

JULIAN HANICH

Kino, Theater, Fernsehen. André Bazins Publikumstheorie

I.

Was dachte André Bazin über den Kinzuschauer und das kollektive Erleben des Publikums?¹ Welchen Stellenwert maß der französische Theoretiker der Tatsache bei, dass Filme im Kinosaal nicht alleine, sondern umgeben von anderen Zuschauern gesehen werden? Und wie schätzte er, der immerhin die zentrale Frage »Qu'est-ce que le cinéma?«² aufgeworfen hat, das Kino als einen Raum der gemeinsamen emotionalen Erfahrung ein?² Kurz: Was ist seine Publikumstheorie? Seit einigen Jahren treibt mich das Problem um, wie sich die Kollektivsituation des Kinosaals in seinem schillernden Facettenreichtum beschreiben lässt und warum der nicht unerhebliche Einfluss der mitanwesenden Zuschauer auf die phänomenologische Erfahrung des Kinos in der Geschichte der Filmtheorie bislang wenig Beachtung fand.³ Vor diesem Hintergrund scheint es mir ein nicht unerhebliches Unterfangen, die Schriften eines der einflussreichsten und bedeutendsten Filmtheoretiker daraufhin zu befragen.

¹ Ich danke Christian Ferencz-Flatz, Guido Kirsten und Natalie Lettenewitsch für hilfreiche Anregungen.

² Allerdings darf man nicht vergessen, dass im Französischen das Wort »cinéma«² sowohl Film als auch Kino bedeuten kann. Für die erste deutsche Übersetzung von *Qu'est-ce que le cinéma?* entschieden sich die Herausgeber Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling 1975 für den Titel »Was ist Kino?«. In seiner Neuübersetzung von 2004 bevorzugte Robert Fischer jedoch den Titel »Was ist Film?«. »Da es Bazin in fast allen seinen Texten [...] um die Kunstgattung geht, schien uns *Was ist Film?* (ganz unzweideutig im Sinne von: was ist Film, was ist Theater, was ist Malerei?) richtiger und sinnvoller als *Was ist Kino?* (durchaus misszuverstehen im Sinne von: was ist Kino, was ist Film?).« (Fischer 2009: 16). Vor diesem Hintergrund kann mein Aufsatz auch als ein Beitrag zu Frage verstanden werden, wie Bazin die Frage »Was ist Kino?« beantwortet hat.

³ Vgl. Hanich 2011, 2013 und 2014b.

Nun ist Bazin sicherlich nicht in erster Linie als Theoretiker des (individuellen) Zuschauers bekannt und noch weniger als ein Theoretiker des (kollektiven) Publikums. Dennoch hat sich Bazin (1918–1958) an verschiedenen Stellen seiner rund 2.600 Artikel, die er in seinem kurzen, aber äußerst produktiven Leben geschrieben hat, zum Publikum geäußert.⁴ Ziel meines Aufsatzes wird es sein, die verschiedenen Puzzlestücke zu einem Gesamtbild zusammenzusetzen. Dabei lässt sich Bazins Verständnis der Kinoerfahrung am klarsten umreißen, wenn wir es mit seinen Arbeiten zum Theater und zum Fernsehen vergleichen. Letztere sind kürzlich durch den unermüdlichen Bazin-Interpreten Dudley Andrew in der Anthologie *André Bazin's New Media* auf Englisch zugänglich gemacht worden. Sie geben einen nicht unwesentlichen Anstoß für den nachfolgenden Rekonstruktionsversuch.⁵ Wie sich im Laufe meines Aufsatzes herausstellen wird, kommen wir dabei um Kritik an einigen vertretenden und überzogenen Positionen Bazins nicht herum. Doch Bazin ist als Kritiker zu sensibel, als Theoretiker zu scharfsinnig, als dass sich in seinen Schriften nicht auch immer wieder Stellen fänden, in denen er seine eigenen Meinungen modifiziert und revidiert, zumindest aber unterläuft.

Dabei werfe ich zunächst einen Blick auf eine zentrale Passage Bazins, in der er sich mit dem Kinopublikum auseinandersetzt. Anschließend werden seine Äußerungen zum Theaterpublikum im Mittelpunkt stehen. Danach untersuche ich Textpassagen, in denen Bazin seine eigene polarisierende Gegenüberstellung von Kino- und Theaterpublikum in Frage zu stellen scheint, um letztlich mit seinen Vergleichen von Kino- und Fernseherschauerschafft zu schließen.⁶

⁴ Die Zahl der 2.600 Artikel stammt aus Andrew 2013: xx.

⁵ Siehe Bazin 2014.

⁶ Im Folgenden werde ich Bazin häufig direkt zitieren. Allerdings sind viele seiner Aufsätze bisher nicht auf Deutsch erschienen. Da aber sicher weniger Leser Französisch als Englisch beherrschen, habe ich mich entschieden, die nicht in deutscher Übersetzung vorliegenden Textstellen in der englischen Version anzuführen (das Gleiche gilt für die Passagen aus M. Rosenkranz' Aufsatz über Film und Theater, der für das Verständnis von Bazins Publikumstheorie bedeutend ist). Ein guter Überblick über die in deutscher Übersetzung erschienenen Bücher und Aufsätze Bazins findet sich im Anhang von Fischers 2009 in zweiter Auflage erschienener *Was ist Film?* Übersetzung (Fischer 2009: 415f). Bei Fischer nicht aufgeführt sind sechs kleinere Übersetzungen von frühen Aufsätzen Bazins, die in der Zeitschrift *Météore* (Nr. 8, 1997) erschienen sind (Bazin 1997). Seither kamen noch drei weitere Aufsätze – Bazin 2009a und 2009b und 2015 – auf Deutsch heraus: zwei davon in der Zeitschrift *Montage/AV* (18:1, 2009), einer im Anhang von Christian Hadorn's Monographie zum Wissenschaftsfilmm.

II.

Ein unvermeidlicher Ausgangspunkt für die folgenden Untersuchungen muss Bazins berühmter Essay »Theater und Film« sein, der im Sommer 1951 in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben der Zeitschrift *Épiphrit* erschien. Bazin vergleicht darin unter der Überschrift »Opposition und Identifikation« das Theaterpublikum mit den Kinoszachauern. Er folgt dabei weitgehend einem 1934 ebenfalls in *Épiphrit* erschienenen Aufsatz eines unbekannteren, aber vermutlich aus dem deutschsprachigen Raum kommenden »M. Rosenkranz.« Laut Bazin äußerte Rosenkranz' Aufsatz »für die damalige Zeit völlig neuartige Gedanken.«⁷ Im Theater stellen die Figuren auf der Bühne, so Rosenkranz, »Objekte einer geistigen Opposition« dar, die dem Zuschauer gleichsam Widerstand leisten. Ihre tatsächliche Anwesenheit – und mithin ihre objektive Realität – verlangen einen intellektuellen Abstraktionsprozess: den Willen des Zuschauers, die physisch anwesenden Schauspieler in Objekte einer imaginären Welt zu verwandeln. Dieser Prozess kann aber, laut Rosenkranz, nur von Individuen geleistet werden, die nicht auf die mentale Regressionsstufe der Masse heruntergezerrt wurden, sondern sich ihrer selbst bewusst sind und mental aktiv tätig werden.

