon auszugehen, dass ein solcher Ausstieg in der Kunst absichtsvoll von Statten geht. Von den genannten Handlungsalternativen soll im Folgenden vor allem der Weg vom Raum des Möglichen zur Innovation weiterverfolgt werden.

### 7.3 Die soziale Differenzierung der Kreativität

Die Kreativitätspotenziale eines Akteurs in einer Feldkonstellation lassen sich sowohl in historischen als auch räumlichen Dimensionen beschreiben. Voraussetzung dafür ist die oben festgestellte stillschweigende Übereinkunft über den Innovationszwang (*doxa*) und die Akzeptanz der damit möglichen Gewinne im Feld (*illusio*), die sich dem Habitus der Akteure einschreiben. Gleichzeitig jedoch ist der Habitus keine Determinante der Praxis, sondern eine Verknappung der Möglichkeiten unter der Berücksichtigung eines Kreativitätsspielraumes, den Bourdieu den Akteuren zugesteht (Bourdieu 1996 und Wacquant: 153).

Die Nähe des Habitus-Begriffes als generatives Schema zu Chomskys *generativer Grammatik* aus der Linguistik wird in nahezu allen Diskussionen des Begriffes aufgegriffen und wird von Bourdieu selbst immer wieder aufgezeigt (Schwingel 1993: 64). Chomsky konzipiert die generative Grammatik als angeborenes Fundament aller sprachlichen Grammatiken und Äußerungen. Dazu führt er zunächst den Begriff der Kompetenz ein, der der Psychologie, die er zur Zeit seines Beitrages als Verhaltenswissenschaft behavioristischer Prägung beschreibt, fehlt und für die generative Grammatik grundlegend ist (Chomsky 1973b: 119–120).

„Es ist zunächst notwendig, die signifikanten Eigenschaften dieses Verhaltensrepertoires zu bestimmen, die Prinzipien, nach denen es organisiert ist. Eine Untersuchung des Lernens kann sinnvollerweise erst dann erfolgen, wenn diese vorgängige Aufgabe gelöst ist und man zu einer vernünftigen, gut bestätigten Theorie der zugrunde liegenden Kompetenz gelangt ist – das heißt im Fall der Sprache: zur For-

mulierung der generativen Grammatik, die dem beobachteten Sprachgebrauch zugrunde liegt.“ (ebd.: 121)

Die generative Grammatik beeinflusst die Strukturkomponenten einer Sprache stark und die konkreten Sätze hingegen schwach. Die linguistische Grammatik steht damit zwischen der konkreten Sprachpraxis und dem generativen Schema (Chomsky 1981: 221). Die generative Grammatik bedeutet ein „Regelsystem, das auf explizite und wohldefinierte Weise Sätzen Struktur-Beschreibungen zuordnet.“ Dieses Regelsystem ist dem Sprecher nicht zwangsläufig bewusst, noch kann er es korrekt beschreiben und reflektieren. Vielmehr müssen bei der Erforschung der generativen Grammatik die Auskünfte, die der Sprecher zur Verfügung stellt vom Forscher spezifiziert werden (Chomsky 1973a: 19–20). Die vermutete angeborene Struktur muss dabei einen Grad annehmen, der nicht zu restriktiv ist, dass er bestimmte Sprachen ausschließt und nicht so offen, dass er nahezu alles ermöglicht (Chomsky 1973b: 131). Sie liefert ein Schema mit bestimmten Organisationsprinzipien, das keiner auffindbaren Grammatik widersprechen darf (ebd.: 144–145).

Führt man eine universelle Grammatik zu der speziellen Grammatik ein, kann dadurch das Kreativitätsmoment, das jeder Sprache inhärent ist, aufgezeigt werden (Chomsky 1973a: 16–17). Durch die Vergleiche mit der generativen Grammatik wird damit die schöpferische und kreative Tätigkeit im Habitus betont (Krais und Gebauer 2002: 31). Der Habitus verbindet Schöpfergedanken mit Zeitgeist. Typische Wahrnehmungsmuster werden im kreativen Umgang zum Kunstwerk (Zahner 2006: 74). Allerdings ist die generative Grammatik bei Chomsky eine genetische und keine soziale Disposition. Bourdieu versteht sie in Form einer Sedimentierung von Sozialisations- und Umwelteinflüssen, die sich in den Akteur einschreiben. Daher ist es an dieser Stelle angebracht den Begriff des Unbewussten, der zusammen mit dem Gedächtnis für die individuelle und kollektive Sedimentierung von kulturellen Inhalten verantwortlich zeichnet, in die Diskussion einzubringen.

Obschon Bourdieu den Begriff des Unbewussten in seinen Schriften nicht durchgängig verwendet, sondern auch mit Zuschreibungen wie „nicht im Bewusstsein“ (Bourdieu 1998: 55) hantiert, so impliziert er ihn doch meist auch in diesen Bereichen. Er nennt ihn jedoch an anderen Stellen auch explizit, etwa im Zusammenhang mit den „meist völlig unbewussten“ Orientierungen eines Akteurs im Raum des Möglichen (ebd.: 73) oder definiert das Unbewusste sogar als

„niemals etwas anderes [...] als das Vergessen der Geschichte, das die Geschichte selbst vollzieht, indem sie die objektiven Strukturen, die sie erschafft, in jenen Quasi-Naturen, als welche die Formen des Habitusformen zu verstehen sind, verkörpert“ (Bourdieu 2009: 171).

Damit ist seine Definition derjenigen Freuds in einigen Zügen nicht unähnlich. Wenn Freud in *Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse* eine unbewusste Vorstellung als eine solche bezeichnet, „die wir nicht bemerken, deren Existenz wir aber trotzdem auf Grund anderweitiger Anzeichen und Beweise zuzugeben bereit sind“, so impliziert dies die Möglichkeit, dass ein unbewusster Tatbestand gleichzeitig wirksam und unbewusst sein kann (Freud 2009b: 42).<sup>34</sup> Ferner fällt dem Unbewussten dabei die Aufgabe der Sinnkonstruktion zu. Denn nicht nur pathologische, sondern auch sämtliche alltägliche Erfahrungen gewinnen ihre Sinnhaftigkeit nur im Zusammenhang mit den ihnen unbewusst zugrunde liegenden Strukturen und blieben zusammenhangslos, beschränkte man sich nur auf die real erfahrbaren Umstände (Freud 2009a: 120). In diesem Sinne, nämlich dem der Herstellung von Sinnschemata innerhalb der sozialen Praxis, ist das Unbewusste bei Lévi-Strauss und Bourdieu zu verstehen. Auch wenn diese Affinität zum Begriff des Unbewussten bei Bourdieu in den frühen Studien zur kabyliischen Gesellschaft auf den vergleichsweise großen Einfluss von Lévi-

---

<sup>34</sup> In das Unbewusste fließen damit nicht nur verdrängte Elemente ein, vielmehr ist das Verdrängte nur ein Teil des Unbewussten. Dabei jedoch derjenige, der für die psychoanalytische Praxis von besonderer Bedeutung ist (Freud 2009a: 119).

Strauss zurückzuführen sein mag, so gibt sie doch Aufschluss über die Genese des Begriffs des Habitus und Anlass ihn von dieser Warte aus unter neuen Vorzeichen zu öffnen. Es ist damit naheliegend, dass er vor allem dort wirksam zu werden scheint, wo sich die strukturierenden Strukturen in die Wahrnehmungs- und Handlungsdispositionen des Habitus übersetzen. Der Weg von unbewussten zu bewussten Strukturen bedeutet keinen Unterschied in der Wirksamkeit derselben. Dennoch wird die Wahrscheinlichkeit der Veränderung einer Struktur durch ihre Bewusstwerdung vergrößert. Diese Feststellung ist eine wichtige Prämisse für die nachfolgenden Beschreibungen.

*Exkurs: Einige Überlegungen zu den Kreativitätspotenzialen zwischen Natur und Kultur*

Wenn Bourdieu die Metapher des Raumes des Möglichen verwendet, so rekurriert er auf die räumliche Dimension des Sozialen, wie sie auch in Begriffen des Feldes und sozialen Raumes zum Tragen kommt. Dementsprechend kann die Befragung dieses Raumes des Möglichen in der ebenfalls räumlichen Kategorie der Reichweite geschehen. Er verändert sich zwar beständig, muss jedoch stets von einem fixen Zeitpunkt einer Feldkonstellation betrachtet werden, um beschrieben werden zu können. Bezieht man daher die Überlegungen zum Raum des Möglichen auch auf den sozialen Raum, ergibt sich ein differenzierteres Verknappungssystem, dessen erste Skizzierung an dieser Stelle versucht werden soll.<sup>35</sup>

Chomskys Differenzierung gibt dabei Anlass für eine erste Scheidung innerhalb der Verengung des Raumes des Möglichen. Es geht um die analytische Trennung von unbewussten sozialen und natürlichen Disposi-

---

<sup>35</sup> Die Schematisierung darf nicht mit einer Handlungstheorie verwechselt werden, da sie sich nur mit den möglichen Spielräumen des – in diesem Fall kreativen – Handelns auseinandersetzt. Damit beschreibt sie lediglich Potenziale, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt ergeben, nicht jedoch die Praxis, die daraus resultiert. Darüber hinaus könnten diese Praktiken ohnehin nur probabilistisch formuliert werden, da Bourdieu die eindeutige Determination einer Handlung ausschließt.

tionen. Für diese Arbeit bedeutet die biologische Veranlagung des Menschen keine Determinierung, sondern lediglich eine erste Verknüppungsinstanz der sozio-ontologischen Potenzialität im Sinne eines generativen Schemas.

