

# Cinephiliac Moments: eine Einführung

von *Christian Alexius*

---

## Abstract

Gegenübergestellt werden die beiden Konzeptionen eines *cinephiliac moment* nach Paul Willemen und Christian Keathley. Darunter verstehen sie unscheinbare filmische Details, die in einer persönlichen Beziehung zum jeweiligen Zuschauenden stehen und diesem nachhaltig im Gedächtnis bleiben. Darüber hinaus wird der *cinephiliac moment* insbesondere als filmisches Äquivalent zum *punctum* in der Fotografie diskutiert und um weitere mögliche Facetten ergänzt. Eine Rolle spielt dabei ebenso, wie man solchen Momenten am besten begegnen kann – sowohl auf der Leinwand als auch in rückblickender Erinnerung.

**Christian Alexius**, ist als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg angestellt und promoviert im Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films“ der Goethe-Universität Frankfurt zu Repräsentationen von Film und Filmgeschichte in zeitgenössischen Comics.

Überarbeitete zweite Fassung vom August 2021 (erstmalig erschienen im Februar 2018 auf SAMMLER DES KINOS).

---

Schon in den Schriften der Autoren der *Cahiers du Cinéma* in der mittlerweile als klassisch betrachteten Periode der Cinephilie zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und den späten 1960er Jahren lässt sich ein bestimmtes Merkmal ausmachen, das kennzeichnend für die Praxis vieler Cineasten und deren Austausch untereinander ist: das Fetischisieren eines bestimmten Augenblicks.<sup>1</sup> So weist beispielsweise François Truffaut, wenn er über die Filme von Jena Vigo schreibt, auf die fette Hand des Lehrers hin, die sich in *ZÉRO DE CONDUITE* (*BETRAGEN UNGENÜGEND*, FR 1933) auf die kleine weiße des Kindes legt oder die Umarmungen der Liebenden in *L'ATALANTE* (*ATALANTE*, FR 1934) beim gemeinsamen einschlafen (vgl. 1997, S. 46). Es sind gerade solche Momente, die Paul Willemen als *cinephiliac moments* beschreibt: kleine Gesten, Blicke, ein gewisser Gesichtsausdruck oder eine bestimmte Körperhaltung beim Sprechen einer Dialogzeile, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen auf sich ziehen (vgl. 1994, S. 234f.) – Momente, die eher zufällig von der Kamera mit aufgenommen wurden und nicht dazu geschaffen worden sind, um gezielt betrachtet zu werden oder zumindest nicht, um dem Publikum nachhaltig im Gedächtnis zu bleiben (vgl. Keathley 2006, S. 30). Vielmehr handele es sich bei ihnen um eine spezielle Form des Exzesses,<sup>2</sup> sprich um Augenblicke, die keine konkrete Bedeutung für die Narration im weitesten Sinne haben und darüber hinaus auf „the seen‘ beyond ,the shown“ (Willemen 1994, S. 242) verweisen, Augenblicke, in denen die flüchtige Erfahrung des Realen am intensivsten und magischsten zu spüren sei (vgl. Keathley 2006, S. 37). Diese könnten beispielsweise etwas über einen bestimmten Schauspielenden enthüllen, wie im Rahmen der Unterhaltung zwischen Terry Malloy (Marlon Brando) und Edie Doyle (Eva Marie Saint) in *ON THE WATERFRONT* (*DIE FAUST IM NACKEN*, USA 1954), bei der es Malloy hinauszögert, ihr ihren Handschuh wiederzugeben. Nach Aussage von Eva Marie Saint handelt es sich dabei um eine improvisierte Szene (vgl. Hirsch 1986, S. 331), die es dem Publikum daher erlaube, einen Blick auf Brandos Intuition beziehungsweise seine Ausbildung als Method Actor zu erhaschen (vgl. Willemen 1994, S. 234).<sup>3</sup> *Cinephiliac moments* stellen folglich Augenblicke dar, in denen ein Funke der Realität zum Vorschein kommt oder es zumindest den Anschein

---

<sup>1</sup> Rashna Wadia Richards beispielsweise fasst Cinephilie in dieser Zeit als einen „fetishistic mode of spectatorship“ auf, „privileging the fleeting elements in a cinematic frame that could explode into moments of revelation“ (Richards 2012, S. 6), und Antoine de Baecque und Thierry Frémaux sprechen davon, dass die Essenz der Cinephilie von einer „culture of the discarded“ (zit. nach Keathley 2006, S. 7) gebildet werde.

<sup>2</sup> Insbesondere in Anknüpfung an Roland Barthes‘ Essay „Der dritte Sinn“ beschreibt Kristin Thompson Verfahren oder Momente als *cinematic excess*, die eine Materialität des Filmischen hervortreten lassen und eine Gegengerählung zur eigentlichen Narration bilden, in der die Augenblicke des Exzesses nicht oder zumindest nicht vollständig aufgehen. Dazu können beispielsweise ungewöhnliche Kameraoperationen oder Musikszenen zählen (vgl. Thompson 1977 sowie Keathley 2006, S. 32).