Der Kinoszahler hingegen geht in seiner primitiven psychologischen Identifikation mit den Figuren des Films auf und verliert sich dabei gewissermaßen selbst in der filmischen Welt.⁸ Die Tatsache, dass die Figuren des Films

⁷ Bazin 2009c: 186. Rosenkranz' Text, auf den sich Bazin hier bezieht, ist in Timothy Barnards 2010 erstellter englischer Übersetzung unter dem Titel »Film and Theatre: The Situation of Theatre Today« auf der Homepage des Caboose-Verlages abrufbar (Rosenkranz 2010). Das Original ist – in Raoul Adouins französischer Übersetzung aus dem Deutschen – in der Zeitschrift *Épiphrit* erschienen. Eine Kopie des Textes kann ebenfalls auf der Caboose-Homepage heruntergeladen werden. Barnard spekuliert, dass der Text unter Pseudonym geschrieben wurde und entweder auf Siegfried Krauer, René Fülöp-Miller oder einen anderen, unbekannteren, deutschsprachigen Autor zurückgeht. Da das deutsche Originalmanuskript verloren scheint, wird diese Frage vermutlich schwer zu klären sein. Barnard weist zudem daraufhin, dass Bazin sowohl den Namen des Autors als auch das Datum der Erstveröffentlichung falsch wiedergibt: Der Name des Autors lautet nicht »Rosenkranz« sondern »Rosenkranz« bzw. »Rozenkranz« (beide Namen tauchen in der französischen Version auf); zudem erschien der Aufsatz nicht 1937, sondern bereits 1934. Vgl. Bazin 1959: 93.

⁸ Für Rosenkranz zieht das populäre Kino eine Form der Regression nach sich, die den Zuschauer von den Höhen des bewussten Denkens in die lustvollen Niederungen eines infantilen und primitiven Bewusstseinsstands holt: »[T]he enormous success of cinema today is due to the fact that it carefully seeks out and exploits the pleasure we experience when we descend from the level of conscious and logical thought to a prior – in both an ontogenetic and a phylogenetic sense – infantile and primitive stage.« (Rosenkranz 2010: 4). Um als kommerzielle Industrie eine größtmögliche Abnehmer-schaft zu erreichen, muss das populäre Kino eine primitive Stufe des Denkens und des

durch die Leinwand abgetrennt sind und mithin einer anderen ontologischen Ordnung angehören, macht sie als fiktionale Wesen anschlussfähiger (was den Film laut Bazin mit dem Roman verbindet). Im Kino findet daher, in Bazins Worten, eine »Depersonalisierung des Zuschauers« statt.⁹ Während das Theater ein *«états»* individuelles Bewusstsein fordert, verlangt das Kino lediglich ein *«passives»* Einverständnis. Bazin geht also von einem inaktiven Kinozuschauer aus, eine Tendenz, die sich auch später noch in seinem Aufsatz »Randbemerkung zur »Erotik im Film« (1957) findet, in dem er von der »Traumhaftigkeit des Kinos« spricht: Der damals weitverbreiteten Film-Traum-Analogie folgend, behauptet Bazin, dass die »Psychologie des Kinoszuhlers tendenziell dieselbe wie die des träumenden Schläfers« sei.¹⁰ Im »Theater und Film«-Essay bezeichnet er die Dunkelheit des Kinosaals auch als »die Nacht unseres Wachtraumes«.¹¹ Auch hier gibt es im Übrigen große Überschneidungen mit Rosenkranz, der argumentiert:

Screen entertainment is much closer to the world of the imagination, longings and dreams than the so-called physical reality of the stage. [...] The viewer's situation with respect to the film is thus entirely different than his attitude towards reality. Reality requires one to take sides and develop an awareness of the contrast between the world and the individual, but film asks us only to let ourselves go and to follow the hero's path.¹²

Fühlens ansprechen, die latent in uns allen schlummert, die aber unter bestimmten Voraussetzungen an die Oberfläche kommt: »[W]hen individuals, caught up in the crowd, cast off the superficial layer of civilized thought.« (6). Dies gilt aber ausdrücklich nur für den kommerziellen Film: »I am not speaking here of the isolated experiments of an avant-garde or of the dating attempts to make film an artistic instrument.« (4). Bazin 2009c: 186.

¹⁰ Ebd.: 288. Dudley Andrew interpretiert Bazin in eine ähnliche Richtung. Die angebliche Homogenität und Passivität des Kinopublikums hervorhebend, schreibt er: »The cinema, Bazin argued, has a special need for critics, since the *homogeneity of its audience* reduces feedback so greatly. In the theater, one audience goes to the Comédie Française, another to the Grand Guignol. The same holds for music and, of course, literature. But there doesn't exist one movie audience for love stories and another for war pictures. Furthermore, the *cinema's homogeneous public*, condemned to the vagaries of mass taste and star fetishes, hasn't even the chance to respond with applause or hisses. *The public stakes whatever the hidden alchemists of the cinema toss down to them.* Elated or disgusted, but always silent, they file out on the street until the time comes for them to queue up once more.« (Andrew 2013: 54, meine Hervorhebungen).

¹¹ Bazin 2009c: 194.

¹² Rosenkranz 2010: 13.

Welche Folgen haben diese medialen Unterschiede nun für die Kollektivierung im Kino? Gerade weil sich im Kino die passiven Zuschauer im jeweils gleichen Identifikationsprozess mit dem Helden verlieren, gibt es keine Unterschiede in der emotionalen Erfahrung zwischen ihnen: »[D]ie Folge ist, dass das Publikum eine »Masse« bildet, deren Emotionen gleichförmig werden.«¹³ Wiederum Rosenkranz zitierend, heißt es in Bazins Aufsatz: »So könnte man den Satz aus der Mathematik: »Sind zwei Größen jeweils einer dritten gleich, sind sie auch untereinander gleich« abwandeln und sagen: Wenn zwei Personen sich mit einer dritten identifizieren, so identifizieren sie sich auch miteinander (*si deux individus s'identifient à un troisième, ils identifient l'un à l'autre*).«¹⁴ Für Bazin verschmilzt das Kinopublikum zu einer Masse mit identischen Emotionen. Aber, und das ist wichtig, »der Film [kann] beim Zuschauer nicht wie das Theater ein Gemeinschaftsgefühl herstellen.«¹⁵ Der Zuschauer sei im dunklen Kinosaal *psychologisch* so einsam, wie es der Romanleser *physisch* sei.¹⁶ Er ist »allein in einem schwarzen Raum verborgen«.¹⁷

In diesen Textpassagen klingt es, als wäre es für Bazin unerheblich, ob der Zuschauer den Film alleine oder in einem dicht gefüllten Kinosaal sieht. Ähnlich wie beim Lesen eines Romans läge das Vergnügen am Film in eifriger »Selbstgenügsamkeit« und einem »Zustandnis an die Einsamkeit«.¹⁸ Was wie ein Widerspruch klingt, schließt sich jedoch für Bazin nicht aus, wie er in einer Fußnote klarstellt: »Masse und Einsamkeit widersprechen sich nicht: Der Kinosaal setzt sich aus einer Menge von einsamen Individuen zusammen. Der Begriff »Masse« ist hier als Gegensatz zu einer organischen, frei gewählten Gemeinschaft zu verstehen.«¹⁹ In Bazins Vorstellung des Kinopublikums klingt an, was David Riesman im Jahr 1950, ein Jahr, bevor Bazins »Theater und Film«-Essay erschien, in seinem soziologischen Bestseller mit dem Stichwort der »einsamen Masse« (*lonely crowd*) auf den Punkt gebracht hatte.²⁰ Im Unterschied zum emphatischen Gemeinschaftsgefühl des Theaters gibt es im Kino lediglich gleichmacherische Massenemotionen, die den Zuschauer jedoch psychologisch vereinzeln.

¹³ Bazin 2009c: 186.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.: 199.

¹⁶ Ebd.: 187.

¹⁷ Ebd.: 188.

¹⁸ Ebd.: 187.

¹⁹ Ebd.: 214.

²⁰ Riesman 1950. Auf deutsch: *Die einsame Masse*. Darmstadt: Luchterhand, 1956. Die Vorstellung der Einsamkeit in der Menge wurde auch in der Weimarer Republik häufig diskutiert, unter anderem bei Heidegger und Jaspers. Sollte Rosenkranz tatsächlich ein deutschsprachiger Autor sein, wie Barnard vorschlägt, wäre es interessant diese Spur weiterzuverfolgen.

III.