Für diese erste Stufe gilt von Seiten der wissenschaftlichen Praxis, dass valide und relevante Erkenntnisse aus verschiedenen, größtenteils psychologischen, Forschungsbereichen nicht im Widerspruch zur soziologischen Forschung stehen dürfen. Sofern die natürlichen Semantiken als generative Grammatiken in Einklang mit den soziologischen Ergebnissen stehen, können diese im Gegenzug helfen, die soziologische Forschung zu präzisieren. In der deutschen Soziologie ist es bisweilen ungewöhnlich sich mit Fragen der natürlichen Veranlagung des Menschen zu beschäftigen, da hier vor allem im Bereich der biologischen, der Entwicklungs-, Kognitions- und der Neuropsychologie gefischt wird. Es liegt der Soziologie näher Kenntnisse aus der Ethnologie oder Ökonomie zu integrieren als diejenigen aus der experimentellen Forschung.<sup>36</sup> Doch Bourdieu selbst, dessen Einflüsse an zentralen Punkten auf psychologische Forschungszweige zurückgehen, zeigt, wie sich die Soziologie durch diese Wissenschaftszweige weiterentwickeln kann. Neben der Kenntnis um Chomsky sind

---

<sup>36</sup> Dies mag an der experimentellen Ausrichtung dieser Zweige liegen, die auf die Makrophänomene der Soziologie nicht angewandt werden kann. Allerdings gilt diese Ausrichtung auf die Makroebene zwar für Klassiker wie Comte, Spencer oder Durkheim, sie bröckelt jedoch bereits bei der deutschen Soziologen nach Weber oder Simmel. Webers Formen des sozialen Handelns oder Simmels Schriften zu den Formen der Vergesellschaftung der Dyade oder Triade wären durchaus durch die experimentelle (Sozial-)Psychologie zu validieren. In einem berühmten Experiment zeigt der Sozialpsychologe Solomon Asch, dass der Einzelne bereit ist, seine persönliche Auffassung von der Richtigkeit einer Aussage aufzugeben, wenn er dadurch von der Gruppenkonvention abweichen muss und isoliert würde (Asch, 1955). Auch hier zeigt sich, dass die Dynamik einer Gruppe sehr einflussreich und der Wunsch ihrer Mitglieder nach Affiliation häufig wichtiger ist, als der Wunsch die subjektive Richtigkeit einer Aussage beizubehalten.

beispielsweise ebenso Einflüsse des Gestaltpsychologen Kurt Lewin im Bereich der Feldtheorie zu erkennen.<sup>37</sup>

Die Demonstration der Potenziale der experimentellen Psychologie für die soziologische Forschung soll hier nun kurz anhand einiger Erkenntnisse des Neuropsychologen Eric Kandel begonnen werden. Kandel versucht, unter Berufung auf andere Forschungsarbeiten im gleichen Bereich, die verschiedenen neuronalen Gedächtnisprozesse des Langzeitgedächtnisses an biologische Grundlagen zu knüpfen, um damit gleichzeitig das Unbewusste und seine Spielarten in diesem Kontext zu verorten. Das Unbewusste ist wiederum, wie bereits erwähnt wurde und unten weiter ausgeführt wird, die Bedingung für kulturelle Sedimentierungen. Obwohl es bei Kandel vornehmlich um das individuelle Gedächtnis geht, ergeben sich Implikationen für soziale Phänomene, sofern das individuelle Gedächtnis, in Anlehnung an Maurice Halbwachs (Halbwachs 1967), als komplementär zum kollektiven Gedächtnis – und damit dem Gedächtnis als sozialem Phänomen – aufgefasst wird. Dadurch werden beide als Verknüppungsinstanz des potenziellen Handlungsspielraumes begreiflich.

Nach Kandel teilt sich das Langzeitgedächtnis in das prozedurale und das deklarative Gedächtnis und dort in weitere Unterkategorien auf (Abb. 30), wobei beide Komponenten zumeist gleichzeitig wirken.

---

<sup>37</sup> Von Lewins Konzeption der Feldtheorie behält Bourdieu essentielle Grundannahmen bei, wie sie von Lück hervorgehoben werden; so etwa die Konzeption als Kräftefeld, den dynamischen Ansatz, die Berücksichtigung der Feldkonstellation für das Verhalten oder auch den metatheoretischen Charakter (vgl. Lück 1996: 3-5).

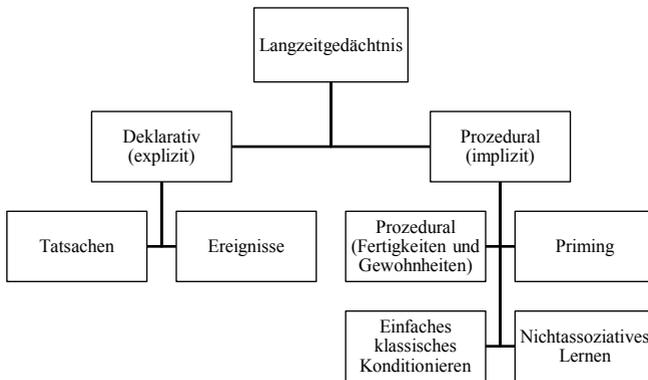


Abbildung 7-2: Schematisierung deklarativer und prozeduraler Gedächtnissysteme

Quelle: leicht veränderte Darstellung von Kandel (2012b: 131): Taxonomie der deklarativen und prozeduralen Gedächtnissysteme.

Dabei ist das prozedurale Gedächtnis völlig unbewusst, seine Inhalte zeigen sich nur im Verhalten (Kandel 2012b: 130). Damit ist eine Entsprechung zu Bourdieus Habitus, der seine Wahrnehmungsmuster und Gewohnheiten auch durch seine soziale Praxis zeigt, gefunden. Betrachtet man weiterhin, dass auch die moralische Entwicklung, wie Kandel in Anschluss an eine Untersuchung von Marianne Goldberger beschreibt, „durch prozedurale Mittel gefördert wird“ (ebd.: 133), so wird auch die soziale Sinnkonstruktion in das Gedächtnismodell integriert. Vergleichbar argumentieren beispielsweise Berger und Luckmann, wenn sie davon ausgehen, dass es keine direkte Kausalität von biologischer Verfasstheit des Menschen und den sozio-kulturellen Gebilden gibt, sondern nur anthropologische Konstanten, die in Form einer generativen Grammatik abschließend, jedoch nicht determinierend wirken (Berger und Luckmann 2010: 51).<sup>38</sup> Kultur- und Sinnkonstruktionen entstehen innerhalb des

---

<sup>38</sup> Philippe Descolas Veröffentlichung *Jenseits von Natur und Kultur* konfrontiert uns an dieser Stelle mit einer weiteren und weitgreifenden Facette des Problems. Denn wie er feststellt, entwickelt sich zwischen den natürlich-generativen Dispositionen und den kulturellen

Spielraumes, den die biologische Dispositionierung erlaubt. Vielmehr sind es die Sedimentierungen in Gedächtnis und Verhalten, die über die konkrete Ausgestaltung der sozialen Welt entscheiden. Die Entstehung solcher Sedimente kann durch die Anknüpfung an Forschungsarbeiten, wie sie soeben angedeutet wurden, auf ein neues Fundament gestellt werden.

Einem möglichen Vorwurf des radikalen Positivismus beim Rückgriff auf die experimentelle Forschung ist damit auch auf einer anderen Ebene zu begegnen. Denn die vorgeschlagene Verbindung von Neuropsychologie und Soziologie hat zwischen die sichtbare Kausalbeziehung von Determinanten und Handlung weitere Ebenen zwischengeschaltet, die eine solchen kausalen Kurzschluss vermeiden oder ihn wenigstens erproben. Diese Stufen schalten den gesellschaftlichen Einfluss, in Form der Konstruktion von Kultur und Sinn, zwischen die natürliche Anlage und die daraus resultierende Praxis und stellen sich gleichzeitig der einseitigen Konditionierung von Menschen durch die Umwelt entgegen. Anders gesprochen findet hier Annahmen der voluntaristischen Handlungstheorie, wie sie von Parsons konzipiert wird, Eingang in die Überlegung. Diese vermittelt zwischen positivistischen und idealistischen Handlungsansätzen und gliedert damit die Produktion und Entschlüsselung von Sinn in die Praxis ein. In Anlehnung an Parsons, Weber und Habermas konstruiert Münch eine Aufteilung von instrumentellem und sinnhaftem Handeln, wobei sich letzteres wiederum über die Pole des sozialen Handelns und der symbolischen Interpretation erstreckt, die sich jeweils weiterverfolgen und ausdifferenzieren lassen (Münch 1988: 238-241). Es wird damit deutlich, dass die Einschränkungen von Handlungsspielräumen auch auf

---

Schöpfungen eine originäre Matrix klassifikatorische Urteile über die Welt, die dem Begriff der Episteme nicht allzu fern liegt beziehungsweise ihn relativiert (Descola 2011: 145-175). Diese Urteile über die Welt werden auf Basis eines unscharfen Wissensbestandes (und damit einer Sedimentierung) über die Welt getroffen und helfen damit „den Spielraum des Menschlichen zu vermessen“, wie es in einer Buchbesprechung der F.A.Z. heißt (Mayer 2011).

Basis experimenteller Methoden nicht einseitig positivistisch oder idealistisch skizziert werden können.

So wird der Mensch erst im Verlauf der Sozialisation zu einem Kulturwesen, das sich in den Dimensionen des Sinns und des Normativen orientiert. Gleichzeitig jedoch kann die Entstehung einer Kultur nur innerhalb der Semantiken erfolgen, die durch die präkulturellen Veranlagungen vorgegeben werden. Die Entwicklungspsychologie trägt dieser Tatsache durch die Anlage-Umwelt-Unterscheidung Rechnung. Wie in der Standardeinführung von Oerter und Montada deutlich wird, ist es entscheidend zu wissen, welche Umwelteinflüsse (Familie, Schule, Arbeitsplatz oder Normen) wann und in welcher Intensität mit natürlichen Anlagen interagieren, um zu fundierten Kenntnissen über beide Aspekte der Entwicklung zu gelangen (Montada 2008: 19).