<sup>3</sup> Der sich im Gespräch mit Willemen befindende Noel King weist an dieser Stelle allerdings richtigerweise daraufhin, dass sich die beschriebene Szene vielleicht nur dann als *cinephiliac moment* ausmachen lässt, wenn man um das Improvisieren Brandos weiß.

hat, als würde er es tun. Dieser Aspekt betont die besondere Fähigkeit der Kamera, den Betrachter:innen einen transparent wirkenden Blick auf die Wirklichkeit zu ermöglichen, weshalb Willemen auch ausdrücklich eine Verbindung zu den Überlegungen André Bazins herstellt. Dieser geht davon aus, dass das fotografische Bild eine objektive, rein mechanische Reproduktion der Wirklichkeit ermöglicht (vgl. 2004a, S. 36) und somit – konsequent zu Ende gedacht – eine Kunst darstellt, die sich selbst zum Verschwinden bringt (vgl. 2004b, S. 351).<sup>4</sup> Entscheidend erweist sich diesbezüglich möglicherweise zudem sein Gedanke, dass das „ästhetische Wirkungsvermögen der Photographie“ darin liege, die Welt neu entdecken zu können, da sie den abgebildeten Gegenstand von „den Gewohnheiten, Vorurteilen, dem ganzen spirituellen Dunst befreit, in den ihn meine Wahrnehmung hüllte“ und ihn wieder „jungfräulich“ (2004a, S. 39) werden lässt. Demnach könnten sich *cinephiliac moments* ebenso dadurch auszeichnen, dass sie in uns Zuschauenden ein blitzlichtartiges Bewusstsein für diesen neuen Blick auf eine alltägliche Handlung oder einen gegebenenfalls bereits vertrauten Gegenstand wecken. In dieser von Bazin beschriebenen, im Vergleich zu den anderen Künsten privilegierten Beziehung des foto- beziehungsweise kinematografischen Bildes zur Wirklichkeit liegt auch der Grund dafür, dass Willemen bewusst von *cinephiliac* und nicht etwa *cinephilic moments* spricht. Dies hänge mit einem dem Film immer auch immanenten Beigeschmack der Nekrophilie – im Englischen ‚necrophilia‘ – zusammen, dem Bezug zu „something that is dead, past, but alive in memory“ (1994, S. 227).

### Ein persönliches Aufeinandertreffen

In Peter Wollens „Alphabet of Cinema“ steht das „X“ für eine „unknown quantity – for the strange fascination that makes us remember a particular shot or a particular camera movement“ (2002, S. 20). Zu sprechen kommt er in diesem Zusammenhang auf das *photogénie* in der frühen französischen Filmtheorie und Roland Barthes‘ *punctum* in der Fotografie, die beide dieses Phänomen zu erklären suchen. Es ist das gleiche Phänomen, um das es auch in der Diskussion um *cinephiliac moments* geht, weshalb Christian Keathley Verbindungen zu beiden Konzepten zieht (vgl. 2006, S. 33f. u. 96ff.). Gerade die Vorstellung vom *cinephiliac moment* als einem filmischen Äquivalent zum *punctum* erweist sich aufgrund

---

<sup>4</sup> Von diesem Gedanken zeigt sich auch Roland Barthes fasziniert, wenn er sich die Frage stellt, ob der einzige Beweis für die Kunst der Fotografie nicht darin liege, „[s]ich als Medium aufzuheben, nicht mehr Zeichen, sondern die Sache selbst zu sein“ (1989, S. 55).

dessen wertfreien und subjektiven Ausrichtung als produktiv.<sup>5</sup> Anders als Jean Epstein beim *photogénie* im Film geht es Barthes nämlich nicht um einen besonders geglückten Ausdruck, der sich nicht in Worte fassen lässt, sondern um jenes Zufällige in einer Fotografie, das „wie ein Pfeil“ aus ihrem Zusammenhang hervorschießt, um seine Betrachter:innen „zu durchbohren“ (1989, S. 35). Das *photogénie* benötigt einen besonderen Blick, um es erkennen zu können, wohingegen das *punctum* meist nur ein Detail ist, das den Betrachtenden von selbst *besticht*. Letztendlich ist es immer das, „was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist*“ (ebd., S. 65). Mit dieser radikal subjektiven Natur des *punctum* schließt sich der Kreis zum *cinephiliac moment*, dessen Beziehung zu den Zuschauer:innen ebenfalls stets auf ein subjektives und persönliches Aufeinandertreffen zurückgeht, einen selbst-reflexiven Akt oder, anders ausgedrückt, eine Art „*mise-en-abyme* wherein each cinophile’s obsessive relationship to the cinema is embodied in its most dense, concentrated form“ (Keathley 2006, S. 32). *Cinephiliac moments* zeichnen sich dadurch aus, dass sie bereits im kinematografischen Bild enthalten sind und stellen gleichzeitig ein Element dar, das ich ihm als Zuschauendem hinzufüge. Eine entscheidende Rolle können dabei persönliche Erinnerungen spielen. Deutlich wird dies etwa, wenn Barthes in James Van Der Zees Fotografie *Family Portrait* (1926) auf eine Halskette aufmerksam macht, die auch eine Tante von ihm stets getragen hätte (1989, S. 62) oder das Aussehen von Ingrid Bergman in *UNDER CAPRICORN* (SKLAVIN DES HERZENS, GB 1949), dem „ein Eindruck von Kühle, eine nicht-narzißtische Weiblichkeit“ (2010, S. 182) innewohne, die ihn an seine Mutter denken lässt. An Thesen Sigmund Freuds anknüpfend betont Victor Burgin einen Schritt weiterdenkend, dass jedes Mal, wenn die Begegnung mit einem (kinematografischen) Bild ein unerklärliches Gefühl im Betrachtenden auslöst, es sich auf eine Emotion, einen Affekt zurückführen lassen könnte, der von seinem eigentlichen Ursprung losgelöst in einem neuen Kontext erlebt wird – so wie das Gefühl der Traurigkeit, welches Barthes beim Denken an seine Tante überkommt und das er ebenfalls beim Betrachten genannter Fotografie aufgrund der Halskette verspürt (vgl. 2006, S. 61). Letztlich gilt für den *cinephiliac moment* somit das, was sich nach Siegfried Kracauer über Erinnerungen generell sagen lässt: „Gleichviel, welcher Szenen sich ein Mensch erinnert: sie meinen etwas, das sich auf ihn bezieht, ohne daß er wissen müsste, was sie meinen.“ (1977, S. 24f.)

