Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 390

Artikel: Cahiers du cinéma : die Politik der Worte : Neuerfindung eines Urgesteins
Autor: Midding, Gerhard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-905910

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

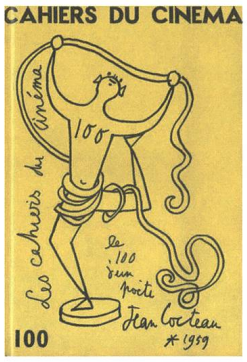
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Cahiers du cinéma: Die Politik der Worte



Gerhard Midding

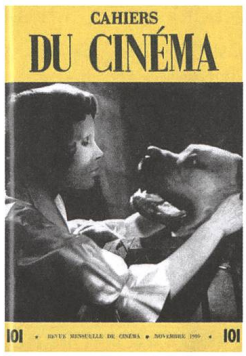
Neuerfindung eines Urgesteins

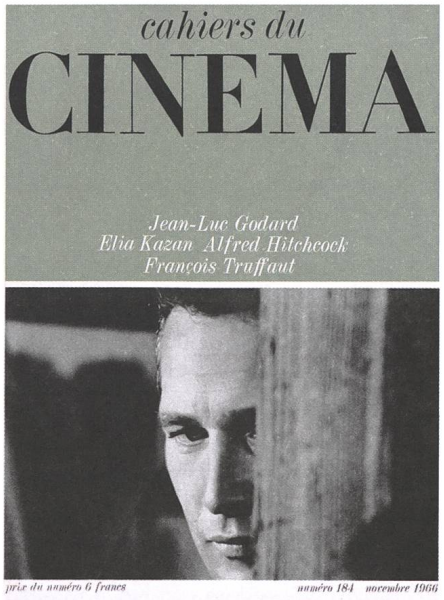
Im Mai stand das 69-jährige Räderwerk namens «Cahiers du cinéma» still. Es war die Stunde Null für eine Zeitschrift, die heute nicht nur in Konkurrenz mit anderen Blättern, sondern auch mit ihrer eigenen Geschichte steht. Seither beweist das neue Team ein feines Gespür für die Verknüpfung von Kinovergangenheit und -gegenwart.

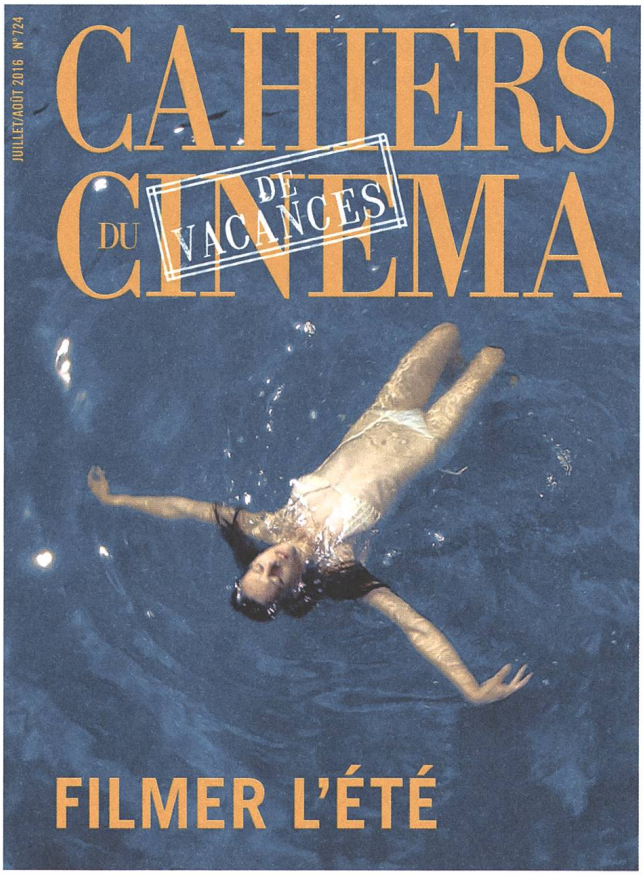
Ein Ereignis ist laut Oxford Dictionary ein Geschehen, das den alltäglichen Ablauf als etwas Besonderes unterbricht. Es ist nicht nur etwas, das geschieht und hinzunehmen wäre. Ein Ereignis kann auch bestimmt, dazu erklärt oder geschaffen werden.