#### **7.4 Kreativitätspotenziale in den Räumen des Möglichen**

Die Definition Freuds und Bourdieus zum Unbewussten aufgreifend, charakterisiert sich dieses durch das Moment des Vergessens bei gleichzeitiger Wirksamkeit. Damit öffnet sich der Themenbereich der Sozialisation, der in Bezug auf den Habitus die Momente der Routine, Gewohnheit und Distinktion ist. Die Sozialisation ist ein Indiz für das Bestehen einer symbolischen Ordnung, die sich auf den Sozialisanden überträgt. Parsons folgend entsteht damit die Grundstruktur der Persönlichkeit aus der Übernahme der Grundstruktur der materiellen und immateriellen sozialen und kulturellen Objekte, mit denen er sich konfrontiert sieht (Parsons 1976: 110). Dies bedeutet das Bestehen verschiedener sozialer Welten, die sich aus den generativen Bedingungen des Menschen entwickeln.

Eine In-Bezug-Setzung dieser beiden Bereiche findet sich wiederum bereits bei Berger und Luckmann. Sie unterstellen dem Menschen eine Instinktarmut, der eine Weltoffenheit, sowie eine Disposition zur Gesell-

schaftlichkeit entgegenwirkt.<sup>39</sup> Unter dem Einfluss „signifikanter Anderer“ wird der Menschen sozial strukturiert und damit als gesellschaftliches Wesen – durchaus im Sinne einer Ontogenese – produziert (Berger und Luckmann 2010: 51-52). Die Idee der Produktion einer eigenen menschlichen Welt verweist dabei auf ein Entfremdungsmoment, wie es von Marx im Anschluss an Hegel beschrieben wird. Die entfremdete Wirklichkeit, wie sie von Hegel im Zusammenhang mit einer Verdoppelung des Geistes in eine zweite, ihm entgegengesetzte Welt behandelt wird (Hegel 1973: 359-398), erfährt bei Marx eine Umdeutung in Richtung einer Entäußerung des Menschen durch Arbeit. Die Verdoppelung seiner Existenz als Gattungswesen, das in seiner Arbeit ganz bei sich ist und in Einklang mit seinen Bedürfnissen steht, und der Existenz als Arbeiter, der seine Lebenstätigkeit zum Mittel der Existenz macht, führt zu einer Überhandnahme des Engagements in der erzeugten und ihn kontrollierenden menschlichen Welt der Produktion und damit zu einer „Entfremdung im Gattungsleben“ (Marx 1982: 368–371). Somit gilt die Entfremdung gleichsam als Bedingung und Integrationsmoment der menschlichen Gesellschaft. Alle Verhältnisse zwischen Menschen entstehen auf Basis dieser Entfremdung. Für Berger und Luckmann bedeutet dies eine „Selbstproduktion des Menschen“ in einer menschlichen Welt, die eine Simultanexistenz von *Homo Sapiens* und *Homo Socius* zur Bedingung hat (Berger und Luckmann 2010: 54).

Die Habitualisierung stellt hier die erste Stufe der Institutionalisierung dar und bedeutet eine Verfestigung einer Handlung zu einem Modell, das künftig routiniert abgerufen werden kann.<sup>40</sup> Dabei betonen sie die Mög-

---

<sup>39</sup> Solche allgemeinen Einlassungen zur biologischen Verfasstheit des Menschen finden sich auch bei anderen Theoretikern. In vergleichbarer Form beispielsweise auch bei Parsons (Jensen 1976: 21).

<sup>40</sup> In einem Vergleich der Begriffe Habitus und Habitualisierung stellt auch Knoblauch fest, dass beide eine Entsprechung bezüglich des Unbewussten (Habitus) und der Sedimentierung (Habitualisierung) aufweisen. Damit bestätigt er die hier angestoßenen Überlegungen (Knoblauch 2003: 190).

lichkeit der Freisetzung von Kapazitäten für „Einfall und Innovation“ und damit Kreativität vor dem Hintergrund der Habitualisierung (ebd.: 56). Diese Idee kann komplementär zu Bourdieus Habitus gelesen werden. Obschon sich die Begriffe inhaltlich weniger nahe sind als ihre Phonetik nahelegt, so berühren sie sich doch im Bereich der Gewohnheit und der daraus resultierenden Möglichkeit zur Kreativität.

Gleichzeitig erhält die Habitualisierung von Berger und Luckmann eine behavioristische Note durch die Betonung des Lerneffekts durch Imitation. Auch für Bourdieu werden die vermittelten Strukturen nicht verbalisiert, sondern vermitteln sich durch Nachahmung (Bourdieu 2009: 190–191). Dies bedeutet nicht nur das Anerziehen von Verhaltens-, Wahrnehmungs- und Bewertungsmustern, sondern ebenso die ästhetische Formung des Körpers (Moldenhauer 2010: 23–24). Dabei beschreibt die Sozialisation in diesem Fall zunächst diejenigen Strukturübertragungen, die nicht an feldspezifische Gültigkeit geknüpft sind, sondern sich generell gültig für das Verhalten im sozialen Raum zeigen. Es geht um die grundlegende Möglichkeit der Orientierung im sozialen Raum, die auch die Zuschreibung eines bestimmten Ortes innerhalb desselben begründet, den Bourdieu in Klassenzugehörigkeiten misst. Diese Akteure, die einer bestimmten Klasse zugeordnet werden können zeichnen sich, aufgrund ihrer Konfrontation mit vergleichbaren „Konditionen und Konditionierungen“, durch die Herausbildung ähnlicher Dispositionen aus (Bourdieu 1985: 12). Die Sozialisation eines Individuums unter ähnlichen Bedingungen bringt jedoch nicht zwangsläufig identische Verhaltensmuster hervor. Sie führt jedoch dazu, dass jeder Akteur seinen Platz in der gesellschaftlichen Manege findet, der ihm durch die Vererbung der Kapitalausstattung der Sozialisationsbeauftragten habituell vorgegeben ist und von dem aus er innerhalb des Raumes seiner Handlungsmöglichkeiten, der sich ihm durch die Stellung im Raum und seinen Wahrnehmungs- und Bewertungslogiken eröffnet, in den Feldern wirken kann.

Damit zeigt sich auch die anfänglich benannte Verbindung von Routine, Gewohnheit und Distinktion. Distinktion auf dieser Stufe bedeutet die Abgrenzung von Klassen vermittelt eines klassenspezifischen Habitus, wie sie Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* analysiert. Kunst ist hier eines der herausgehobenen Mittel diese Abgrenzung zu bewirken. Denn nur durch Wissen und damit kulturelles Kapital erlernt man das Lesen von Kunst. Durch die ästhetische Einstellung werden Menschen geeint und getrennt. Die Hierarchie der Künste korrespondiert dabei mit dem Geschmack der Klassen, also der Hierarchie der Gesellschaft (Bourdieu 2007: 18-20, 104-105). Obschon sich diese Art der klassenspezifischen Unterscheidung gerne mit der Zuschreibung der natürlichen Verfügung über einen besonderen ästhetischen Blick tarnt, ist sie doch keinesfalls naturwüchsig, sondern sozial produziert. Bourdieu trifft sich mit Barthes<sup>41</sup>, wenn er immer wieder gegen diese Konstruktion der Naturwüchsigkeit argumentiert, und mit Schopenhauer, wenn er für die Welt als Wille und Vorstellung (Bourdieu 1992: 73) votiert. Damit werden nun zwei Momente der Verengung des Handlungs- oder Kreativitätsspielraumes offenbar: Einschränkungen, die durch die natürliche Veranlagung des Menschen bedingt sind, und solche, die durch die Sozialisation erworben werden.

Im nächsten Schritt erfolgt eine weitere und entscheidende Verengung des Handlungsspielraumes durch die Differenzierung des sozialen Raumes in einzelne Felder. Hier geht es um feldspezifische Konditionierungen, die durch die Akzeptanz der *illusio*, sowie die Inkorporierung der *doxa* gewährleistet sind. Dieser Stufe wurde im Rahmen der empirischen

---

<sup>41</sup> Kaum jemand beschreibt die Verschleierung der Realität eindrucksvoller als der französische Strukturalist Roland Barthes, dessen Werk sich an vielen Stellen mit der „Pseudo-Natur“ (Barthes 2002b: 228) des Alltäglichen befasst. In seinem Werk *Mythen des Alltags* (Barthes 2010) enttarnt er auf diesem Weg unter anderem den französischsprachigen Reiseführer Guide Bleu, der die Realität eines Landes hinter seiner Auswahl und Beschreibung einiger Beispiele versteckt und ihr dadurch das Antlitz einer ungerechtfertigten Natürlichkeit zuspricht. Er beschäftigt sich aber ebenso mit der Konstruktion von Botschaften im fotografischen Bild oder der von Intellektuellen.

Analyse die größte Aufmerksamkeit eingeräumt. Gleichwohl wird von Bourdieu auf dieser Ebene mit dem Raum des Möglichen ein expliziter Kreativitätsspielraum vorgeschlagen, der alle potenziellen Optionen unter Abzug der erfolgten, sozial konstruierten, Einschränkungen beschreibt. Der Unterschied zu den Epistemem wird auch an der Stufenzugehörigkeit offenbar. Der Raum des Möglichen öffnet sich nur für denjenigen, der Zugang zum spezifischen (Kunst-)Feld gewonnen hat, während die Episteme, wie Foucault zeigt, in unterschiedlichen Feldern wirksam sind. Ähnlich wie Panofsky das kulturelle Unbewusste mit der Möglichkeit versieht allgemeine Dispositionen zu entwickeln, die einer Epoche ihre Einheit verleiht (Bourdieu 1974: 143-144). Im Gegensatz zu Foucault betont Bourdieu bei Panofsky den sozialen Mechanismus der Vermittlung der unbewussten Strukturen durch die Bildung von Schulen, die über ein Vermittlungsmonopol verfügen (ebd.: 139).