---

<sup>5</sup> Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle, dass Barthes dem Film *Zeit seines Lebens* die Möglichkeit eines *punctum* vorenthalten hat: „Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen [...]“ (1989, S. 65)

Insofern die wahrgenommenen Bilder ganz konkrete Erinnerungen im Betrachtenden hervorrufen, lässt es sich möglicherweise sogar von einem Bereich sprechen, der sich unbeeindruckt zeigt von der im *cinephiliac moment* enthaltenen Trennung zwischen der bewussten Inszenierung und auch Ästhetisierung eines Films und dem in ihm durchscheinenden Eindruck der Realität: Was besticht, erwiese sich in diesem Falle als unabhängig von den Strategien der Filmschaffenden.<sup>6</sup> Gerade die Frage danach, ob es sich bei einer bestimmten Bewegung der Schauspielenden oder der Platzierung eines gewissen Gegenstandes um eine bewusste Entscheidung der Filmemacher:innen oder einen (glücklichen) Zufall handelt, erweist sich in vielen Fällen allerdings nur als äußerst schwierig zu beantworten. Trotzdem weist Keathley richtigerweise darauf hin, dass es den *cinephiliac moment* von solchen Momenten abzugrenzen gilt, die gezielt dazu geschaffen wurden, um sich in das *kollektive* Gedächtnis des Publikums einzuschreiben (vgl. 2006, S. 33). So können beispielsweise die Augenblicke aus SCHINDLER'S LIST (SCHINDLERS LISTE, USA 1993) nicht als *cinephiliac moment* angesehen werden, in denen Oskar Schindler (Liam Neeson) aus sicherer Entfernung auf seinem Pferd sitzend die Deportation und Ermordung von Juden auf offener Straße beobachtet, wobei sein Blick immer wieder zu einem kleinen Mädchen zurückkehrt, das, im Gegensatz zu dem fast ausschließlich in schwarz-weiß gedrehten Film, einen blassroten Mantel zu tragen scheint: ein vorsätzlich auf graue Leinwand hinzugefügter Tropfen Farbe. Obwohl es sich bei dem Auftritt des Mädchens selbst zwar nicht um einen *cinephiliac moment* handelt – auch wenn er vielen Zuschauer:innen des Films vermutlich in Erinnerung bleibt – visualisiert er geschickt die Begegnung mit einem solchen: So kann Schindler in dieser Szene stellvertretend für den Zuschauenden stehen, der aus einem gewissen Abstand heraus ein Szenario betrachtet (in seinem Falle die Deportation der Juden), in dem ein Detail (das frei herumlaufende Mädchen) seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dass es sich dabei um seinen ‚*cinephiliac moment*‘ handelt, wird in der überwiegend in subjektiven Einstellungen Schindlers gedrehten Szene durch den Einsatz der Farbe Rot unterstrichen, so dass für die Zuschauer:innen ebenfalls nachzuvollziehen ist, welchem Element seine Augen folgen, welches Element ihn besticht. Konsequenterweise erscheint besagter Mantel dann, kurz nachdem Schindler das in ein Haus hineinlaufende Mädchen aus seinem Blickfeld verloren hat, ebenfalls in Schwarz-Weiß, als seine Trägerin sich unter einem Bett versteckt. Der ‚*cinephiliac moment*‘ des Protagonisten erweist sich daher auch als Paradebeispiel für den stumpfen Sinn, diesen „Signifikant ohne Signifikat“ (2015, S. 131),

---

<sup>6</sup> Dieselbe Distinktion hält Willemsen auch für die Cinephilie generell fest, wenn er schreibt: „In a sense, cinephiliac discourse appeared to privilege absence of aestheticisation, where something shines through beyond the aestheticised. [...] Aestheticisation is fundamentally different from cinephilia.“ (1994, S. 253)

den Barthes in „Der dritte Sinn“ entwirft und der eine Gegenerzählung bilde, ohne die eigentliche Narration zu unterlaufen.<sup>7</sup> Hierin zeigt sich die spezifische Qualität dieses filmischen *punctum*, das den Zuschauer:innen ermöglicht, es unter Umständen über mehrere Einstellungen oder sogar Szenen hinweg zu beobachten und dadurch einer Handlung zu folgen, die parallel zur eigentlichen Geschichte abläuft beziehungsweise in diesem Moment vielleicht sogar nur für einen ganz bestimmten Zuschauenden stattfindet.