Allerdings stellt sich sogleich die Frage, welchen Unterschied Bazin zwischen Gemeinschaftsgefühl und Massenemotion macht. Bazin scheint anzunehmen, dass die Kinozuschauer zwar alle das Gleiche fühlen, aber jeder individuell für sich und ohne sich der Emotionen der anderen bewusst zu sein. Denn er setzt ja voraus, die Zuschauer gingen in der individuellen Identifikation mit dem Helden auf und fühlten sich zugleich psychologisch vereinzelt. Aber könnte es nicht ebenso gut sein, dass Massenemotionen ein Gemeinschaftsgefühl nach sich ziehen? Nehmen wir an, ein ganzer Kinosaal verfolgt gebannt das spannungsgeladene Finale von Hitchcocks *Strangers on a Train*²¹, um einen Film aus dem Jahr zu nehmen, in dem Bazins Aufsatz erschienen ist, und einen Regisseur, dessen erklärtes Ziel es bekanntermaßen war, beim Publikum Massenemotionen zu wecken: Schließlich scheint es durchaus möglich, dass die Zuschauer zwar individuell einen lustvollen Thrill in der Entwicklung mit dem Film erleben, einen *zusätzlichen* Lustgewinn aber aus der Tatsache ziehen, dass sie alle gleichzeitig und gemeinsam diesen Thrill erleben (ohne diese Tatsache notwendigerweise bewusst zu reflektieren). Die von Rosenkranz entlehnte Formulierung – »Wenn zwei Personen sich mit einer dritten identifizieren, so identifizieren sie sich auch miteinander« – schließt ja keineswegs aus, dass die Zuschauer einander bewusst sind und die Emotionen gar teilen. Zweifellos war Rosenkranz sehr kritisch bezüglich der Massenemotionen und der Kollektivmentalität des Filmpublikums – was bei einem deutschsprachigen Autor im Jahre 1934 nicht verwundern muss. Aber die Annahme, die Kinozuschauer seien in ihren Massenemotionen psychologisch vereinzelt, findet sich in seinem Aufsatz nicht. Hier bleibt Bazin im Vergleich vague und verkürzend.

Wie steht es nun umgekehrt um das Theaterpublikum? Bazin macht das Gemeinschaftsgefühl des Theaters zuallererst am Bewusstsein des Publikums seiner selbst und der größeren Aufmerksamkeit fest, die dem Saal und den darin anwesenden Zuschauern zuteil wird. Das hat mit der bereits erwähnten erhöhten Distanz zur imaginären Welt des aufgeführten Stückes zu tun, also der geringeren Immersion aufgrund der Anwesenheit des Schauspielers. Zum anderen scheint für ihn auch die Beleuchtung eine Rolle zu spielen, so jedenfalls verstehe ich Bazins Verweis auf den Kronleuchter bzw. Lüster im Theater: »Dem Kino ist ja oft die Passivität seines zugleich individualisierten wie massenhaften Publikums vorgehalten worden, man hat ihm die Kommunikation der Theaterbesucher vor dem Spiel der Schauspieler entzogenhalten – versammelt unter dem Lüster, diesem leuchtenden, kristallinen, symmetrischen runden Objekt, das Baudelaire so schätzte. Im Kino gibt es hingegen nur die

²¹ USA 1951. Regie: Alfred Hitchcock.

indirekte Beleuchtung und den langen, starren Strahl prismatischen Lichts, der wie ein Komet oder Mondstrahl aus der Luke des Projektionsraums schießt und nichts als Schatten und flüchtige Illusionen in sich birgt«, so Bazin im Jahr 1944.²²

Folgt man seinem Biografen Dudley Andrew, ging Bazin häufig ins Theater, nur selten, weil er an einem bestimmten Stück interessiert war, sondern meist, weil er den sozialen Aspekt des Theaters liebte.²³ Im Theater verspürte Bazin offenbar ein Gemeinschaftsgefühl, das er in der einsamen Masse des Kinos nicht erlebte, zumindest aber in seinem »Theater und Film«-Aufsatz partout nicht erkennen wollte. Erstaunlicherweise suchen wir Äußerungen zum Gemeinschaftsgefühl des Theaters bei Rosenkranz vergeblich. Im Gegenteil. Rosenkranz verweist gar auf eine phänomenologische Isolierung der Theaterzuschauer:

Film creates a collective mentality in its viewers as a whole, transforming the individual [...] into a member of the crowd. Theatre, to a certain degree, even when it appeals to our basest instincts, prevents such a crowd mentality from taking shape. It isolates individuals and forces them to remain outside the work being performed, as if it were unfolding in reality. [...] It unequivocally impedes collective representation in a psychological sense, because it demands of the viewer an active individual consciousness, while film asks only that we follow passively along.²⁴

Bazin übernimmt diese Passage beinahe wörtlich (übrigens ohne Rosenkranz zu zitieren), lässt aber ausgerechnet den isolierenden Effekt des Theaters außen vor:

²² Bazin 1997: 101. (Ich komme auf diese Passage später noch einmal zu sprechen.) Im »Theater und Film«-Essay findet sich die Kronleuchter-Analogie in etwas abgewandelter Form: »Das Theater, schreibt Baudelaire, ist der Kronleuchter. Wenn wir diesem künstlichen, kristallinen, glänzenden, vielfältigen, kreisförmigen Gegenstand, der die um sein Zentrum angeordneten Lichter bricht und uns in seiner Aureole gefangen hält, ein anderes Symbol entgegensetzen müssten, würden wir sagen, das Kino ist die kleine Lampe der Platzanweiserin, die wie ein unbestimmter Komet die Nacht unseres Wachtraumes durchzieht: den verschwommenen Raum, ohne Geometrie, ohne Grenzen, der die Leinwand umgibt« (Bazin 2009c: 194).

²³ Andrew 2013: 42.

²⁴ Rosenkranz 2010: 16f. (meine Hervorhebung). In der englischen Übersetzung von Hugh Gray wird die Übereinstimmung noch deutlicher: »Even when it appeals to the lowest instincts, the theater up to a certain point stands in the way of the creation of a mass mentality. It stands in the way of any collective representation in the psychological sense, since theater calls for an active individual consciousness while the film requires only a passive adhesion« (Bazin 1967: 99).

Selbst wenn das Theater die niedrigsten Instinkte anspricht, verhindert es bis zu einem gewissen Grad das Entstehen einer Massenmentalität. Es erschwert Kollektivvorstellungen im psychologischen Sinn, denn es erfordert ein individuelles Bewusstsein, während der Film nur passives Einverständnis verlangt.²⁵

Diese Auslassung ist bemerkenswert. Ebenso auffällig ist, dass Bazin zwar Rosenkranz' Kritik an den gleichmacherischen Effekten des Kinos übernimmt, die Kritik an der homogenisierenden Tendenz des Theaters aber übergeht. Rosenkranz lokalisiert diese im hohen gesellschaftlichen *Prestige* der Bühne (mit Bourdieu könnte man auch vom »kulturellen Kapital« sprechen). Das Prestige des Theaters sei ein wichtiges Element für dessen Öffentlichkeitswirksamkeit, so Rosenkranz, denn es gäbe dem Publikum stets die Illusion eines Mehrwerts. Doch das Prestige brächte gleichzeitig das kritische Bewusstsein des Theaterpublikums (*la foule spectatrice au théâtre*) zum Schweigen: Es hülle die Masse in eine Wehrauchwolke und ermögliche ihr ein unverfängliches Vergnügen selbst angesichts eines völlig banalen Spektakels.²⁶

Schauen wir uns nun einen Auszug aus einem Text genauer an, den Bazin im Jahr 1954 über eine von Jean Renoir in der Arena von Arles auf die Bühne gebrachte Inszenierung von Shakespeares *Julius Caesar* geschrieben hat, drei Jahre nach dem Erscheinen des »Theater und Film«-Essays:

The first minute was awful. Various odd noises were heard as the first spotlight cut through the darkness to frame Flavius and Messala. And when Caesar made his entrance, the stands broke into laughter and amused applause as the spectators recognized their friends in the emperor's cortege. Then came Casca's speech! In a second, the theater's magic finally took hold of the vast arena and the audience listened, awed and enraptured. [Jean] Parédès, resolutely comic, had won over the audience by the fourth time he dropped his cape. The tone of the laughter changed to reflect the collective joy of 10,000 individuals.²⁷

Zugegebenermaßen handelt es sich hierbei um keine ganz gewöhnliche Theateraufführung, sondern um ein Freilichtspektakel vor einem riesigen Publikum. Dennoch fallen drei Dinge an dieser Passage auf – alle drei säen Zweifel an Bazins dichotomer Beschreibung von Theater- und Kinoerfahrung

Zum einen lenkt Bazin unsere Aufmerksamkeit auf einen emotionalen Graben, der anfänglich zwischen Teilen des Publikums verläuft: zwischen denjenigen Zuschauern auf der Tribüne, die ihre Freunde als Komparsen auf der Bühne entdeckten, und denjenigen, die, wie Bazin, diese Erheiterung nicht teilten. Es erlebt also nur ein Teil des Publikums dieses Gemeinschaftsgefühl – die anderen stehen dem Gelächter befremdet gegenüber. Phänomenologisch gesprochen erleben erstere vermutlich eine gegenseitige Wir-Verbindung, während letztere eine antagonistische Ich-Ihr-Beziehung sozialer Distanz erfahren.²⁸ Im Theater kann es daher stets, wie im Kino, zu einem Zersplittern der Gemeinschaft kommen, ein Punkt, den Bazin in seinen diversen Verweisen auf die Gemeinschaft des Theaters unerwähnt lässt. Zweitens spricht der Hinweis auf die Magie des Theaters und die in den Bann geschlagenen und verzauberten Zuschauer nicht für die starke Opposition, die Bazin noch drei Jahre zuvor in der Nachfolge von Rosenkranz zwischen Bühne und Publikum ausgemacht haben wollte. »Awed and enraptured« – das klingt verächtlich nach einer Form der Verwicklung, die dem Kino nicht unähnlich ist. Und drittens manifestiert sich in der kollektiven Freude der 10.000 Zuschauer in Arles, die gemeinsam über Jean Parédès lachen, ein Gemeinschaftsgefühl, das so auch im Kino vorkommen kann – ein Punkt, auf den ich zurückkommen werde.

IV.

Hier offenbaren sich Segen und Fluch von Bazins Vergleichen: Die Gegenüberstellung der Publikumserfahrung beider Kunstformen kann aufgrund der Kontrastierung erhellend sein – umgekehrt besteht aber die Gefahr, dass manches zu grell erscheint. (Was fangen wir beispielsweise mit folgender apodiktischer Behauptung an: »Das Kino befriedet den Zuschauer, das Theater erregt ihn«?)²⁹ Es mag ja richtig sein, dass wir uns im Theater der anderen Zuschauer *grasso modo* deutlicher bewusst sind. Das heißt nun aber nicht, wir könnten im Kino keinerlei Gemeinschaftsgefühl entwickeln. Das Kollektive des Theaters gegen die Individualisierung und Homogenisierung des Kinos auszuspielen – diese Strategie lässt sich, wie wir nun sehen werden, auch von Bazin selbst nicht lange aufrechterhalten.

Schon Bazins Biografie legt es nahe, seinen Ausführungen mit einer gewissen Skepsis zu begegnen. So berichtet Dudley Andrew, Bazin und sein engerster Freund Guy Lèger seien in den Jahren 1939 und 1940 in Bordeaux häufig Arm in Arm ins Kino gegangen: »Their obsessional moviegoing was possible only because Lèger's parents owned a chain of theaters, which admitted him

²⁵ Bazin 2009c: 186f.

²⁶ Rosenkranz 1934: 261.

²⁷ Bazin 1974: 122f.

²⁸ Hierzu ausführlicher: Hanich 2011.

²⁹ Bazin 2009c: 186.

free and extended the same courtesy to one guest, invariably Bazin. After each showing the two argued and speculated for hours.³⁰ Ist es wahrscheinlich, dass Bazin die Anwesenheit seines Freundes während des Films komplett vergaß und sich die beiden psychologisch vereinzelt, ja einsam fühlten? Sollte man angesichts der engen Verbindung der beiden nicht eher annehmen, dass die unmittelbare Nähe des Freundes die emotionale Erfahrung, die Interpretation und die Bewertung des Films in die eine oder andere Richtung mit beeinflussen konnte?

Bazin selbst förderte die soziale Erfahrung des Kinos gleichsam an vorderster Front.³¹ Während der deutschen Besatzung gründete Bazin Filmclubs (*ciné-clubs*) in Paris, in die er bekannte Kritiker wie Roger Leenhardt als Gesprächspartner einlud und wo er Diskussionen nach dem Film abhielt. Laut Dudley Andrew war es eine nicht ungefährliche Zeit: »Time after time, the crowd in the packed room [...] would be dispersed and the films would be confiscated. Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir were more than once among those escaping out the back door.«³² Auch nach der Okkupation blieb Bazin in der Filmclub-Bewegung sehr aktiv, unter anderem am L'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), wohin er Intellektuelle wie Maurice Merleau-Ponty als Sprecher einlud: »There were few like him who knew how to locate films, rent halls, obtain projectors, and publicize showings«, so Andrew.³³ Zudem tief er Filmfestivals wie das »Festival du Film Maudit« ins Leben, wo Filme von ihrem Publikum bejubelt und ausgebuht wurden. Er leitete Filme in Fabriken vor großen Gruppen von Arbeitern ein. Sollte der Film allezeit in der Lage gewesen sein, das Wissen um die räumliche Nähe bekannter Kritiker, Schriftsteller und Philosophen während der Vorführung komplett zu verdrängen? Waren die Reaktionen der Arbeiter, mit denen er anschließend diskutieren wollte, während des Films für Bazin völlig unbedeutend?³⁴ Klingt es vor diesem Hintergrund überzeugend, dass das

³⁰ Andrew 2013: 32.

³¹ Siehe auch die Einschätzung von Philip Watts: »[C]inema, for Bazin, was always intimately tied to pedagogy, to debates, to a sense of sharing a common space, and to what Dudley Andrew has called »the battle to attain community. It is in this sense also that cinema is a rhetorical object for Bazin: it binds us to others: to friends, to rivals, to strangers, to all those who share a gaze, a narrative, and a world, even if only for a moment. [...] Cinema, for Bazin, was a social activity and screenings were intimately tied to discussion, debates, articles, correspondence, an endless deployment of moments of exchange and of persuasion« (Watts 2010: 219).

³² Andrew 2013: 47.

³³ Ebd.: 74.

³⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, was Bazin zur Verteidigung des Realismus in Georges Rouquières *Ferrebique* (1946) vorbringt: »Ich musste mir den Film unter Zuschauern anschauen, die Eintritt bezahlt hatten (und keine Millionäre waren), um zu begreifen, dass er ohne Story und ohne Stars einen fast demagogischen Zauber

Publikum in den vollgepackten Sälen mit Beginn der Vorführung tatsächlich in eine individualisierte einsame Masse zersprengt worden sein soll?