Erst wenn *illusio* und *doxa* wirken eröffnet sich, ausgehend von der Position, die ein Akteur im Feld innehat, der Raum des Möglichen als praktisch umsetzbarer Kreativitätsspielraum. Die Entscheidung über den Weg hängt dann von der unbewussten Bewertung der Möglichkeiten ab, die nicht zuletzt auf Basis der verfügbaren Kapitalressourcen in der spezifischen Feldkonstellation getroffen wird. Die Entscheidung, die wiederum nichts anderes als die konkrete Praxis der Akteure bezeichnet, fällt somit zwischen der sozialisierten Veranlagung und den gegenwärtigen Umweltreizen und -einflüssen. Durch die mannigfaltigen Möglichkeiten, die der Raum des Möglichen eröffnet, können nur auf Basis der tatsächlichen Praxis Aussagen über diese Bewertungen der Möglichkeiten getroffen werden. Dadurch begründet sich nicht zuletzt, dass die Feldtheorie gezwungen ist retrospektiv zu arbeiten. Soziale Praxis bezieht sich immer auf einzelne Felder. Daher muss die Sozialisation im sozialen Raum, die vor dem Eintritt in die Felder steht, unbewusste Strukturen erzeugen, die im Sinne allgemeiner Handlungstendenzen in den Feldern zum Tragen kommt. Gesellschaftliche Tendenzen übertragen sich damit intergenerati-

onal in allgemeine sozial wirksame Bewertungs- und Handlungsschemata, die sich in den Strukturen der konkreten Felder zu feldspezifischen Praktiken unter dem Einfluss der sozialisierten Tendenzen übersetzen. Damit eröffnen sie ein gleichsam höheres Innovationspotenzial als es feldinterne Tendenzen könnten.

Insgesamt ist der Raum des Möglichen in seiner topologischen Dimension als eine Art Filtersystem zu denken, das noch vor der Konstitution des Raumes des Möglichen verschiedene Verknappungsinstanzen der Handlungspotenziale durchläuft (Abbildung 31).

Die Pyramide des Kreativitätsspielraumes zeigt an, dass es dabei auch innerhalb der drei Differenzierungsstufen Gradunterschiede gibt. Je eigenständiger die Felder in Relation zum Raum und deren innere Struktur, desto höher ist die *doxa* gebaut und desto höher die Eintrittsgebühr durch den feldspezifischen Habitus. Die Besonderheit im Falle der Cahiers-Gruppe besteht darin, dass sie alle drei Vermittlungsprozess des sozialen Raumes zu einem ausdifferenzierten Feld begleitet und mitgestaltet. Dadurch erst konnte die Diskussion um den Raum des Möglichen angestoßen werden. Denn wie weiter oben gezeigt wurde, wird der Bestand an legitimen Problembeständen und Positionierungen erst durch die Verengung im Rahmen der Zugangsbeschränkung zu einem autonomen Kunstfilmfeld möglich. Der in Anlehnung an Bourdieus Studie zum religiösen Feld als Priesterschaft bezeichnete Vermittlungsprozess meint, dass die dominanten Akteure im Feld ihre Überzeugungen mittels rationaler Methoden und Institutionen den Akteuren vermitteln können und damit Einfluss auf ihr Verhalten nehmen (Bourdieu 2000: 24-25). Sie schaffen es damit den Akteuren eine Bewertungspraxis des Filmes anzuerziehen, die das Feld zu ihren Gunsten ausrichtet und dazu eine explizite Nachfrage nach ihrem Expertenwissen generiert. Damit zeigt die Untersuchung, dass sich Autonomie, Differenzierung und Priesterschaft nicht nur gegenseitig bedingen, sondern auch wechselseitig verstärken. Gleichzeitig sind sie Voraussetzung für einen Pool legitimer Abweichungsmöglichkeiten, die Dynamik und Geschichte in das Feld injizieren.

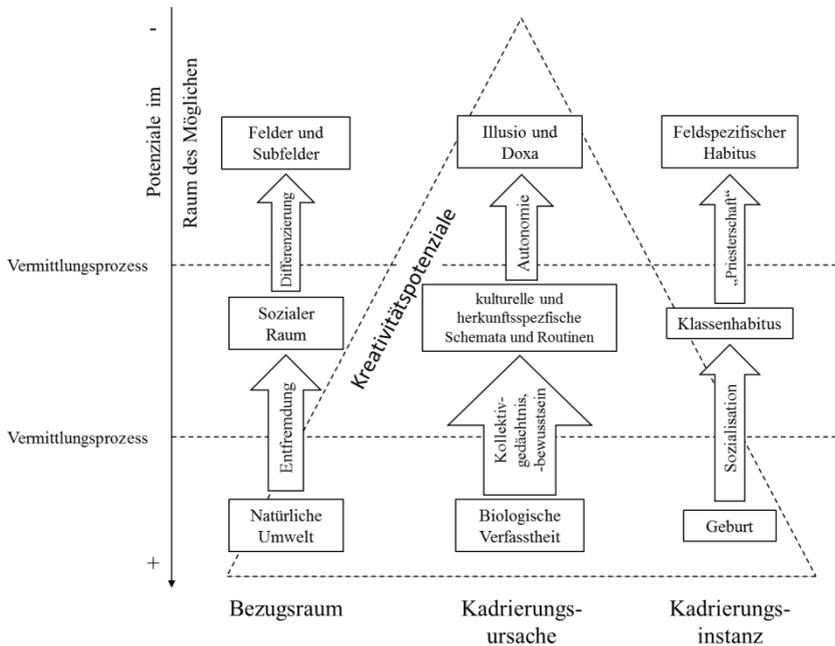


Abbildung 7-3: Skizzierung der Kreativitätspotenziale in Abhängigkeit der sozialen Differenzierung

Kreativität, so lässt sich nun konstatieren, ist ohne Beschränkung nicht möglich. Da sie als Kreativität erkannt werden muss ist sie gleichsam auf ein Verständnisniveau der Andersartigkeit und damit die Zuschreibung von Kunst angewiesen. Innovativität ist eben keine Rückbindung an ein *anything goes*, sondern ein neuer Weg zu bekannten Zielen. Um als Innovation angesehen zu werden, muss ein Kunstwerk sowohl als Kunst als auch in seiner Andersartigkeit erkannt werden, was bedeutet, dass es sich mit den gültigen Prozessen und Institutionen der Kunstzuschreibung arrangiert, sie zugleich verneint und sich gegen sie auflehnt. Die Kunstwelt wird nur verändert, wenn man von ihr wahrgenommen wird. Die Innovation kämpft nicht von außen gegen das Feld, sondern begehrt in-

nerhalb des Feldes von dessen Peripherie ins Zentrum zu stoßen. Der Habitus des Künstlers ist also in diesem Sinne feldgemäß vorstrukturiert, da er den Akteur bewusst oder unbewusst erkennen lässt, wie er seine Einzigartigkeit generieren kann. Der Umgang mit dieser allgemeinen Disposition ist dann der Ort der künstlerischen Praxis und damit der von Reproduktion oder Innovation. Die Cahiers-Gruppe musste die Geschichte des Films und den Raum des Möglichen erst schaffen, bevor sie innovieren konnte.

## **8 Resümee und Schlussbemerkung: Über die Potenziale einer Soziologie des Films**

Durch die Entstehung des sozialen Raumes, als einer exklusiv menschlichen Welt, beginnt die Produktion von Kultur und Sinn, welche die Grenzen der natürlichen Dispositionierungen nicht überschreiten und – im Sinne eines generativen Schemas – gleichzeitig eine unbegrenzte Anzahl an Kulturen hervorbringen kann. Durch die Ausrichtung des vergesellschafteten Menschen an kulturellen Zielen und des intergenerationalen Anerziehens derselben verschwinden weitere Entwicklungspotenziale aus dem Raum des Möglichen. Schließlich bringt eine progressive Gesellschaft ausdifferenzierte Felder hervor, die durch ihre Konstitution eine eigene gesellschaftliche Sphäre definieren und den Einlass in dieselbe an die unbewusste Akzeptanz der Spielregeln, Zensierungen und Problembestände knüpfen, die wiederum selbst einschränkende Wirkung für den Raum des Möglichen haben.

Übersetzt auf die Akteurebene bedeutet dies – ausgehend von einem ungerichteten und offenen Zustand der Welt –, dass jeder Akteur allein durch seine biologische Verfasstheit einen Filter für mögliche Handlungen in der Welt darstellt. Die Schaffung einer sozialen Welt ist zuvorderst an die Bedingungen seiner natürlichen Dispositionen geknüpft. Dabei wird die Tragweite dieser Kategorie erst deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die Auseinandersetzungen über die Frage der natürlichen Veranlagungen des Menschen und seiner Fähigkeit zur Gemeinschaft zu den Grundfragen der politischen Philosophie von der Antike bis heute gehören. Ich habe daher mit gutem Grund auf das Forschungsfeld der experimentellen Psychologie verwiesen, deren Erkenntnisse auf einem gegenwärtig methodologisch und paradigmatisch akzeptierten Fundament stehen und eine ausufernde philosophische Diskussion für diese Arbeit eindämmen.