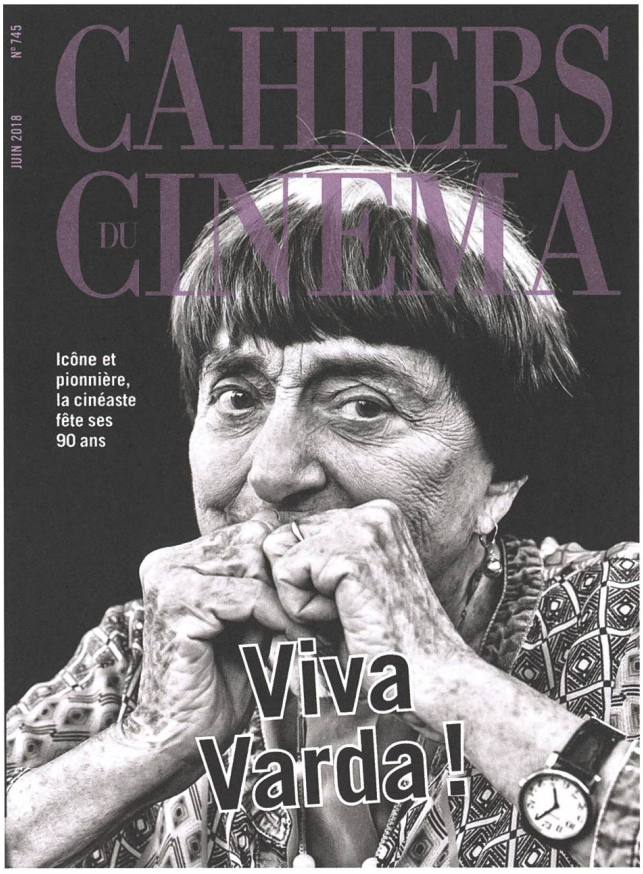
Die Rubrik *Événement* ist seit Jahren ein fester Bestandteil der «Cahiers du cinéma». Sie bildet den Schwerpunkt jeder Ausgabe; nicht selten nimmt sie ein Drittel des Heftes ein. In der Aprilnummer dieses Jahres war das Événement eine vielstimmige, 30 Seiten umfassende Reflexion über die Filmkritik. Sie war nicht von einzelnen Autor_innen gezeichnet, sondern von der gesamten Redaktion. Damit setzte sie ihrer Arbeit ein wehmütiges Fanal; es war ein Abschied von der Leser_innenschaft. Im Februar waren sämtliche fünfzehn Redakteur_innen und festangestellten Autor_innen der Zeitschrift aus Protest zurückgetreten. Im Mai 2020 erschien – zum ersten Mal in der 69-jährigen Geschichte der Filmzeitschrift – keine Ausgabe der «Cahiers du cinéma».

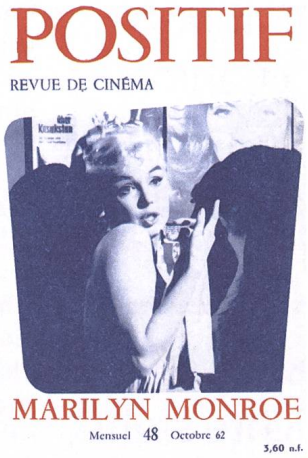
Das Ereignis, auf das die Redaktion reagierte und das es in der Folge zu ihrem eigenen machte, war der Wechsel der Besitzverhältnisse des Blatts. Sie sah die Unabhängigkeit ihrer Arbeit durch die Pläne der neuen Eigentümer_innen massiv bedroht. Eine Gruppe von insgesamt 20 Investor_innen, angeführt vom Bankier Grégoire Chertok, hatte am 3. Februar den Verlag übernommen, den der bisherige Besitzer, der britische Verleger Richard Schlagman («Phaidon Press»), bereits seit einem Jahr zum Verkauf anbot.











Nach Bekanntgabe des Verkaufs überwog in den ersten Pressereaktionen noch die Erleichterung. Die Zeitschrift, die seit langer Zeit defizitär ist, schien gerettet. Als Schlagman sie vor elf Jahren erwarb, hatte sie nach Angaben des Verlages 15 000 Abonnent_innen und verkaufte rund 6000 Hefte am Kiosk. Derzeit wird die Auflage offiziell mit 12 000 Exemplaren angegeben, was ein Drittel ihres Höchststandes im Jahre 1986 ist.

Falsche Freunde?