### **Die Vorzüge offener und geschlossener Filmformen**

Deutlich schwieriger erweist sich die Frage nach dem Grad einer vorsätzlichen Inszenierung in den von Roland Barthes voller Hingabe beschriebenen Momenten aus *IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI* (FELLINIS CASANOVA, IT/USA 1976), in denen Giacomo Casanova (Donald Sutherland) mit einer mechanischen Puppe in Lebensgröße tanzt. Seine Ausführungen erinnern dabei an die Beschreibungen verschiedener *puncta*, die er im Laufe von *Die helle Kammer* vornimmt und auch er selbst stellt eine Beziehung zwischen diesen und der Wirkung her, die besagte Szene auf ihn hat (vgl. 1989, S. 127). Nichtsdestoweniger kann der Faktor des Zufalls auch hier keine größere Bedeutung gespielt haben, da es sich um eine einstudierte Choreografie zu handeln scheint. Das Interessante an dieser Stelle ist, dass Barthes weniger von einem bestimmten Detail, als der Szene in ihrer Gesamtheit angezogen wird, was die Frage aufwirft, ob auch eine ganze Einstellung oder eben eine komplette Szene einen *cinephiliac moment* darstellen kann. Für Barthes lautet die Antwort im Falle des *punctum* darauf ja, was er anhand eines Bildes von Duane Michals verdeutlicht, das nur Andy Warhols von den eigenen Händen bedecktes Gesicht zeigt. Dabei handele es sich um eine „andere Expansion des *punctum*“, die „paradoxerweise die ganze Photographie einnimmt und dabei doch ein ‚Detail‘ bleibt“ (ebd., S. 55). Fast schon analog dazu schreibt auch Keathley von der Großaufnahme als möglichem Ort des *cinephilac moment*, wofür ihre Fähigkeit entscheidend sei, physiognomische Aspekte lebloser Gegenstände zu enthüllen (vgl. 2006, S. 47). Interessanter als die Frage nach privilegierten Einstellungsgrößen oder Szenen erscheint zuallererst jedoch diejenige nach einer bestimmten Art des Filmemachens, die – möglicherweise – grundsätzlich eher dazu imstande ist, *cinephiliac moments* hervorzubringen. Nahe liegt hier die Vermutung, dass gerade Spielfilme, die sich durch eine dezidiert an der

---

<sup>7</sup> Die Konzeption dieses dritten, stumpfen Sinns, dem Barthes anhand einiger Photogramme aus *IVAN GROZNYI* (IWAN, DER SCHRECKLICHE I, SU 1944) nachspürt, erweist sich als wichtiger Schritt in Richtung *punctum*, bei dem ebenfalls schon der Faktor der Subjektivität eine entscheidende Rolle spielt.

wahrnehmbaren Realität orientierten Ästhetik auszeichnen, dazugehören könnten. In diese Richtung tendiert auch Keathley. Für ihn sind *cinephiliac moments* vor allem in Filmen anzufinden, die den Zuschauer:innen einen Ausschnitt der Wirklichkeit anbieten und sich daher durch eine offene Form auszeichnen, um es in der Terminologie von Leo Braudy auszudrücken.<sup>8</sup> Keathley selbst spricht von dem lockereren und offeneren Stil eines „sketched film“ (ebd., S. 79) in Anlehnung an die Methode von Skizzenzeichner:innen. Diese würden nämlich beispielsweise nur die Grundzüge des Gesichts einer Person zeichnen und den Rest des Papiers unberührt lassen. Ähnlich gehen für ihn auch Filmemacher wie Jean Renoir oder Roberto Rossellini vor, nur, dass bei ihnen dieser Rest nicht leer bleibe, sondern durch all das ‚ausgefüllt‘ wird, was sich zugleich vor der Kamera im Moment der Aufnahme ereignet (vgl. ebd., S. 78). Gerade ein solcher Stil würde den Blicken der Zuschauer:innen genügend Freiheiten geben und sie so dazu ermutigen, das kinematografische Bild mit den Augen abzusuchen und dadurch eher auf ein bestechendes Element zu stoßen (vgl. ebd., S. 79). Aber auch Filme, die eine offene mit einer geschlossenen Form – wie man sie etwa in den auf sich selbst verweisenden Filmwelten von Alfred Hitchcock oder Fritz Lang vorfindet – verbinden, nehmen für Keathley eine bevorzugte Position bei der Suche nach einem *cinephiliac moment* ein. Für ein solches „transitional cinema“ (ebd., S. 106)<sup>9</sup> stehen für ihn beispielsweise die Filme von Jacques Rivette, die häufig diese beiden sich gegenüberstehenden Pole miteinander verbindenden würden – am deutlichsten in *CÉLINE ET JULIE VONT ON BATEAU (CÉLINE UND JULIE FAHREN BOOT, FR 1974)* (vgl. ebd., S. 105).