Um die Bedeutung des Übergangs von natürlichen zu soziokulturellen Dispositionen für unser konkretes Anwendungsfeld der Kunst

zu beweisen, kann noch einmal auf Kandel zurückgegriffen werden. Er ist auch hier in einigen Punkten seiner Forschung sehr nahe an Bourdieu. Etwa dort, wo er die Wahrnehmung eines Kunstwerkes, in Anlehnung an vorangegangene Arbeiten, an das Wissen über Kunst, Künstler und Geschichte rückkoppelt. Somit gibt es immer sozial-kognitive und neuronale Elemente der Kunstwahrnehmung. Die konkrete Perzeption wird dann wiederum durch die Erwartung und das Wissen eines Akteurs bestimmt und damit nicht einseitig neuronal determiniert (Kandel 2012a: 247-249). So entsteht aus der Geschichte und Position eines jeden Akteurs eine, wenn unter Umständen auch minimale, Einzigartigkeit in der Kunstwahrnehmung, die in der künstlerischen Praxis zu einer Abweichung vom Bestehenden führen kann. Wenn also die Regisseure der Cahiers-Gruppe einen Film unter der Prämisse der Autorenpolitik und damit dem Einfluss des filmischen Realismus und Hollywoodkinos betrachten, so sehen sie tatsächlich einen anderen Film. Sofern sie diese Wahrnehmungspraxis durchsetzen, verändern sie damit den Raum des Möglichen.

Die vorangegangene Diskussion zeigt damit eine Entsprechung von den Graden der Verengung des Handlungsspielraumes auf Makro- und Mikroebene. Der soziale Raum übersetzt sich im Habitus in den Raum des Möglichen, der hier besonders im Hinblick auf die Kreativitätspotenziale hin beschrieben wurde. Kreativität und Innovation werden in diesem Sinne Attribute des Raumes des Möglichen, der ihnen zu einem gegebenen Zeitpunkt zur Verfügung steht. Es ergibt sich eine wechselseitige Abhängigkeit von Kreativität und feldspezifischen Handlungsbeschränkungen. Denn nur wenn sich ein Feld möglichst autonom konstituiert, können Abweichungen und Innovationen entdeckt werden. Die kreative Praxis ist als erlaubte legitime Abweichung von der Akzeptanz durch das Feld abhängig. Dabei ist jede Art von Reaktion auf Neulinge im Feld eine implizite Anerkennung, da schon jede Existenz im Feld Effekte hervorruft, unter die auch Reaktionen wie Widerstand oder Ausgrenzung fal-

len.<sup>42</sup> Gleichzeitig sorgt die relative Offenheit des Feldes für größere Durchlässigkeit und ermöglicht dadurch Auseinandersetzungen und Dynamiken bei denen die Regeln des Spieles oft selbst auf dem Spiel stehen (Bourdieu 2001: 357–359), was die Kreativitätspotenziale erweitert. Dabei ist davon auszugehen, dass die Entstehung eines neuen autonomen Feldes, wie im Falle des Films gezeigt, sämtliche Felder der Kunst in Abhängigkeit des Grades der strukturellen Homologie in Bewegung versetzt.

Doch auch der soziale Raum kann die Entwicklungen in den Feldern beeinflussen, sodass sich die Räume des Möglichen eher schlagartig erweitern. Bildlich gesprochen bedeutet eine großflächige Erschütterung des sozialen Raumes – etwa im politischen Feld durch den Gaullismus – ein Nachbeben in allen seinen Feldern. Gesamtgesellschaftliche Wandlungstendenzen, wie sie in Frankreich durch die Entstehung der Fünften Republik deutlich werden, rufen gleichzeitig starke Wandlungstendenzen in den anderen Feldern hervor. Die Untersuchung deutet an einigen Stellen an, dass nicht nur die Nouvelle Vague eines der Kinder dieses Wandels ist, sondern dass in sämtlichen Bereichen der Kunst (und nicht nur dort) innoviert wird.

Auch der italienische Neorealismus zeigt eine Möglichkeit des gesamtgesellschaftlichen Einflusses auf ein einzelnes Feld. In diesem Fall nimmt der soziale Raum Einfluss auf künstlerische Sujets, die wiederum ästhetisch übersetzt werden und dadurch eine neue Kunstbewegung initialisieren. Der Neorealismus wird von Deleuze als der Beginn der Ära des Zeit-

---

<sup>42</sup> „Existieren heißt differieren“ (Bourdieu 2001: 253). Bereits Tarde legt das Prinzip der Gleichbedeutung von Existieren und Differieren seiner Soziologie zugrunde. Die Differenz ist das Wesen aller Dinge und bildet damit den Anfangspunkt der soziologischen Forschung, nicht etwa die Identität (Tarde 2009: 71-72). Dieser Grundsatz macht Tarde ein knappes Jahrhundert später für Deleuze interessant, der in seinem philosophischen Hauptwerk *Differenz und Wiederholung* (Deleuze 2007) unter der Differenz keine empirische Relation versteht, sondern ein Transzendentes, das die empirische Vielheit konzipiert. Es existieren nur Singularitäten, die sich zu Ereignissen formieren. Die Differenz gilt damit als das erste Prinzip und wird nicht als der Unterschied zweier Identitäten gedacht. Im Gegenteil wird die Identität der Differenz untergeordnet (d von x anstelle von nicht-x).

Bildes beschrieben. Für diese Transformation der Bilder, die gleichbedeutend mit der Entstehung der filmischen Moderne ist, sieht er den Zweiten Weltkrieg und die Zeit danach, die die Menschen mit Situationen konfrontierte, auf die sie nicht zu reagieren imstande waren, als ursächlich an. Diese ästhetische Revolution überwindet schließlich gar die Grenze des nationalen Bezugsraumes und wird im französischen Film wirksam.

Zusammengefasst bedeutet dies, dass der Film durch die Entwicklung seiner spezifischen Sprache durch den Neorealismus und seine Jugendlichkeit, die ihm die Cahiers-Gruppe verleiht, zu der Kunstform avanciert, die den Zeitgeist der Nachkriegsjahre von de Gaulle bis zu den 68ern in Frankreich am treffendsten darstellen kann. Die Nouvelle Vague ist das Label für jene Zeit, in der die Cahiers-Gruppe das Feld des Films zur Autonomie führt. Gleichzeitig bedeutet diese Entstehung eines autonomen Feldes eine Verengung der Handlungs- und damit Kreativitätsoptionen. Somit bestätigt sich die Hypothese, die der Diskussion vorangestellt wurde.

Die Nouvelle Vague wird von den wenigsten Filmhistorikern aufgrund des gemeinsamen Kampfes der Cahiers-Gruppe für die Autorenpolitik und der daraus resultierende Autonomie des Filmfeldes konstruiert. Die Untersuchung – nicht zuletzt der Filme – zeigt, dass dies jedoch der gültige Weg ist. Die Nouvelle Vague beschreibt keine Gruppe von Akteuren mit einer kohärenten Filmpraxis, sondern einen Zeitraum des Filmschaffens unter der Gewissheit sich einer Kunstform mit eigener Sprache und damit auch innerer Kämpfe zu widmen. Die Autorenpolitik wird dabei zu einer ihrer zentralen Codierungen und ist es bis heute. Darüber hinaus wird sie zum Ausgangspunkt für die Entstehung von Filmfeldern in anderen Ländern, wie etwa in Deutschland durch den Neuen Deutschen Film. Sie hat alle Stilepochen des Films in allen wichtigen Filmnationen, die nach der Konstitution des Feldes entstanden sind, überdauert und zeigt, dass sie der *doxa* dieser Felder tiefer eingeschrieben ist als jeder avantgardistische Trend.

Die Cahiers-Gruppe zeigt bereits mit ihren ersten Filmen, dass die politische des auteurs stilistisch nicht in ein eindeutiges ästhetisches Schema zu packen ist, sondern vielmehr ein generatives Schema für viele verschiedene Stile darstellt. Die Gemeinsamkeiten in den ersten Filmen sind eher den gemeinsamen Einflüssen der Regisseure geschuldet als der Eindeutigkeit der ästhetischen und narrativen Forderung in der filmischen Autorschaft. Somit ist es wenig verwunderlich, dass sich die Regisseure sukzessive voneinander entfernen. Ihre filmpraktischen Optionen waren noch nicht durch ein autonomes Feld verengt, was ihnen eine gewisse Offenheit ermöglichte. Sie selbst waren es, die durch ihre erfolgreiche Autonomiebestrebung für eine Beschränkung des Kreativitätsspielraumes der nachfolgenden Generationen sorgten und bis heute sorgen.

Mit diesem neuen empirischen und theoretischen Wissen um das Feld des Filmes kann nun über die Bedeutung dieser Erkenntnisse und der Theorie Bourdieus für die Soziologie reflektiert werden. Dabei sei vorausgesetzt, dass jede Subdisziplin der Soziologie, wie in der Einleitung bereits eingefordert, die Beschäftigung mit ihrem Gegenstand nur dann rechtfertigt, wenn daraus ein Mehrwert für die Soziologie als Ganzes hervorgeht.

Durch die Konstitution des Feldes im untersuchten Zeitraum werden die Einflüsse des sozialen und feldspezifischen Raumes auf die Innovationspotenziale offenbar. Bourdieus Kunstfeldtheorie kann damit nicht nur rekonstruieren, wie die soziale Konstruktion von Kunst von sich geht, sondern ebenso welche gesellschaftlichen Sphären betroffen sind, und wo die Dynamiken ihren Ausgangspunkt nehmen. Dabei kann Kunst auf zwei Arten sozial differenziert werden. Einerseits, wie von Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* demonstriert, im Hinblick auf die Distinktionsgewinne, die ein bestimmter Geschmack für einen Akteur oder eine Gruppe von Akteuren abwirft und andererseits, wie oben gezeigt, in Bezug auf den Ort der Entstehung, der gleichsam das Fundament für die möglichen Ausprägungen und Einflussnahme im sozialen Raum darstellt. Damit bedeutet

Bourdieu's Theorie einen Mehrwert sowohl für die Kunstwissenschaft, die sich die gesellschaftlichen Einflüsse der Kunstproduktion vor Augen führen kann, als auch für die Soziologie, die aus künstlerischen Phänomenen eine Asymptote der sozialen Realität auf unterschiedlichen Aggregations-ebenen herauslesen kann. Künstlerische Tendenzen können an gesellschaftliche Tendenzen zurückgebunden werden und umgekehrt. Nur in diesem Sinne kann von der Kunst als einem – oft verzerrenden – Spiegel der Gesellschaft gesprochen werden.