Als der von ihm glühend verehrte Roberto Rossellini zur Premiere seines Films *Parisà*³⁵ im Jahr 1946 nach Paris kam, war Bazin nach der Vorführung offenbar detart erschlagen von der Wirkung des Films, dass er, der einen Sprachfehler nie ganz ablegen konnte, vor dem Publikum stehend das Wort »Kinok« nicht aussprechen konnte.³⁶ Ein andermal hüpfte er bei einer Vorführung des von ihm mitbegründeten Filmclubs »Objectif 48« mit Freudentränen in den Augen über zwei Sitzreihen hinweg, um die Regisseurin Nicole Védres für ihren Film *Paris 1900*³⁷ zu umarmen.³⁸ Er war regelmäßiger Besucher der Filmfestivals von Cannes und Venedig, wo er in Juries saß und im Kino neben anderen Kritikern und Regisseuren Platz nahm.³⁹ Und natürlich ist ihm deren Anwesenheit nicht immer entgangen, wie Bazin selbst in einem Text aus dem Jahr 1954 einräumt: »I was sitting next to Jean Cocteau at the last Festival de Cannes, when, for the first time, he saw a film screened in CinemaScope. The film in question was *Beneath the 12-Mile Reef*⁴⁰. It was sheer pleasure to sense his enthusiasm.«⁴¹

Schon in einem frühen Aufsatz, den er im März 1944 unter dem Titel: »Ein Publikum heranzubilden« veröffentlichte, hatte Bazin sehr klar vor Augen, welchen Einfluss die Anwesenheit der Filmemacher auf das Publikum haben konnte: Die leibhaftige Gegenwart der Regisseure ließe die Zuschauer etwas von der menschlichen Präsenz des Schauspielers im Theater wiederentdecken, so Bazin.⁴² Im Februar und März 1944 hatte er Filmemacher wie Jean Grémillon und Louis Daquin ins IDHEC eingeladen, wo sie ihre Filme in einem zum Bersten gefüllten Saal vorstellten. Als Folge der durch sie verströmten Stimmung erlebte Bazin mit Spannung »im dunklen Saal eine Gemeinschaft von Zuschauern sich heranzubilden, ein homogenes Publikum, das mit Körper

ausübt, dass das Publikum zutiefst empfänglich war für die Freude, die Dinge einfach wiederzuerkennen« (Bazin 2009a: 172, Hervorhebung im Original).

³⁵ Italien 1946. Regie: Roberto Rossellini.

³⁶ Andrew 2013: 112.

³⁷ Frankreich 1947. Regie: Nicole Védres.

³⁸ Andrew 2013: 139. Eine kurze Auseinandersetzung Bazins mit dem Film findet sich unter dem Titel »A la recherche du temps perdu: *Paris 1900*« in Bazin 1958a.

³⁹ Das strikt regulierte Leben der professionellen Festivalbesucher hat Bazin in einer ausführlichen Analogie mit den klösterlichen Ritualen verglichen. Wenn Ordnungen und Regeln einen religiösen Orden bestimmten – gemeinsam mit dem kontemplativen und meditativen Leben und der spirituellen Gemeinschaft in der Liebe zur gleichen transzendenten Wirklichkeit – dann sei ein Filmfestival nichts anders als ein Orden. Bazin 1961: 7.

⁴⁰ USA 1953. Regie: Robert D. Webb.

⁴¹ Bazin 2014: 295.

⁴² Bazin 1997: 101.

und Seele mit dem Film mitging.«⁴³ Völlig natürlich und ohne jede Verlegenheit hätten die Zuschauer in diesem Rahmen den gebräuchlichen Ausdruck von Gemeinschaft im Theater übernommen: den Applaus. Im Applaus des Kinopublikums am IDHEC sah Bazin, so darf man vermuten, ein Durchbrechen der Passivität, ein Sich-selbst-gewahr-werden der Zuschauer und eine gemeinschaftliche emotionale Reaktion und Wertschätzung.

Noch deutlicher wird Bazins Bewusstsein um die Anwesenheit der anderen Zuschauer und das potenzielle Gemeinschaftsgefühl des Kinos in einem enthusiastischen Artikel über Charlie Chaplins *Limelight*⁴⁴, den Bazin im November 1952 für *L'Observateur* verfasste:

I write on the basis of the remarkable gathering at Biarritz at which the whole French cinema world wept at the sight of the death [...] of Calvero, alias Chaplin. When I say wept, I am not exaggerating. As the lights went up, they revealed four hundred directors, screenwriters, and critics choked with emotion, their eyes red as tomatoes.⁴⁵

Man könnte zur Verteidigung von Bazins früherer Position einwenden, die Zuschauer hätten alle geweint, aber jeder für sich, ohne einander gewahr zu werden (Massenemotion!). Doch Bazin selbst räumt ein, der Film sei nur ein Teil des komplexen Gesamterlebnisses gewesen: Die Anwesenheit Chaplins im Auditorium, aber auch die hochselektive Auswahl an Filmemachern, Drehbuchautoren und Kritikern, lenkten die Aufmerksamkeit des Publikums zugleich auf den Kinosaal selbst: »The audience was at once the most alert and the most receptive ever assembled. [...] Half of the performance we attended was in the hall.«⁴⁶ Keine Rede mehr von Vereinzelung und Aufgehen in der Identifikation mit dem Helden – das Sterben des Helden wird kollektiv beweint, was sich auch an der Wir-Form seiner Schilderung ablesen lässt:

[A]n extraordinary drama was enacted, with three characters: the audience, the film, and Chaplin. [...] Thus, we were in Chaplin's presence at the spectacle of his death. And we wept with all the more emotion because we knew he was present and alive. Our tears were multiplied by the gratitude we felt, by the joy that we anticipated when the lights went up of seeing once more his silvery hair, his smile touched with emotion, his blue eyes.⁴⁷

⁴³ Ebd.: 101f.

⁴⁴ USA 1952. Regie: Charles Chaplin.

⁴⁵ Bazin 1971: 124.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Bazin 1971: 127.

V.

Nun könnte man entgegenhalten, dass die von mir angeführten Beispiele außergewöhnliche Kinoereignisse waren und Bazin sich in seinen grundsätzlichen theoretischen Einlassungen aus dem »Theater und Film«-Aufsatz auf das Gros der alltäglichen Filmvorführungen bezog. Doch auch wenn man Festival- und Filmclubvorführungen ausklammert, die auch damals schon vorwiegend eine cinephile Minderheit ansprachen, können wir zumindest in Bazins Kinobesuchen mit seinem Freund Guy Léger unsere alltägliche Kinopraxis wiedererkennen. Wir mögen uns dessen häufig nicht vollends bewusst sein, aber die Anwesenheit eines Freundes, Partners oder Familienangehörigen kann die Wahrnehmung des Films in verschiedenen Formen beeinflussen. Man denke nur, um ein willkürliches Beispiel herauszugreifen, an die leichte Erfahrung, wenn man sich für den Film eines besonders verehrten Regisseurs stark gemacht hat und der Freund oder Partner während der Vorführung anfängt, zu gähnen oder abfällig zu lachen. Umgekehrt kann jede bestätigende Regung des anderen, wie eine wohlthuende Anerkennung des gemeinsamen Geschmacks gedeutet werden.

Bazin selbst unterläuft an einigen Stellen seine Gegenüberstellung von Kino und Theater, als fühlte er sich mit seinen groben Unterscheidungen unwohl: Er stellt nicht nur die generelle Passivität des Kinoszuschauers in Frage, sondern hebt auch die soziale Erfahrung des Kinos über die oben erwähnten außergewöhnlichen Kinoereignisse hinaus hervor. Und das beginnt bezeichnenderweise schon in seinem »Theater und Film«-Essay. Für Bazin ist – im Gegensatz zu Rosenkranz – die ontologische Kategorie der *Präsenz des Schauspielers* nicht entscheidend: »Der Film steht in dem Maß im Widerspruch zum Theater, wie er den *Identifikationsprozess mit dem Helden* fördert.«⁴⁸ Deshalb ist die Unterscheidung auch keine grundsätzliche: Das Theater kann versuchen die psychologische Opposition zwischen Zuschauer und Figur zu verringern, während der Film umgekehrt diese Distanz oder Dissoziation fördern kann: »[D]er Filmregisseur [findet] Mittel, das Bewusstsein des Zuschauers zu stimulieren und ihn zur Reflexion anzuregen – sozusagen eine Opposition innerhalb der Identifikation.«⁴⁹ Die starke passive Identifikation gelte für »Myrthen- und Traumfilme« – mithin das kommerzielle Kino – sie

⁴⁸ Bazin 2009c: 199 (meine Hervorhebung). Es ist auffällig, dass Bazin das Problem der individuellen/kollektiven Erfahrung von Filmen mit der Frage der Identifikation verbindet, als ob sich nur ein Individuum (Zuschauer) mit einem Individuum (Held) identifizieren könnte. Aber gibt es nicht auch eine kollektive Identifizierung mit einem Individuum (wie Massenpsychologen à la LeBon oder Freud behaupten würden) oder eine kollektive Identifizierung mit einem Kollektiv?