Im Gegensatz dazu sieht Willemen gerade die geschlossene Filmform als Quelle des *cinephiliac moment* an: „For it is only there that the moment of revelation or excess, a dimension other than what is being programmed, becomes noticeable“ (1994, S. 238). Auf gleiche Weise bringt auch Mary Ann Doane Cinephilie grundsätzlich mit einem Kino in Verbindung, das als „highly coded“ und „commercialized“ wahrgenommen wird. Für sie hat diese Form der Liebe zum Film immer etwas mit einem „excess in relation to systematicity“ (2002, S. 226) zu tun, weshalb auch die *Cahiers*-Autoren sich so sehr zum klassischen Hollywoodfilm hingezogen gefühlt haben (vgl. Richards 2012, S. 6). Auf eben diesen Kontrast legt Willemen den Schwerpunkt bei der Suche nach *cinephiliac moments*, die man ihm zufolge gar nicht erst ausmachen könne, wenn der ganze Film offen für die Einflüsse der

---

<sup>8</sup> Zur Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen Filmformen vgl. Braudy 1977, S. 44ff.

<sup>9</sup> Mit dieser Umschreibung knüpft Keathley an die Übergangsphase in den 1910er Jahren von einem frühen, von Tom Gunning als *cinema of attractions* beschriebenen Kino, zum klassischen Hollywoodfilm an, in der Filme häufig eine Verbindung aus beidem darstellten: „an uneasy mixture of narrative and attraction“ (Keathley 2006, S. 107).

profilmischen Realität ist. In diesem Zusammenhang hebt er B-Movies wie die Filme Roger Cormans hervor, die aufgrund ihres „lack of polish“ und einer „cavalier attitude to the shooting“ (1994, S. 242) einem *cinephilic moment* mehr Raum geben würden, um sich auszubreiten, als es beispielsweise teure und perfekt einstudierte Hollywoodfilme tun. Zudem erweitert und konkretisiert Willemen das, was er mit einem Durchscheitern der Wirklichkeit meint, anhand der Melodramen von Douglas Sirk. So weist er darauf hin, dass ihn an Filmen wie *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (*WAS DER HIMMEL ERLAUBT*, USA 1955) besteche, dass die darin enthaltenen Gesten der Menschen oder die Art, wie sie sich artikulieren, den Zuschauer:innen eine Art Röntgenblick auf den Zerfall der amerikanischen Mittelschicht bieten würden (vgl. ebd., S. 246). Folglich meinen *cinephilic moments* für ihn nicht nur Augenblicke wie den von D. W. Griffith viel zitierten Wind in den Bäumen,<sup>10</sup> sondern auch die Offenbarung größerer Zusammenhänge, die sich im Film niederschlagen. Es handelt sich folglich um eine abstraktere Form dieses filmischen *punctum* – eine Form, die es möglich macht, ganze Szenen, wie auch die weiter oben von Barthes beschriebene, im Sinne eines *cinephilic moment* zu fetischisieren.

### **Akte panoramatischen Sehens**

Zu klären bleibt, wie die Begegnung mit einem *cinephilic moment* sich möglicherweise bewusst einleiten lässt. Keathley spricht in diesem Zusammenhang von einer *panoramic perception*, die kennzeichnend für die Sehgewohnheiten der Cinephilen sei. Dabei greift er auf eine Überlegung von Wolfgang Schivelbusch zurück, der bedingt durch die Erfindung der Eisenbahn Veränderungen in der visuellen Wahrnehmung des Menschen im 19. Jahrhundert ausmacht. Für Keathleys Anliegen ist hier der Blick des Zugreisenden aus dem Fenster interessant, von dem Schivelbusch als einem ‚panoramatischen‘ spricht. Entscheidend dabei ist Keathley zufolge, dass die Passagier:innen sich auf ein bestimmtes Detail in der rasch vorbeiziehenden Landschaft konzentrieren, dem sie ansonsten keinerlei Aufmerksamkeit schenken würden und für den kurzen Augenblick folgen, in dem es in ihrem Blickfeld liegt (vgl. Keathley 2006, S. 42ff.).<sup>11</sup> Während Kinozuschauer:innen sich üblicherweise nur auf das

---

<sup>10</sup> „What the modern movie lacks is beauty – the beauty of moving wind in the trees, the little movement in a beautiful blowing on the blossoms in the trees. That they have forgotten entirely. [...] The moving picture is beautiful; the moving of wind on beautiful trees is more beautiful than a painting.“ (Griffith zit. nach Goodman 1962, S. 19)