Für die Zukunft wird sich diese Differenzierung weiter erproben müssen. So ist es denkbar, dass auch das Internetzeitalter einen fundamentalen Wandel im Film hervorruft. Die Prozeduren des Internets stellen sämtliche kulturelle Semantiken auf den Prüfstand, verändern die Wahrnehmung der Welt und ebenso die Kommunikation und Distribution von Kunst. Konflikte um Urheberchaften und die damit verbundene Infragestellung der individuellen Schöpfung von Kunstwerken führt den von Barthes in den 1960er Jahren proklamierten Tod des Autors auf ein neues Level. In der Literatur wird bereits damit begonnen, Romane und Erzählungen als Kollektiverzeugnis zu produzieren, indem der Entstehungsprozess eines Textes auf Basis der Einflussnahme von Vorschlägen und Abstimmungen seitens der Rezipienten begleitet wird (Probst und Trotier 2013). Damit dürfte auch der Film in absehbarer Zeit mit neuen Ideen und sozialen Einflüssen konfrontiert werden, die ihn nicht nur aus den Feldern der Literatur erreichen, sondern ihn als eine gesamtgesellschaftliche Tendenz unter das Diktat der neuen Medien stellen.

Kunst ist damit immer ein Produkt ihrer Zeit. Selbst Autonomiebestrebungen wie die *Bohème* können Indizien für gesamtgesellschaftliche Bestrebungen sein, wie etwa die Abkehr von der Bürgerlichkeit. Auch die *Cahiers-Gruppe* zur Zeit der *Nouvelle Vague* ist Ausdruck eines gesamtgesellschaftlichen Strebens. Die gesellschaftlichen Traumschlösser, wie sie von der älteren Generation in den 50er Jahren auch im Film errichtet werden, sind für die junge Generation nicht mehr zu akzeptieren. Für sie braucht die Kunst den Intellektuellen, der sich dem Schönen und Reinen

verpflichtet fühlt, nicht, wenn sie die Bilder der Welt für sich selbst sprechen lassen kann. Die vorliegende Untersuchung demonstriert, wie diese spezifische Filmsprache nachhaltig in den französischen Filmdiskurs der 50er Jahre eingespeist und etabliert wurde, und welche gesellschaftlichen Tendenzen zu dieser Etablierung führten.

Eine Soziologie des Films verfolgt damit nicht nur einen erkenntnispraktischen Selbstzweck, sondern kann verstehen helfen, wie sich der selbstverstärkende und dynamische Prozess der gesellschaftlichen Entwicklung zwischen Reproduktion und Wandel auf einzelne Sphären des sozialen Raumes auswirken; oder wie er, wie im vorliegenden Fall weiter zu untersuchen wäre, als Verstärker, Unterstützer oder gar Auslöser der gesellschaftlichen Prozesse zwischen dem Konservatismus des Gaullismus und des Revolutionismus der 68er-Bewegung wirksam wird. Eine größtenteils feldbezogene Analyse wie die vorangegangene, kann damit jederzeit als Beweis und Förderer der Dynamiken des sozialen Raumes einer bestimmten Zeit herangeführt werden. Die Untersuchung eines Feldes kann nicht den Endpunkt, sehr wohl aber den Ausgangspunkt einer soziologischen Fragestellung bilden, sofern die Soziologie mit der Aufgabe betraut sein soll noch in den kleinsten Einheiten, Sphären und Verhaltensweisen des gesellschaftlichen Lebens die Wirkungen des sozialen Körpers zu entdecken. Bourdieu gewährleistet dies durch seine Überwindung des Objektivismus und Subjektivismus durch den Habitus.

Die vorangegangene In-Bezug-Setzung des Habitus und des Raumes des Möglichen zeigt, dass sich Kunst immer in den sozial errichteten Schranken eines Kreativitätsraumes ansiedelt. Damit ist ebenso viel über die Kunstproduktion im Feld als auch über den sozialen Raum, der es einbettet, gesagt. Die hier gesammelten Erkenntnisse über die Cahiers-Gruppe rechtfertigen die Rede von einer Soziologie des Films, da sie nach allen Richtungen – historisch als auch feldübergreifend – offen ist und nicht nur für sich selbst gelesen werden kann. Soziologie, wie sie in die-

sem Fall – und wohl auch von Bourdieu – verstanden wird, bedeutet damit immer auch das Aufspüren gesamtgesellschaftlicher Dynamiken in ihren jeweiligen feldspezifischen Adaptionen, Transformationen oder Oppositionen.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1975): *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1978): *Thesen zur Kunstsoziologie*. In: Peter Bürger (Hg.): *Seminar Literatur- und Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 204–212.
- Altenloh, Emilie (1914): *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Armes, Roy (1985): *French Cinema*. London: Secker & Warburg.
- Asch, Solomon E. (1955): *Opinions and Social Pressure*. <http://www.columbia.edu/cu/psychology/terrace/w1001/readings/asch.pdf>. Zuletzt geprüft am 05.02.2013.
- Astruc, Alexandre (1964): *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper, S. 111–115.
- Astruc, Alexandre (1985): *What is mise-en-scène?* In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press.
- Augé, Marc (2011): *Nicht-Orte*. München: Beck.
- Barthes, Roland (2000): *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winklo (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 185–193.
- Barthes, Roland (2002a): *Über den Film*. In: Roland Barthes: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 17–31.
- Barthes, Roland (2002b): *Zwanzig Schlüsselworte für Roland Barthes*. In: Roland Barthes: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 225–255.
- Barthes, Roland (2010): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bazin, André (1981): *Überlegungen zur Kritik*. In: André Bazin: *Filmkritiken als Filmgeschichte*. München: Hanser, S. 5–14.
- Bazin, André (1985): *On the politique des auteurs*. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press, S. 248–259.
- Bazin, André (2009a): *Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 295–326.
- Bazin, André (2009bc): *Die Entwicklung der Filmsprache*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 90–109.

- Bazin, André (2009cd): *Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 110–138.
- Bazin, André (2009de): *Germania Anno Zero (Deutschland im Jahre Null)*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 242–245.
- Bazin, André (2009ef): *Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe)*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 335–352.
- Bazin, André (2009fh): *Ontologie des photographischen Bildes*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 33–42.
- Bazin, André (2009gi): *Plädoyer für Rossellini. Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur von »Cinema Nuovo«*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 391–402.
- Bazin, André (2009hk): *Vittorio de Sica. Regisseur*. In: André Bazin: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl., S. 353–374.
- Behnke, Christoph; Wuggenig Ulf (1994): *Heteronomisierung des ästhetischen Feldes. Kunst, Ökonomie und Unterhaltung im Urteil eines Avantgardekunst-Publikums*. In: Ingo Mörth und Gerhard Fröhlich (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt am Main: Campus, S. 229–252.
- Benjamin, Walter (2010): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2012): *Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen*. In: Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Hg. v. Sven Kramer. Stuttgart: Reclam, S. 7–8.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (2010): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Bergson, Henri (1991): *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: F. Meiner.
- Bergson, Henri (2006): *Schöpferische Entwicklung*. Zürich: Elibron.
- Bernhard, Stefan (2010): *Die Konstruktion von Inklusion. Europäische Sozialpolitik aus soziologischer Perspektive*. Frankfurt am Main: Campus.
- Bickerton, Emilie (2010): *Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma*. Zürich: Diaphanes.
- Bordwell, David (2001): *Visual style in cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Bourdieu, Pierre (1974): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1985): *Sozialer Raum und "Klassen". Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Das religiöse Feld*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2004): *Keine Angst vor Max Weber*. In: Pierre Bourdieu: *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Hg. v. Elke Ohnacker und Franz Schultheis. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 20–23.
- Bourdieu, Pierre (2004): *Teilnehmende Objektivierung*. In: Pierre Bourdieu: *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Hg. v. Elke Ohnacker und Franz Schultheis. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 172–186.
- Bourdieu, Pierre (2007): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2009): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre; Haacke, Hans (1995): *Freier Austausch*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc J. D. (1996): *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Braudy, Leo (1989): *Jean Renoir. The world of his films*. New York: Columbia University Press.
- Chiellino, Carmine (1979): *Der neorealistische Film*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Edition Text + Kritik GmbH, S. 19–34.
- Chomsky, Noam (1973a): *Aspekte der Syntax-Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chomsky, Noam (1973b): *Sprache und Geist. Mit einem Anhang: Linguistik und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chomsky, Noam (1981): *Regeln und Repräsentationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Christen, Thomas (2008): *Junges französisches Kino*. In: Thomas Christen (Hg.): *New Hollywood bis Dogma 95*, Marburg: Schüren, S. 166–180.
- Colebrook, Claire (2002): *Gilles Deleuze*. London: Routledge.

- Colliot-Thélène, Catherine (2005): *Die deutschen Wurzeln der Theorie Bourdieus*. In: Catherine Colliot-Thélène, Etienne François und Gunter Gebauer (Hg.): *Pierre Bourdieu: Deutsch-französische Perspektiven*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 106–136.
- Cook, Pam (1999): *The cinema book*. London: BFI Pub.
- Coser, Lewis A. (1964): *The functions of social conflict*. New York: Free Press.
- Danko, Dagmar (2012): *Kunstsoziologie*. Bielefeld: Transcript.
- Deleuze, Gilles (1997a): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997b): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1993): *Unterhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1996): Godard und Rivette. In: Frieda Grafe (Hg.): *Nouvelle vague. Ein Projekt von hundertjahrekino, Viennale und Filmcasino*. Wien: Viennale, S. 21–23.
- Deleuze, Gilles (2007): *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink.
- Descola, Philippe (2011): *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin: Suhrkamp.
- Diaz-Bone, Rainer (2010): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. Wiesbaden: VS.
- Domarchi, Jean; Doniol-Valcroze, Jacques; Godard, Jean-Luc; Kast, Pierre; Rivette, Jacques; Rohmer, Eric (1985): *Hiroshima, notre amour*. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press.
- Durkheim, Émile (1984): *Die Regeln der soziologischen Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eisenstein, Sergei (2006): *Béla vergißt die Schere*. In: Sergei Eisenstein: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elias, Norbert (1997): *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas (2005): *Cinephilia or the Uses of Disenchantment*. In: Marijke de Valck und Malte Hagener (Hg.): *Cinephilia. Movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 27–43.
- Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt: Campus.
- Faulstich, Werner (2005): *Filmgeschichte*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Felix, Jürgen (2002): *Autorenkino*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 13–57.