⁴⁹ Bazin 2009c: 201.

sei aber kein psychologisches Gesetz des Kinos.⁵⁰ Filme von Bresson, Welles oder Malraux förderten eine »intellektuelle Wachheit« und ein Bewusstsein, von der Figur *verschieden* zu sein.

Wir sollten außerdem nicht vergessen, dass Bazin im April 1951 in den *Cahiers du cinéma* den ersten Teil jenes Aufsatzes veröffentlichte, der später unter dem Titel »Die Entwicklung der Filmsprache« (1951–55) berühmt werden sollte. Darin finden wir das bekannte Plädoyer für die Schärfentiefe bei Orson Welles und William Wyler. Bazin ging es dabei nicht nur um eine größere Annäherung des Films an die Realität aufgrund der wahrnehmbaren räumlichen Kontinuität, wie er es vorher beispielsweise in seinem Aufsatz »Der filmische Realismus und die italienische Schule« (1948) unterstrichen hatte.⁵¹ Es ging ihm auch um eine größere mentale Aktivität des Zuschauers und seine intellektuelle Beziehung zum filmischen Bild: Die Schärfentiefe setzt, so Bazin, »ein aktiveres Mitdenken voraus, fordert sogar eine aktiven Beitrag des Zuschauers zur Mise-en-scène. Während er bei der analytischen Montage sich nur der Führung überlassen muss und seine eigene Aufmerksamkeit in der des Regisseurs aufgeht, der für ihn auswählt, was er sehen soll, ist hier ein Minimum an persönlicher Auswahl erforderlich. Ob das Bild einen Sinn erhält, hängt zum Teil von der Aufmerksamkeit und dem Willen des Zuschauers ab.«⁵²

Nun stellt dieses aktivere Mitdenken, diese erhöhte Aufmerksamkeit, dieses gesteigerte Bewusstsein um die Distanz zur Figur zwar die generelle Passivität des Zuschauers in Frage. Doch auch wenn der Film damit dem Theater ähnlicher wird – zu dessen Gemeinschaftsgefühl reicht es für Bazin nicht. Um die oben angeführte Stelle noch einmal zu zitieren: »[D]er Film [kann] beim Zuschauer nicht wie das Theater ein Gemeinschaftsgefühl herstellen.«⁵³ Der Kinozuschauer verbleibt, trotz seiner Distanz zur filmischen Welt, lediglich im »Bereich *privaten* Bewusstseins«.⁵⁴

Allerdings räumt Bazin eine entscheidende Ausnahme ein: das Lachen im Kino. Die Komödie, der Bazin in seinen Texten zu Chaplin und Jacques Tati Aufmerksamkeit schenkte, hat für unsere Diskussion einen wichtigen Stellenwert, »weil das Lachen dem Kinopublikum ein Bewusstsein seiner selbst vermittelt und es auf dieser Basis etwas von der Opposition zwischen Publikum und Theaterbühne wiederfindet«, so Bazin.⁵⁵

⁵⁰ Bazin 2009c: 200.

⁵¹ Vgl. ebd.: 309–312.

⁵² Ebd.: 103. Siehe auch: Tröhler 2014.

⁵³ Bazin 2009c: 199.

⁵⁴ Ebd.: 201 (meine Hervorhebung).

⁵⁵ Ebd.: 209.

Betrachten wir dazu eine Passage seines Essays »Charlie Chaplin« (1948). Bazin schildert darin sehr anschaulich die Publikumsreaktion auf eine Szene aus *The Adventure*⁵⁶:

You laugh and your neighbor laughs too. At first, it is all the same laughter. But I have listened in to this gag twenty times in different theaters. When the audience, or at least part of it, was made up of intellectuals, students for example, there was a second wave of laughter of a different kind. At that moment, the hall was no longer filled with the original laughter but with a series of echoes, a second wave of laughter, reflected off the minds of the spectators as if from the invisible walls of an abyss.⁵⁷

Schon Walter Benjamin hatte die Bedeutung des Lachens über Chaplin hergehoben.⁵⁸ Bei Bazin gewinnt die Diskussion noch einmal eine andere Facette. Bazin macht zunächst deutlich, dass es im Kino verschiedene Typen des Lachens gibt.⁵⁹ Wie sein Verweis auf die unterschiedlichen Bildungsstufen der Zuschauer verdeutlicht, sind Chaplins Komödien für verschiedene Humorniveaus geeignet: eine basale Form des anfänglich von allen geteilten Humors und eine anspruchsvollere Form, die das Publikum anschließend teilt – in jene, die den Gag nicht verstanden haben und stumm bleiben, und in die anderen, die ihn begriffen haben und nach dem ersten Lachen noch ein Echo hinterherschicken, eine zweite Welle.

Freilich legt Bazins Formulierung »You laugh and your neighbor laughs too« nahe, dass jeder Zuschauer für sich, das Publikum aber nicht gemeinsam lacht. Sie würde zu Bazins genereller Individualisierungsannahme passen, läuft aber der Beschreibung des gemeinsamen *Winnens* angesichts des Todes der Chaplin-Figur in *Limelight* zuwider. Außerdem steht sie konträr zu der (wenngleich erst drei Jahre später aufgestellten) These, dass »das Lachen dem Kinopublikum ein Bewusstsein seiner selbst vermittelt.« Nehmen wir also an, Bazin sah im Lachen, ähnlich wie im Applaus, eine kollektive, gemeinschaftliche Reaktion auf den Film, in dem sich das Publikum seiner selbst gewahr wird und eine ästhetische Distanz zwischen Leinwandgeschehen und Kinosaal entsteht. An die Stelle der starken Verwicklung mit der filmischen

⁵⁶ USA 1917. Regie: Charles Chaplin.

⁵⁷ Bazin 1967: 146f. Das Original findet sich unter dem Titel »Introduction à une symbolique de Charlot« in Bazin 1958b.

⁵⁸ Vgl. hierzu Hanich 2014a.

⁵⁹ Zu unterschiedlichen Formen des Lachens, siehe auch Hanich 2010. Für eine faszinierende, weit ausholende Studie über die Phänomenologie des Lachens, siehe Prütting 2013.

Welt und seinen Figuren tritt ein vorübergehendes Bewusstsein eines Wir: kein privates Bewusstsein mehr, sondern ein kollektives – auch wenn dieses kollektive Bewusstsein allein in Teile zersplittert werden kann, wie wir anhand des Textes über Renoirs Shakespeare-Inszenierung gesehen haben und wie es auch in der Chaplin-Passage deutlich wird.⁶⁰

VI.

Im Herbst 1952 begann Bazin, über das Fernsehen zu schreiben. Diese bis zu seinem Tod anhaltende Auseinandersetzung mit dem neuaufgekommenen Medium liefert uns nun noch einige weitere verstreute, wenngleich sehr aufschlussreiche Passagen seines Nachdenkens über den Zuschauer. Denn das Fernsehen wirft ja noch einmal ganz andere Fragen bezüglich des Publikums und des Einflusses der Mitzuschauer auf die emotionale Erfahrung auf.