<sup>11</sup> Keathleys Lesart von Schivelbusch scheint allerdings auf einer Fehlinterpretation zu beruhen: Die bewusste Konzentration auf einzelne Details in der vorbeiziehenden Landschaft macht er in Schivelbuschs Rede vom Sammler des Kinos | 8



konzentrieren, was der Film ihnen bewusst präsentiert, sei der Cineast darüber hinaus dazu imstande, das kinematografische Bild in seiner Gesamtheit einem solchen „panoramic scanning“ (Keathley 2006, S. 44) zu unterziehen. Unabhängig von ihrer formalen Gestaltung ließen sich Filme über ihre gesamte Laufzeit hinweg unter einem solchen Blickwinkel betrachten, wobei Cinephile unterschiedliche Schwerpunkte setzen und sich nicht nur auf Details innerhalb einer Einstellung, sondern beispielsweise auch bestimmte Einstellungsgrößen in ihrer Gesamtheit konzentrieren könnten (vgl. ebd., S. 47). Zusammenfassen ließe sich diese Haltung als Oszillationsbewegung zwischen Immersion und gleichzeitiger Distanz, was auch einen Grund dafür darstellt, warum die Autoren der *Cahiers du Cinéma* fast schon euphorisch die Einführung von Cinemascope in den 1950er Jahren begrüßt haben. Denn zum einen erlaubt das Breitwandformat ein verstärktes Eintauchen in das filmische Geschehen als auch eine größere Freiheit des Sehens, die Möglichkeit, den Blick frei über die Leinwand bewegen zu können (vgl. Keathley, S. 45f.).<sup>12</sup> Das Bedürfnis sowie die Befähigung des Cineasten zum ‚Mehr-Sehen‘ beschreibt auch Siegfried Kracauer, wenn er den „Filmliebhaber“ mit dem Flaneur vergleicht und von ihm als jemanden spricht, der sich durch seine „Empfänglichkeit für die vergänglichen Momente der Realität“ auf der Leinwand auszeichne und für den diese „lose zusammenhängenden Bilder [...] so tief befriedigend“ seien, weil sie ihm „Fluchtwege in die Fata-Morgana-Welt konkreter Objekte, erstaunlicher Sensationen und ungewöhnlicher Gelegenheiten eröffnen“ (Kracauer 1985, S. 231)<sup>13</sup> – womit der Kreis zum *cinephiliac moment* sich zu schließen beginnt (vgl. Keathley 2006, S. 116).

Dass die *panoramic perception* nicht nur im Kinosaal bei der Suche nach einem *cinephiliac moment* von Nutzen sein kann, sondern ebenso in rückblickender Erinnerung auf vergangene Filmsichtungen, bringt Keathley durch einen Vergleich mit der psychoanalytischen Praxis

---

unterschiedslos Machen des Unterschiedlichen (vgl. Schivelbusch 2018, S. 60) als bestimmend für das panoramatische Sehen aus. Dabei übersieht er allerdings, dass der Begriff des Panoramas eben nicht auf einzelne Details abzielt, sondern die Totalität der vorbeiziehenden Landschaft in Form eines „Überblick[s]“ (ebd., S. 59) ins Auge fasst. Unterschiedslos werden die verschiedenen Ansichten nur insofern, als dass sie alle Teil ein und derselben „Panoramenwelt“ (Sternberger zit. nach ebd., S. 60) geworden sind. Oder in den Worten von Jules Clarétie: „Verlangen Sie keine Details von ihr [der Eisenbahn, C.A.], sondern das Ganze, in dem das Leben ist.“ (zit. nach ebd., S. 59f.)

<sup>12</sup> Das *panoramic scanning* unterstreicht die Vorstellung, dass man *cinephiliac moments* in ihrer hier vorgestellten Form am besten auf der Kinoleinwand begegnen kann. Neben der Frage nach dem Verhältnis des *cinephiliac moment* zu anderen Endgeräten wie dem Fernsehen, stellt der Fokus auf den narrativen Spielfilm eine zweite Limitierung dar, der es an anderer Stelle nachzugehen gilt.

<sup>13</sup> Diese elitäre Unterscheidung zwischen dem ‚normalen‘ Kinozuschauenden und dem ‚höher gestellten‘ Cinephilen lässt sich bis hin zu Jean Epstein und dem Konzept des *photogénie* zurückverfolgen. Gleichwohl lässt es sich nicht von der Hand weisen, dass in beiden Fällen zumindest eine erhöhte Aufmerksamkeit, beispielsweise durch das *panoramic scanning*, vonnöten scheint, um diese Erfahrungen regelmäßiger zu machen (vgl. Keathley 2006, S. 101 u. 117).

Sigmund Freuds zum Ausdruck (vgl. Keathley 2006, S. 120f.). Dieser geht grundsätzlich davon aus, dass Träume und Kindheitserinnerungen wesentliche Informationen zur Psyche eines Menschen enthalten, die im Falle des Traumes allerdings durch einen Prozess der Verdichtung und Verschiebung, der *Traumarbeit*, neu organisiert und entstellt werden würden. In Bezug auf Kindheitserinnerungen spricht er davon, dass die weniger bedeutsamen als Deckerinnerungen – im Englischen spannenderweise „screen memories“ – fungieren, die die eigentlich wesentlichen verdecken (vgl. Freud 1977). Um nun vom manifesten Trauminhalt zum latenten Traumgedanken (vgl. 1989, S. 280ff.) seiner Patient:innen zu gelangen oder aus deren Deckerinnerungen die wirklich bedeutsamen Eindrücke heraus zu arbeiten, gab Freud ihnen zu Beginn einer Therapiesitzung unter anderem folgenden Ratschlag mit auf den Weg:

Sagen Sie also alles, was Ihnen durch den Sinn geht. Benehmen sie sich so, wie zum Beispiel ein Reisender, der am Fensterplatz des Eisenbahnwagens sitzt und dem im Inneren Untergebrachten beschreibt, wie sich vor seinen Blicken die Aussicht verändert. Endlich vergessen Sie nie daran, daß sie die volle Aufrichtigkeit versprochen haben, und gehen Sie nie über etwas hinweg, weil ihnen dessen Mitteilung aus irgendeinem Grunde unangenehm ist. (1964, S. 468)

Was Freud seinen Patient:innen hier nahelegt, ist eine panoramatische Perspektive auf die eigenen Träume beziehungsweise die eigene Vergangenheit einzunehmen, um so den Fokus auf unwichtig erscheinende Details zu lenken, die für Freud eine einschlägige Bedeutung als Schlüssel zu deren Psyche einnehmen. Er interessiert sich nicht für die Geschichte, die ein Mensch ihm unter normalen Umständen und bei vollem Bewusstsein von sich erzählen würde, als vielmehr für die *alternative* Geschichte seines Lebens. Entwickeln ließe sich diese aus einer Veränderung der Perspektive heraus, der Einnahme einer panoramatischen Sicht, wie sie auch im Blick zurück auf bestimmte Filme oder Filmmomente angewandt werden kann, um bislang unerkannt gebliebenen *cinephiliac moments* nachzuspüren oder bereits entdeckte auf die Probe zu stellen. So betont auch Barthes, dass das echte *punctum* eines Bildes sich bisweilen erst im Nachhinein offenbart (vgl. 1989, S. 62). Mit Hilfe der panoramatischen Wahrnehmung lassen sich somit auch der narrativen Oberfläche eines Spielfilms alternative Geschichten entlocken, wobei der Weg zu ihnen, wie im Falle der Psychoanalyse, durch das nebensächliche Detail, genauer einen *cinephiliac moment* gebnet wird.

**Resümee: *Das Rätsel des Selbst im Spiegel der Leinwand***

Der Vergleich zwischen den unterschiedlichen Positionen von Keathley und Willemen macht deutlich, dass es in Bezug auf die Frage nach der grundsätzlichen Gestalt eines *cinephiliac moment* keine endgültigen Antworten geben kann: „Ultimately, it is less the quality or nature of the image itself that is excessive than the cinephile’s response to it.“ (Keathley 2006, S. 32) Gleichwohl es natürlich vorkommen kann, dass ganz unterschiedliche Betrachter:innen ein und denselben Moment fetischisieren, gehören solche Details zunächst einmal einem selbst, „no doubt in large part because the initial encounter was a private one, even though it occurred in the public space of a darkened theater“ (ebd., S. 31). Lesley Stern spricht in diesem Zusammenhang von einem seltsamen und unerwarteten Treffen mit sich selbst (vgl. 1997, S. 348), was eine Vorstellung von der Leinwand als Spiegel nahelegt, wie sie auch Christian Metz beschreibt. Jener hatte allerdings auch darauf hingewiesen, dass die Leinwand sich in einem wesentlichen Punkt von einem Spiegel unterscheidet, da der Körper des Zuschauenden sich niemals darin wiederfinden könne (vgl. 2000, S. 46). Der *cinephiliac moment* schafft es nun zwar nicht, die Körper der Betrachter:innen auf die Leinwand zu transportieren, ermöglicht aber eine unvorhergesehene und zumeist rätselhaft bleibende Begegnung mit uns selbst, eben weil wir als Zuschauende oft nicht dazu in der Lage sind zu benennen, warum ein bestimmter Augenblick uns besticht und ein anderer nicht. Dass im Laufe des Textes wiederholt Barthes’ Formulierung des *Bestechens* aufgegriffen wurde, um die Begegnung mit einem *cinephiliac moment* zu beschreiben, weist zudem auf eine weitere Parallele zwischen dem *punctum* und diesem hin. So macht Keathley darauf aufmerksam, dass *cinephiliac moments* in uns eine durch den Akt des Sehens vermittelte Reaktion des ganzen Körpers auslösen würden, so wie sie auch in der ursprünglichen Bedeutung des *punctum* als „Stich“ oder „kleiner Schnitt“ (Barthes 1989, S. 36) angelegt ist – „a sensuous experience of materiality in time“ (Keathley 2006, S. 53).