Was die neuen Besitzer_innen an einem kleinen Verlag reizte, der im Handelsregister mit einem Kapital von 18 113.82 Euro eingetragen ist, blieb nicht lange ein Rätsel. Sie kündigten an, der Zeitschrift eine frische Dynamik zu geben: Sie solle nun «chic» und «convivial» (freundlich) werden. Es braucht einige Phantasie, um diese Adjektive mit den traditionell streitbaren «Cahiers» in Verbindung zu bringen. Chic waren sie nie und freundliche Worte fanden sie nicht einmal durchweg für die Filme von Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer und François Truffaut, deren Artikel in den Fünfzigerjahren den Ruhm des Blattes begründeten. Die neuen Eigentümer_innen wünschten sich überdies eine engere Partnerschaft mit Institutionen, mit Filmschulen und insbesondere dem Festival von Cannes, dem die Kritiker_innen der Zeitschrift nie einen schlechten Jahrgang durchgehen liessen. Im Kern forderten sie, die «Cahiers» sollten ein positiveres Bild des französischen Kinos zeichnen. Für die Redakteur_innen war das nicht hinnehmbar; sie wollten sich nicht dem Verdacht aussetzen, Gefälligkeitsartikel zu schreiben.

In ihrer Erklärung erhoben sie zudem entschiedene Vorbehalte gegen die Zusammensetzung der neuen Gesellschafter_innen, die sich allerdings ihrer Cinephilie rühmen und inoffiziell «Les Amis des Cahiers» («Freunde der Cahiers») nennen. Eben ihre Filmnähe ist das Problem. Acht der Investor_innen sind Filmproduzenten, darunter Pascal Caucheteux (der Filme von Jacques Audiard, Arnaud Desplechin und Ken Loach mitfinanziert hat) sowie Toufik Ayada und Christophe Barral (deren Les Misérables von den «Cahiers» enthusiastisch gefeiert wurden); zudem zählt Hugo Rubini dazu, dessen Firma 40 % aller Dreharbeiten in Frankreich versichert. Anstoss nahm die Redaktion auch an der Medienmacht, die sich in dem Konsortium konzentriert. Ihm gehören Xavier Niel, der Besitzer der «Le Monde»-Verlagsgruppe, an, der Verleger von «Le Film français» und «Première» sowie Alain Weill, der Gründer des Nachrichtenkanals BFM-TV, dessen verzerrende Berichterstattung über die Proteste der *Gilets jaunes* Chefredakteur Stéphane Delorme in seinen Editorials wiederholt kritisiert hatte. Es schien fast so, als hätten sich sämtliche Feindbilder Delormes, der häufig gegen mediale Gleichschaltung polemisierte, in dem Konsortium zusammengefunden. In seinen Editorials zeigte er sich stets als scharfer Kritiker des Macronisme, geisselte die Auswüchse des Neoliberalismus. Dass Chertok, ein enger Vertrauter Macrons, seit ihrer gemeinsamen Zeit bei Rothschild der Gruppe vorsteht, war in den Augen der ausgeschiedenen Redaktion ein Ausweis heikler Regierungsnähe.

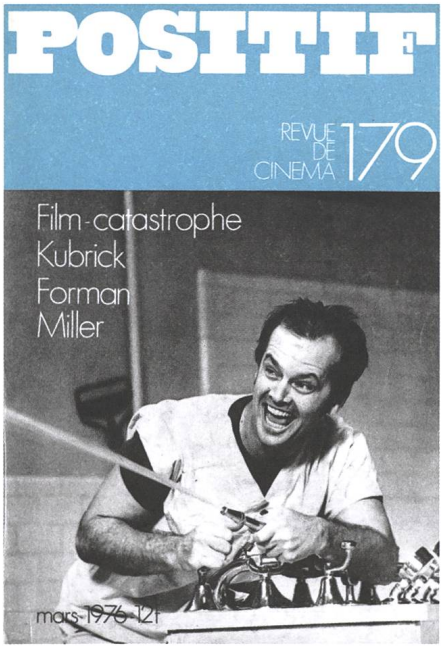
Integrität und Hindernisse

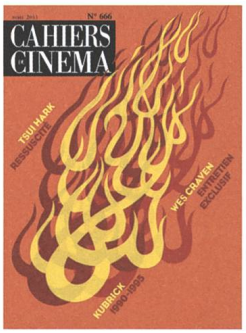
Die Verflechtung mit der Branche, die sie als Sündenfall wahrnahm, ist durchaus in die DNS der «Cahiers» eingeschrieben. Zu ihren Gründern gehörten 1951 nicht nur die Kritiker André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze, sondern als Geschäftsführer der Filmproduzent, Verleiher und Kinobesitzer Léonide Keigel. In seinen Kinos liefen Filme amerikanischer Regisseure wie Hitchcock (der zu einem Säulenheiligen der «Cahiers» werden sollte), Kazan und Huston (deren Bewunderer_innen anderen Kapellen angehörten); sie beherbergten Filmclubs, in denen sich die späteren Autoren trafen (beispielsweise «Objectif

49» unter der Präsidentschaft Jean Cocteaus), und er produzierte Filme, deren Regisseure auf der Linie der Zeitschrift lagen (Luis Buñuel), ebenso wie solche, die sie verdammte (René Clément). Auch als François Truffaut, inzwischen erfolgreicher Regisseur und Produzent, die «Cahiers» ab 1964 finanziell unterstützte, stand die Redaktion häufig vor Interessenkonflikten.