Für Bazin ist das Fernsehen ein Medium der Intimität im dreifachen Sinne.⁶¹ Zum einen hängt die Intimität des Fernsehens mit der Größe des Bildschirms zusammen: das Medium macht alles klein und somit intim.⁶² Zweitens bringt es den Zuschauer unerhört nahe heran an die intime Privatsphäre öffentlicher Personen. Denken wir an die Ansagerinnen des Fernsehens, die für Bazin eine besondere erotische Ausstrahlung hatten, oder öffentliche Persönlichkeiten wie die englische Königin. Anlässlich der im Fernsehen übertragenen Krönung Elizabeth II. schreibt Bazin, das Fernsehen hätte den Zuschauern ein paar Stunden der Intimität mit der Königin erlaubt: Trotz der niedrigen Auflösung des Bildes hätte man mit qualender Indiskretion die fortschreitende Ermüdung im Gesicht der Königin erkennen können.⁶³ Dabei kann durch die mediale Nähe auf Dauer eine täuschende Vertrautheit entstehen, so Bazin. Diese brächte ihn jedes Mal dazu, wenn er einen Moderator oder Fernsehschauspieler auf der Straße sehe, diesen spontan die Hände schütteln

⁶⁰ Bazin scheint allerdings vorauszusetzen, dass die starke Immersion in die filmische Welt ein Bewusstsein der kollektiven Erfahrung ausschließt: Das ist eine starke These, der man nicht unbedingt folgen muss. Vgl. Hanich 2014b.

⁶¹ Bazin schreibt: »[I]ntimacy is the privileged style of television; sie sei »one of the psychological fundamentals of television.« Bazin 2014: 40 und 173.

⁶² Für ein verwandtes Intimitätsargument bezüglich des Sehens von Filmen auf dem Smartphone, siehe Beugnet 2013. Vgl. auch James Tweedies Kommentar zu Bazins Fernsehtheorie: »[W]e are tempted to reconsider the unique possibilities of a medium that transports minimized images into the home and in the process transforms our awe into intimacy, even when the figures flashing across the screen are supposed to be larger than life – the way they would appear at the cinema« (Tweedie 2010: 276).

⁶³ Bazin 2014: 108.

zu wollen, als würden sie ihn als denjenigen erkennen, den sie täglich vor seinem Bildschirm sitzen sehen.⁶⁴

Und drittens bringt uns das Fernsehen nicht nur vertraulich nahe an andere Personen heran, sondern diese dringen umgekehrt in die eigene Privatsphäre ein. Da das Fernsehprogramm direkt nach Hause übertragen wird, zerfällt es aber die Öffentlichkeit in Millionen von Einzelhaushalten, weshalb Bazin von einer Zuschauerschaft (*audience*) aber nicht von einem Publikum (*public*) sprechen will.⁶⁵ Das in die Privatsphäre der Familie eindringende Fernsehen wird allerdings häufig nicht alleine gesehen, sondern gemeinsam mit anderen Familienmitgliedern konsumiert: »Due to its technological and economic basis, television is fundamentally condemned to being watched by families. The size of the image limits optimal viewing to the normal number of family members, that is, from two to five or six spectators«, so Bazin.⁶⁶ Hier zeigt sich Bazins Sensibilität gegenüber der kollektiven Zuschauersituation der Familie vor dem Fernseher. Weil sich die Ansagerin rasch im Kopf der Zuschauer als Teil deren Privatlebens einnistete, müssten ihre täglichen Besuche für die gesamte Familie annehmbar sein – besonders für die Ehefrau. Der männliche Zuschauer dürfe kein schlechtes Gewissen darüber haben, die Ansagerin Tag und Nacht in sein Esszimmer kommen zu sehen, denn das würde schnell zu Verlegenheit oder gar häuslichem Durcheinander führen. Deshalb müsse die Ansagerin zwar die Zuneigung des Mannes wecken, dürfe aber nicht die Abneigung der Frau herausfordern: »The *spéakerime* must be pretty and gracious but in no way lead the viewer toward imaginary adultery.«⁶⁷

Da Fernsehen aber nicht nur mit anderen Familienmitgliedern, sondern auch alleine konsumiert wird, sind in der Intimität des Wohnzimmers emotionale Regungen und Gefühlsausdrücke möglich, die es im Kino schwerer haben. Darauf weist Bazin im März 1954 in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel »Some Films Are Better on the Small Screen than the Large« hin: »Some feelings do not resonate well with the *vague publicity of the darkened theater*, nor with the superhuman dimensions of the movie screen.«⁶⁸ Eine dieser Gefühlsregungen ist das Weinen. Bazin beschreibt, wie er eines Nachts Jean Renoirs Hans-Christian-Andersen-Adaption *La Petite Marchande d'allumettes*,⁶⁹ nach drei oder vier Mal im Kino, zum ersten Mal zu Hause auf seinem kleinen Fernsehbildschirm sah. Beim Tod der Titelheldin musste er weinen.⁷⁰ Auch

⁶⁴ Ebd.: 40.

⁶⁵ Ebd.: 172

⁶⁶ Ebd.: 109. Bazin spricht im Zusammenhang mit dem Fernsehen auch von der »sociology of its home consumption.« (113).

⁶⁷ Ebd.: 109f (Hervorhebung im Original).

⁶⁸ Ebd.: 160 (meine Hervorhebung).

⁶⁹ Frankreich 1928. Regie: Jean Renoir.

⁷⁰ Bazin 2014: 160f.

wenn er dies nicht ausdrücklich zu Papier bringt: Bazin scheint seine Tränen nur deshalb erwähnenswert zu finden, weil er beim Sehen des Films im Kino nicht geweint hatte. Mit anderen Worten: Er konnte vor dem Fernseh Bildschirm Tränen vergießen, weil er dem Film alleine und in der intimen Umgebung seines Wohnzimmers begegnete. Auch wenn das nicht immer der Fall sein muss – siehe die kollektiven Tränen bei der *Limeight*-Premiere – kann das Weinen im Kino eine potenzielle Quelle der Peinlichkeit, ja der Scham vor den anderen Zuschauer sein. Holen Kinobesucher ihr Taschentuch nicht meist verstohlen hervor und vergießen ihre Tränen still?

An anderer Stelle zieht Bazin einen weiteren interessanten Vergleich zwischen Fernseh- und Kinopublikum. In seinem im Dezember 1954 veröffentlichten Essay »A Contribution to an *Erotologie* of Television« diskutiert er auf ironische Weise den Charme und die erotisierende Wirkung der Fernsehansagerinnen. In einer Fußnote geht er dann noch einen Schritt weiter und berichtet über das extreme Begehren eines britischen Zuschauers, der einer Ansagerin Drohbriefe geschickt hatte, in denen er ihr mit dem Tod drohte, sollte sie sich nicht aus dem Fernsehen zurückziehen: »With the young woman's physique alone being enough to arouse the desire of the consumer in question, we can easily imagine that the latter might reach an intolerable state of exacerbation. [...] this specific reaction to live television is not conceivable in cinema.«⁷¹ Doch warum? Warum sollen diese erotischen Erregungen angesichts der Ansagerinnen des Live-Fernsehens im Kino nicht vorstellbar sein? Hier wird es nun spannend. Bazin behauptet nämlich:

Perhaps we must deduce from this that cinema is in fact much more social than we normally admit or, better, that its individualism is dialectically linked to its mass character. In the darkened cinema, I have the feeling that the starlet incarnates my dreams because she incarnates the identical dreams of the several hundred people who surround me. But with the *speakerine*, who talks to me every day and looks me in the eyes, even if I know that her image is repeated on hundreds of thousands of little screens resembling the facets of an enormous fly's eye, I am conscious that it is I who am looking at her.⁷²

Bazin beginnt also, seine vormalige Position plötzlich zu relativieren. Im Vergleich mit dem Fernsehen scheint genau jener soziale Aspekt des Kinos in den Vordergrund zu treten, der ihm im Vergleich mit dem Theater entgangen war. Zu Hause vor dem Fernseher ist es ein singuläres, individualisiertes Ich, das die Ansagerin anblickt (auch wenn dieses Ich weiß, dass hunderttausende

⁷¹ Bazin 2014: 113.