Abschließend gilt es darauf hinzuweisen, dass es durch die fortschreitende Digitalisierung des Filmemachens und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten, wie dem beispielsweise immer ausgeklügelter werdenden Einsatz von CGI-Effekten, zu einem schleichenden Verschwinden des *cinephiliac moment* – möglicherweise auch des *punctum* in der Fotografie durch Bildbearbeitungsprogramme wie Photoshop – in seiner hier vorgestellten Form kommen

könnte.<sup>14</sup> Eine solch pessimistische Sichtweise vertritt Willemsen, der gar einen kompletten Niedergang der Cinephilie heraufbeschwört, wenn er sagt: „[T]he more the image gets electronified, with each pixel becoming programmable in its own terms, the less appropriate cinephilia becomes.“ (1994, S. 243). Und in der Tat scheint ein filmisches *punctum* bereits in zeitgenössischen Produktionen an seine Grenzen zu stoßen, in denen nicht mehr der Wind durch die Blätter weht, sondern wie in *SIN CITY: A DAME TO KILL FOR* (*SIN CITY 2: A DAME TO KILL FOR*, USA 2014) nur noch am Computer erzeugte Rauchschwaden durch künstliche Spelunken ziehen. Die von Barthes insbesondere für die Fotografie und von Bazin für den Film in den Vordergrund gestellte ontologische Beziehung zum Realen scheint vor allem in großen Hollywoodblockbustern zusehends zu einem immer kleiner werdenden Minimum zusammenzuschrumpfen. Die Zukunft wird zeigen, wie es um die Auswirkungen der Digitalisierung bestellt ist, die auf konträre Weise Filmemacher wie Christopher Nolan oder Quentin Tarantino zu noch glühenderen Verfechtern des Zelluloids gemacht hat. Vielleicht wird zu einem späteren Zeitpunkt auch eine Neuausrichtung des *cinephiliac moment* von Nöten sein, welche beispielsweise noch stärker persönliche Erinnerungen betont, die das kinematografische Bild in uns hervorruft. Gewiss ist letztendlich nur eines: Die Realität findet immer einen Weg.

## Literaturverzeichnis

Barthes, Roland (1989 [1980]): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main.

–, (2010 [2009]): *Tagebuch der Trauer*. München.

–, (2015 [1970]): Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M. Eisensteins, in: Peter Geimer / Bernd Stiegler (Hrsg.): *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie*. Berlin, S. 116-137.

Bazin, André (2004a [1945]): Ontologie des photographischen Bildes, in: Ders.: *Was ist Film?*. Hrsg. von Robert Fischer. Berlin, S. 33-42.

---

<sup>14</sup> Einen guten Einblick in die aktuelle Verwendung der von vielen Filmfans und Cinephilen kritisch beäugten CGI-Effekte bietet der Videoessay „Why CG Sucks (Except It Doesn‘t)“ von RocketJump Film School, der zugleich ein Plädoyer für deren wohl überlegten und sorgfältigen Einsatz darstellt.

- , (2004b [1949]): LADRI DI BICICLETTA (FAHRRADDIEBE), in: Ders.: *Was ist Film?*. Hrsg. von Robert Fischer. Berlin, S. 335-352.
- Braudy, Leo (1977 [1976]): *The World in a Frame. What We See in Films*. New York.
- Burgin, Victor (2006 [2004]): *The Remembered Film*. Reprint. London.
- Doane, Mary Ann (2002): *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge.
- Freud, Sigmund (1964 [1899]): Über Deckerinnerungen, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1892-1899*. Bd. 1. 2. Auflage. Hrsg. von Anna Freud et al. Frankfurt am Main, S. 529-554.
- , (1989 [1900]): *Die Traumdeutung*. Sigmund Freud. Studienausgabe. Bd. 2. 8. Auflage. Hrsg. von Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey. Frankfurt am Main.
- , (1964 [1913]): Zur Einleitung der Behandlung, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1909-1913*. Bd. 8. 4. Auflage. Hrsg. von Anna Freud et al. Frankfurt am Main, S. 453-478.
- Goodman, Ezra (1962): *The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood*. New York.
- Hirsch, Foster (1986): *A Method to Their Madness. The History of the Actors Studio*. New York.
- Keathley, Christian (2006): *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington.
- Kracauer, Siegfried (1977 [1927]): Die Photographie, in: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main, S. 21-39.
- , (1985 [1960]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt am Main.
- Metz, Christian (2000 [1977]): *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Film und Medien in der Diskussion. Bd. 9. Münster.
- Richards, Rashna Wadia (2012): *Cinematic Flashes. Cinephilia and Classical Hollywood*. Bloomington.

- RocketJump Film School (2015): Why CG Sucks (Except It Doesn't). <https://www.youtube.com/watch?v=bL6hp8BKB24>. Zugegriffen: 08. Juni 2021.
- Schivelbusch, Wolfgang (2018 [1977]): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. 7. Auflage. Frankfurt am Main.
- Stern, Lesley (1997): „I Think, Sebastian, Therefore, I ... Somersault“, in: *Paradoxa*, 3. Jg., Nr. 3-4 (Special Issue), S. 348-366.
- Thompson, Kristin (1977): The Concept of Cinematic Excess, in: *Ciné-Tracts. A Journal of Film, Communications. Culture and Politics*, 1. Jg., Nr. 2, S. 54-63.
- Truffaut, François (1997 [1970]): Mit 29 Jahren ist Jean Vigo gestorben, in: Ders.: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. Hrsg. von Robert Fischer. Frankfurt am Main, S. 39-47.
- Willemsen, Paul (1994): Through the Glass Darkly. Cinephilia Reconsidered, in: Ders.: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Perspectives. London / Bloomington, S. 223-257.
- Wollen, Peter (2002): An Alphabet of Cinema, in: *Paris Hollywood. Writings on Film*. London / New York, S. 1-22.