- Foucault, Michel (2000): *Was ist ein Autor?* In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winklo (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 198–229.
- Foucault, Michel (2008): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. In: Michel Foucault, Axel Honneth und Michael Saar: *Foucault: Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–469.
- Foucault, Michel (2012): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Foucault, Michel (2013): *Über Marguerite Duras*. In: Michel Foucault: *Schriften zur Medientheorie*. Berlin: Suhrkamp.
- Fowler, Bridget (2008): *Pierre Bourdieu und Norbert Elias über symbolische und physische Gewalt. Ein Vergleich*. In: Robert Schmidt und Volker Woltersdorff (Hg.): *Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu*. Konstanz: UVK, S. 75–99.
- Freud, Sigmund (2009a): *Das Unbewusste*. In: Sigmund Freud: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 117–153.
- Freud, Sigmund (2009b): *Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse*. In: Sigmund Freud: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 39–48.
- Frisch, Simon (2011): *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren.
- Fritsch, Daniel (2009): *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*. Bielefeld: Transcript.
- Godard, Jean-Luc (1964): *Montage, meine schöne Sorge*. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper, S. 153–155.
- Godard, Jean-Luc (1971a): *Dank Henri Langlois*. In: Jean-Luc Godard: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*. München: Carl Hanser, S. 170–174.
- Godard, Jean-Luc (1971b): *Der vielgeliebte Cineast. The True Story of Jesse James von Nicholas Ray*. In: Jean-Luc Godard: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*. München: Carl Hanser, S. 64–66.
- Godard, Jean-Luc (1971c): *Jean Renoir*. In: Jean-Luc Godard: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*. München: Carl Hanser, S. 68–71.
- Godard, Jean-Luc (1971d): *Mit Les 400 coups vertritt Truffaut Frankreich in Cannes*. In: Jean-Luc Godard: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*. München: Carl Hanser, S. 144–146.
- Godard, Jean-Luc (1971e): *Nichts als das Kino. Hot Blood von Nicholas Ray*. In: Jean-Luc Godard: *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*. München: Carl Hanser, S. 41–43.

- Godard, Jean-Luc (1981): *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München: Carl Hanser.
- Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef (2008): *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich: Diaphanes.
- Goldmann, Lucien (1984): *Soziologie des Romans*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grafe, Frieda (1996): *Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn*. In: Frieda Grafe (Hg.): *Nouvelle vague. Ein Projekt von hundertjahrekinos, Viennale und Filmcasino*. Wien: Viennale, S. 7–15.
- Grob, Norbert (2006a): *Mit der Kamera "Ich" sagen. Le Cinéma des auteurs*. In: Norbert Grob (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, S. 48–59.
- Grob, Norbert; Kiefer, Bernd (2006b): *Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague*. In: Norbert Grob (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, S. 8–27.
- Habermas, Jürgen (1988): *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke.
- Hayward, Susan (1993): *French national cinema*. London: Routledge.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1973): *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heinze, Carsten; Moebius, Stephan; Reicher, Dieter (Hg.) (2012): *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz, München: UVK.
- Hirschberg, Lynn (2005): *The Last of the Indies*. In: *New York Times* 2005, 31.07.2005. [http://www.nytimes.com/2005/07/31/magazine/31JARMUSCH.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/07/31/magazine/31JARMUSCH.html?pagewanted=all&_r=0). Zuletzt geprüft am 02.02.2013
- Holighaus, Alfred (Hg.) (2005): *Der Filmkanon*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1988): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hradil, Stefan (1989): *System und Akteur. Eine empirische Kritik der soziologischen Kulturtheorie Pierre Bourdieus*. In: Klaus Eder (Hg.): *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 111–141.
- Jensen, Stefan (1976): *Einleitung*. In: Talcott Parsons: *Zur Theorie sozialer Systeme*. Hg. v. Stefan Jensen. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 9–67.
- Kandel, Eric (2012a): *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München: Siedler.
- Kandel, Eric R. (2012b): *Biologie und die Zukunft der Psychoanalyse*. In: Kandel, Eric R.: *Psychiatrie, Psychoanalyse und die neue Biologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 119–183.

- Keathley, Christian (2006): *Cinephilia and history or: The wind in the trees*. Bloomington: Indiana University Press.
- Knoblauch, Hubert (2003): *Habitus und Habitualisierung. Zur Komplementarität von Bourdieu mit dem Sozialkonstruktivismus*. In: Boike Rehbein, Gernot Saalmann und Hermann Schwengel (Hg.): *Pierre Bourdieus Theorie des Sozialen. Probleme und Perspektiven*. Konstanz: UVK, S. 187–201.
- Kovács, András Bálint (2007): *Screening modernism. European art cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kracauer, Siegfried (1977): *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*. In: Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 279–294.
- Kracauer, Siegfried (1984): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krais, Beate; Gebauer, Gunter (2002): *Habitus*. Bielefeld: Transcript.
- Kreidl, John Francis (1980): *Jean-Luc Godard*. Boston: Twayne Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1989): *Einleitung in das Werk von Marcel Mauss*. In: Marcel Mauss: *Soziologie und Anthropologie. Band 1*. Frankfurt am Main: Ullstein Buch.
- Lück, Helmut E. (1996): *Die Feldtheorie und Kurt Lewin*. Weinheim: Beltz.
- Lueken, Verena (2013): *Filme im Schrittempo. Jim Jarmusch zum Sechzigsten*. In: *Franfurter Allgemeine Zeitung*. 22.01.2013.  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/jim-jarmusch-zum-sechzigsten-filme-im-schrittempo-12031803.html>. Zuletzt geprüft am 10.02.2013.
- Luhmann, Niklas (1996): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mai, Manfred; Winter, Rainer (2006): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem.
- Mannoni, Laurent (2006): *Henri Langlois and the Musée du Cinéma*.  
<http://www.jstor.org/stable/3815481>. Zuletzt geprüft am 12.01.2013.
- Marie, Michel (2003): *The French new wave. An artistic school*. Malden: Blackwell Pub.
- Marx, Karl (1982): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. In: Marx/Engels Gesamtausgabe (MEGA). Bd. I/2. Berlin: Dietz. 325-438.
- Marx, Karl (1980): *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. In: Marx/Engels Gesamtausgabe (MEGA). Bd. II/2. Berlin: Dietz. 95-245.
- Mauss, Marcel (1990): *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Mayer, Helmut (2011): Der Stil macht die Welt. In: *Franfurter Allgemeine Zeitung*. 23.11.2011.  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/philippedescola-jenseits-von-natur-und-kultur-der-stil-macht-die-welt-11538385.html>. Zuletzt geprüft: 11.02.2013.
- Mennell, Stephen (1992): *Norbert Elias. An Introduction*. Oxford: Blackwell Pub.
- Merton, Robert King (1995): *Soziologische Theorie und soziale Struktur*. Berlin: De Gruyter.
- Miller, Max (1989): *Systematisch verzerrte Legitimationsdiskurse. Einige kritische Überlegungen zu Bourdieus Habitusstheorie*. In: Klaus Eder (Hg.): *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassenstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 191–219.
- Moldenhauer, Benjamin (2010): *Die Einverleibung der Gesellschaft*. Köln: Papy Rossa.
- Monaco, James (1980): *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press.
- Monaco, James (2009): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Reinbek: Rowohlt.
- Moninger, Markus (2006): *Selbstreflexion als Ästhet(h)ik der Freiheit*. In: Norbert Grob (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, S. 160–169.
- Montada, Leo (2008): *Grundlagen der Entwicklungspsychologie*. In: Rolf Oerter und Leo Montada (Hg.): *Entwicklungspsychologie*. Weinheim: Beltz, S. 1–48.
- Münch, Richard (1988): *Theorie des Handelns. Zur Rekonstruktion der Beiträge von Talcott Parsons, Emile Durkheim und Max Weber*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Neupert, Richard John (2007): *A history of the French new wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2008): *Making waves. New cinemas of the 1960s*. New York: Continuum.
- Orwell, George (1984): *1984*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Papilloud, Christian (2003): *Bourdieu lesen. Einführung in eine Soziologie des Unterschieds*. Bielefeld: Transcript.
- Parsons, Talcott (1976): *Zur Theorie sozialer Systeme*. Hg. v. Stefan Jensen. Opladen: Westdt. Verlag.
- Perinelli, Massimo (2009): *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943-1949*. Bielefeld: Transcript.
- Probst, Maximilian; Trotter, Christian (2013): *Leser, mach's dir selbst!* In: *Die Zeit*. 31.01.2013. <http://www.zeit.de/2013/06/Internet-Buecher-schreiben>. Zuletzt geprüft am 12.02.2013.
- Prokop, Dieter (1974): *Soziologie des Films*. Darmstadt: Luchterhand.