⁷² Bazin 2014: 112.

von anderen Zuschauern sie gleichzeitig anblicken mögen). Im Kino hingegen mag dieses Ich zwar im Dunkeln verborgen und in dieser Hinsicht individualisierter sein als im stärker beleuchteten Theater. Aber es hat dennoch den Eindruck, das Starlet verkörpere seine Träume und *zugleich* die der anderen Zuschauer, die das Ich umgeben. Der Individualismus des Kinos scheint nun also doch mit einer Gemeinschaftserfahrung in Einklang zu bringen. Das würde einer Position nahekommen, die Edgar Morin im Jahr 1956 so beschreibt: »Da sitzt [der Zuschauer] also, isoliert, und doch im Herzen einer menschlichen Umgebung, einer großen gemeinsamen Seelengelatine, einer kollektiven Partizipation, welche nur umso mehr seine individuelle Partizipation steigert.«⁷³ Die Zuschauer haben nicht nur die gleichen Emotionen, wie es sein Begriff der Massenemotion vorsah, sondern sie wissen auch, dass sie eine Erfahrung mit den anderen teilen. Unter dieser Voraussetzung ist das Kino also in der Tat deutlich sozialer, als es Bazin bis dahin wahrhaben wollte.

Allerdings scheint Bazin diese Einschätzung dann doch nicht ganz geheuer gewesen zu sein. Denn in einem Interview mit dem Drehbuchautor Marcel Moussy (*Les quatre cents coups*)⁷⁴, das unter dem Titel »Propos sur la télévision« drei Wochen nach Bazins Tod in den *Cahiers du cinéma* erschien, zog er sich wieder auf seine alte Position zurück. Im Gegensatz zum Fernsehen sei das Kino seiner Natur nach alles andere als intim – »since it addresses a group of spectators, even if this group remains individualized and doesn't create a community as happens in the theater.«⁷⁵ Damit ist Bazin wieder bei seinem »Theater und Film«-Aufsatz angelangt. Doch wie ich in diesem Aufsatz mit und gegen Bazin zu zeigen versucht habe, mythologisiert diese Vorstellung vom Kino als vereinzelnde Traummaschine dessen immersive Kraft. Das Kino war, ist und bleibt immer auch ein Ort *gemeinsamer* Erfahrung.

⁷³ Morin 1958: 111. Ähnlich heißt es bei Margrit Tröhler: »Als Einzelne angesprochen, fühlen wir uns gleichzeitig in der Menge aufgehoben« (Tröhler 2012: 67).

⁷⁴ Frankreich 1959. Regie: François Truffaut.

⁷⁵ Bazin 2014: 209.

Literatur

- Andrew, Dudley (2013): *André Bazin. Revised Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Bazin André (1958a): »A la recherche du temps perdu: Paris 1900«, in ders.: *Qu'est-que le cinéma? I. Ontologie et Langage*. Paris: Éditions du Cerf.
- Bazin, André (1958b): »Introduction à une symbolique de Charlot«, in ders.: *Qu'est-que le cinéma? I. Ontologie et Langage*. Paris: Éditions du Cerf.
- Bazin, André (1959): »Théâtre et Cinéma«, in ders.: *Qu'est-que le cinéma? II. Le cinéma et les autres arts*. Paris: Éditions du Cerf.
- Bazin, André (1961): »Du festival considéré comme un ordre«, in ders.: *Qu'est-que le cinéma? III. Cinéma et Sociologie*. Paris: Éditions du Cerf.
- Bazin, André (1967): *What Is Cinema? Volume I. Essays Selected and Translated by Hugh Gray*. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André (1971): *What Is Cinema? Volume II. Essays Selected and Translated by Hugh Gray*. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André (1974): *Jean Renoir*. Edited with an Introduction by Francois Truffaut. London: W.H. Allen.
- Bazin, André (1997): »Frühe Texte zu Ästhetik und Politik des Films«, in: *Meteor*. 8 [Übersetzt wurden hier die folgenden sechs Aufsätze und Kritiken: »Für eine realistische Ästhetik«, »Was den Realismus betrifft«, »Film und Populärkunst«, »L'Éternel Retour von Jean Delannoy«, »Le ciel est à vous von Jean Grémillon« und »Ein Publikum heranzubilden«].
- Bazin, André (2009a): »Farrebique oder das Paradox des Realismus«, in: *Montage/AV*, 18:1, 169–174.
- Bazin, André (2009b): »Leben und Doppelbelichtung«, in: *Montage/AV*. 18:1, 163–167.
- Bazin, André (2009c): *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag.
- Bazin, André (2014): *André Bazin's New Media*. Edited and Translated by Dudley Andrew. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André (2015): »Schönheit des Zufalls. Der wissenschaftliche Film«, in: Christian Hadorn: *Der Schock des Wirklichen. Wissenschaftsfilm und Pariser Avant-garde*. Marburg: Schüren, 170–176.
- Beugnet, Martine (2013): »Miniature Pleasures. On Watching Films on an iPhone«, in: Jeffrey Geiger/Karin Littau (Hrsg.): *Cinematicity in Media History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 196–210.
- Fischer, Robert (2009): »Was ist Kino, was ist Film?«, in: André Bazin: *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag, 11–16.
- Hanich, Julian (2010): »Laugh Is in the Air. Eine Typologie des Lachens im Kino«, in: *Nach dem Film*. 12. <http://www.nachdemfilm.de/content/laugh-air> [13.07.2017].
- Hanich, Julian (2011): »Die Publikumsforschung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino«, in: Sandra Poppe (Hrsg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 171–191.
- Hanich, Julian (2014a): »Laughter and Collective Awareness. The Cinema Auditorium as Public Space«, in: *NECJUS – European Journal of Media Studies*, 6. <http://www.necjus-ejms.org/laughter-collective-awareness-cinema-auditorium-public-space/> [13.07.2017]
- Hanich, Julian (2014b): »Watching a Film with Others. Toward a Theory of Collective Spectatorship«, in: *Screen*, 55:3, 338–359.
- Hanich, Julian (2013): »Wat im Kino. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Alltagsphänomen«, in: *Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*, 56/57, Marburg: Schüren, 72–96.
- Morin, Edgar (1958): *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett (Orig. 1956).
- Prütting, Lenz (2013): *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens. 3 Bände*. Freiburg: Karl Alber.
- Riesman, David (1950): *The Lonely Crowd. A Study on the Changing American Character*. New Haven: Yale University Press.
- Rosenkranz, M. (1934): »Le Cinéma et le théâtre. Étude sur la situation du théâtre«, in: *Esprit*, 2:20. Download unter https://www.caboosebooks.net/sites/default/files/Espirit_May_1934_Rozenkranz_Cinema_et_Theatre.pdf [05.01.2016].
- Rosenkranz, M. (2010): »Film and Theatre: The Situation of Theatre Today«, in: https://www.caboosebooks.net/sites/default/files/caboose_Rozenkranz_Film_and_Theatre_English.pdf
- Tröhler, Magrit (2012): »Orte des Spektakels bewegter Bilder: Filmische Dispositive und ihre Atmosphären«, in: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, 53–71.
- Tröhler, Magrit (2014): »Film – Movement and the Contagious Power of Analogies: On André Bazin's Conception of the Cinematic Spectator«, in: *Studies in French Cinema*, 14:1, 33–47.
- Tweedie, James (2010): »André Bazin's Bad Taste«, in: Dudley Andrew/Hervé Joubert-Laurencin (Hrsg.): *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford: Oxford University Press, 275–287.
- Watts, Philip (2010): »The Eloquent Image. The Postwar Mission of Film and Criticism«, in: Dudley Andrew/Hervé Joubert-Laurencin (Hrsg.): *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford: Oxford University Press, 215–224.