- Prümm, Karl (2006): *Die Welt in einem neuen Licht. Bemerkungen zur Bildlichkeit der Nouvelle Vague*. In: Norbert Grob (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, S. 132–141.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reichart, Wilfried (1979): *Interviews*. In: François Albéra (Hg.): *Jean-Luc Godard*. München: Hanser, S. 41–82.
- Rivette, Jacques (1985a): *Notes on a Revolution*. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press, S. 94–97.
- Robbins, Derek M. (2000): *The English intellectual field in the 1790s and the creative project of Samuel Taylor Coleridge – an application of Bourdieu's cultural analysis*. In: Bridget Fowler (Hg.): *Reading Bourdieu on society and culture*. Oxford: Blackwell Pub., S. 186–198.
- Rohmer, Eric (1985a): *Ajax or the Cid?* In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press, S. 111–115.
- Rohmer, Eric (1985b): *The Land of Miracles*. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du Cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press, S. 205–208.
- Rohmer, Eric (1996): *Das Gefallen am Schönen*. In: Frieda Grafe (Hg.): *Nouvelle Vague. Ein Projekt von hundertjahrekino, Viennale und Filmcasino*. Wien: Viennale, S. 25–30.
- Rohmer, Eric (2006): *Film, eine Kunst der Raumorganisation*. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 515–526.
- Rohmer, Eric; Chabrol, Claude (2006): *Hitchcock*. Paris: Ramsay.
- Sarris, Andrew (1973): *The primal screen. Essays on film and related subjects*. New York: Simon and Schuster.
- Sarris, Andrew (1982): *The American cinema. Directors and directions, 1929-1968*. New York: Octagon Books.
- Sartre, Jean-Paul (1971): *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Reinbek: Rowohlt.
- Schmidtke, Oliver; Schröder, Frank (2012): *Familiales Scheitern. Eine familien- und kultursoziologische Analyse von Stanley Kubricks „The Shining“*. Frankfurt am Main: Campus.
- Schroer, Markus (2008): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK.

- Schumacher, Florian (2011): *Bourdieu Kunstsoziologie*. Konstanz: UVK.
- Schütz, Alfred (2004): *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Hg. v. Martin Endreß. Konstanz: UVK.
- Schwingel, Markus (1993): *Analytik der Kämpfe. Macht und Herrschaft in der Soziologie Bourdieus*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Simmel, Georg (1992): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (2008): *Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie*. In: Georg Simmel: *Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen*. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 103–111.
- Simons, Jan (2005): *Playing the Waves. The Name of the Game is Dogme95*. In: Marijke de Valck und Malte Hagener (Hg.): *Cinephilia. Movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 181–196.
- Staples, Donald E. (1966/1967): *The Auteur Theory Reexamined*.  
<http://www.jstor.org/stable/1225411>. Zuletzt geprüft am 20.12.2012.
- Swartz, David (1997): *Culture & power. The sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tarde, Gabriel de (2009): *Monadologie und Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Taylor, Stephen (1965): *After the Nouvelle Vague*.  
<http://www.jstor.org/stable/1210959>. Zuletzt geprüft am 28.12.2012.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David (2003): *Film history. An Introduction*. Boston: McGraw-Hill.
- Tommek, Heribert (2008): *Die Durchsetzung einer ästhetisch-symbolischen Exzellenz. Der Aufstieg des Dichters Durs Grünbein in den 1990er Jahren*. In: Robert Schmidt und Volker Woltersdorff (Hg.): *Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu*. Konstanz: UVK, S. 147–167.
- Truffaut, François (1964a): *Die Nouvelle Vague – drei Jahre nach ihrem Beginn*. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper, S. 165–192.
- Truffaut, François (1964b): *Eine gewisse Tendenz im französischen Film*. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper, S. 116–131.
- Truffaut, François (1974): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Carl Hanser.
- Truffaut, François (1979a): *Et Dieu créa la Femme*. In: François Truffaut: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München: Deutscher Taschenbuch-Verl., S. 241–242.

- Truffaut, François (1979b): *Le Beau Serge* von Claude Chabrol. In: François Truffaut: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München: Deutscher Taschenbuch-Verl., S. 243.
- Truffaut, François (1979c): *Paris nous appartient* von Jacques Rivette. In: François Truffaut: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München: Dt. Taschenbuch-Verl., S. 245–249.
- Truffaut, François (1985): *A Wonderful Certainty*. In: Jim Hillier (Hg.): *Cahiers du cinéma, the 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press, S. 107–110.
- Tudor, Andrew (1977): *Film-Theorien*. Frankfurt am Main: Kommunales Kino.
- Volland, Kerstin (2009): *Zeitspieler*. Wiesbaden: VS.
- Weber, Max (2010a): *Religion und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Zweitausend-eins.
- Weber, Max (2010b): *Wirtschaft und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Zweitausend-eins.
- Weber, Max (1985): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Hg. v. Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr.
- Weber, Max (1995): *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart: Reclam.
- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.
- Zahner, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Campus.

## Filmverzeichnis

- Chabrol, Claude (2011): *Die Enttäuschten (Le Beau Serge)*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment.
- Fellini, Federico (1999): *La Strada*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment.
- Godard, Jean-Luc (2002): *Die Verachtung (Les Mépris)*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment.
- Godard, Jean-Luc (2005): *Die Geschichte der Nana S. (Vivre sa vie)*. München: Alamo.
- Godard, Jean-Luc (2006): *Die Außenseiterbande (Bande à part)*. In: *Jean-Luc Godard Collection No.1*. München: Universum Film.
- Godard, Jean-Luc (2009): *Außer Atem (À bout de Souffle)*. München: Studiocanal.
- Godard, Jean-Luc (2009): *Jean-Luc Godard: Geschichte(n) des Kinos (Histoire(s) du cinéma)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Godard, Jean-Luc (2010a): *Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution)*. München: Studiocanal.
- Godard, Jean-Luc (2010b): *Der kleine Soldat (Le Petit Soldat)*. München: Studiocanal.
- Godard, Jean-Luc (2010c): *Elf Uhr nachts (Pierrot le Fou)*. München: Studiocanal.
- Godard, Jean-Luc (2010d): *Made in U.S.A.* München: Studiocanal.
- Laurent, Emmanuel (2011): *Godard trifft Truffaut (Deux de la Vague)*. München: Studiocanal.
- Ray, Nicholas (2011): *The true Story of Jesse James*. München: Süddeutsche Zeitung.
- Resnais, Alain (2008): *Letztes Jahr in Marienbad (L'année dernière à Marienbad)*. München: Studiocanal.
- Resnais, Alain (2009): *Hiroshima mon amour*. München: Concorde.
- Rivette, Jacques (2011): *Paris gehört uns (Paris nous appartient)*. München: Studiocanal.
- Rohmer, Eric (1982): *Pauline am Strand (Pauline à la plage)*. München: Studiocanal.
- Rohmer, Eric (2006): *The Sign of Leo (Le Signe du Lion)*. London: Artificial Eye.
- Rossellini, Roberto (2006a): *Paisà*. In: *Roberto Rossellini. 4 Filme*. München: Koch Media.
- Rossellini, Roberto (2006b): *Reise in Italien (Viaggio in Italia)*. In: *Roberto Rossellini. 4 Filme*. München: Koch Media.
- Rossellini, Roberto (2009): *Rom, offene Stadt. (Roma, città aperta)*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment.
- Rossellini, Roberto (2012): *Deutschland im Jahre Null (Germania anno zero)*. Berlin: Studiocanal.

- Sica, Vittorio de (2010): *Fahrraddiebe (Ladri di biciclette)*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Truffaut, François (2002): *Die amerikanische Nacht (La nuit américaine)*. Hamburg: Warner.
- Truffaut, François (2004): *Die süße Haut (La peau douce)*. München: Concorde.
- Truffaut, François (2005): *Schiessen Sie auf den Pianisten (Tirez sur le pianiste)*. München: Concorde.
- Truffaut, François (2009): *Die Braut trug schwarz (La mariée était en noir)*. München: Concorde.
- Truffaut, François (2011a): *Jules und Jim. (Jules et Jim)*. Leipzig: Knowelt.
- Truffaut, François (2011b): *Sie küssten und sie schlugen ihn. (Les Quatre Cents Coups)*. München: Studiocanal.
- Vadim, Roger (2007): *Und immer lockt das Weib (Et Dieu créa la femme)*. München: Süddeutsche Zeitung.
- Vadim, Roger (2011): *Gefährliche Liebschaften (Les Liaisons dangereuses)*. München: Concorde.
- Welles, Orson (2009): *Citizen Kane*. München: Studiocanal.



University  
of Bamberg  
Press

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehung der Filmbewegung Nouvelle Vague aus soziologischer Perspektive. Im Frankreich der späten 50er Jahre schälte sich diese Bewegung aus einer Vielzahl zuträglicher Faktoren – und unter dem treibenden Einfluss der sogenannten Cahiers-Gruppe und der von ihr probierten *politique des auteurs* – heraus und kreierte eine neue Form des Filmmachens mit eigenen ästhetischen und ideologischen Paradigmen. Im Rahmen der Analyse wird gezeigt, wie diese Paradigmen im direkten Bezug zu den Dynamiken des (Kunst-)Feldes und des sozialen Raumes zur Zeit der Entstehung der Fünften Republik stehen. Dabei werden Gründe vorgebracht, warum diese Zeit mit der Etablierung eines autonomen Film-Feldes assoziiert werden kann. Als theoretischen Zugang nutze ich die Feldtheorie Pierre Bourdieus. Diese wird am Ende der empirischen Analyse kritisch auf ihre Relevanz für eine Soziologie des Filmes geprüft. Dabei stehen insbesondere Bourdieus Konzepte des Habitus und der damit verbundene Raum des Möglichen im Mittelpunkt. Im Rahmen der empirischen Analyse wird neben der Nachzeichnung der Feldkonstitution auch eine umfassende Analyse der wichtigsten Filme des gleichen Zeitraumes durchgeführt, die dabei helfen soll, die Feldtheorie *sensu* Bourdieu auch auf der Ebene der konkreten Kunstwerke weiterzudenken.

eISBN 978-3-86309-222-1



9 783863 092221

[www.uni-bamberg.de/ubp](http://www.uni-bamberg.de/ubp)