Die jetzige Bedrohung ihrer Unabhängigkeit hat indes eine andere Tragweite. Die ersten Äusserungen der neuen Besitzer_innen legten nahe, dass sie die Zeitschrift nunmehr als Glied einer Marketingmaschinerie betrachten, dessen Aufgabe es ist, das französische Autor_innenkino zu protegieren. Ihr Vorstoss, in dem der alte Produzententraum einer berechenbar wohlwollenden Filmkritik wieder auflebt, sollte sich als ebenso forsch wie naiv erweisen. Mehrere Kandidaten, denen sie im Vorfeld den Posten des Chefredakteurs anboten – darunter zwei, die ihn schon einmal innehatten: Charles Tesson und Jean Michel Frodon –, lehnten ab. Die endgültige Entscheidung fiel überraschend aus: Der im Mai ernannte Marcos Uzal arbeitete zuletzt als Kritiker für die Tageszeitung «Libération», davor gehörte er zum Redaktionskomitee von «Trafic» und anderen Publikationen, die nicht im Verdacht stehen, Werbeorgane der Filmwirtschaft zu sein, sondern in denen Hochleistungsfilmanalyse geleistet wird. Er geht selbstbewusst und offenen Auges an diese Herausforderung heran. Die Ambitionen der Filmproduzenten spielt er herunter; sie hielten gerade einmal zehn Prozent der Anteile. «Wir sind völlig frei in der Wahl unserer Inhalte, als Redaktion leitet uns einzig unser Filmgeschmack», versichert er. «Finanziell sind wir von einer ganzen Reihe von Aktionären abhängig, die aber sehr unterschiedliche Interessen verfolgen. Genau das schützt uns. Ich denke, die Unabhängigkeit einer Filmzeitschrift hängt weniger von ihren Besitzern ab als von den Partnerschaften, die sie eingeht, etwa mit Festivals oder Institutionen.» Letzteres darf man als eine Spitze gegen den traditionell schärfsten Konkurrenten der «Cahiers» lesen: die 1952 in Lyon gegründete Zeitschrift «Positif», die seit einigen Jahren vom Institut Lumière herausgegeben wird, deren Leiter Thierry Frémaux zugleich Chefdelegierter des Festivals von Cannes ist.

So konfliktfrei wie Uzal mochte sich Thomas Aïdan, ein weiterer Kandidat für den Posten, die Kohabitation mit den Eigentümern nicht vorstellen. Er hat vor fünf Jahren die ausgesprochen enthusiastisch gemachte und auflagenstarke Zeitschrift «La Septième Obsession» gegründet und wurde bereits im September von den Investor_innen kontaktiert. «Vor allem die junge Leserschaft ist sehr wachsam, was die Frage der Unabhängigkeit angeht», sagt er. «Die Einflussnahme kann ja schleichend sein. Die grösste Gefahr sehe ich in der Selbstzensur. Wie werden die ‹Cahiers› reagieren, wenn die neue Produktion von Pascal Caucheteux herauskommt? Und vor allem, wenn der Film nicht gut ist?»





Ein Grund für Aïdans Absage waren nicht zuletzt jene gegensätzlichen Vorstellungen der Investor_innen, die Uzal als Gewähr der Unabhängigkeit ansieht: «Sie sprachen immer wieder davon, die ‹Cahiers› aufleben zu lassen, die sie in den Achtziger- oder Neunzigerjahren geliebt hatten. Jeder hatte seine eigene Vision. Aber nicht nur ihr Schwanken beunruhigte mich, sondern auch ihre Nostalgie: Sie hatten keinen wirklich tragfähigen Begriff davon, wie die ‹Cahiers› heute aussehen sollen.» Aïdans Verdacht, die Investor_innen wollten ein Markenzeichen kaufen, ohne genau zu wissen, was sich dahinter verbirgt, verweist auf ein existenzielles Problem der «Cahiers du cinéma»: Sie sind zu einem Mythos geworden, der sich längst nicht mehr präzise bestimmen lässt, aber machtvoll fortwirkt.

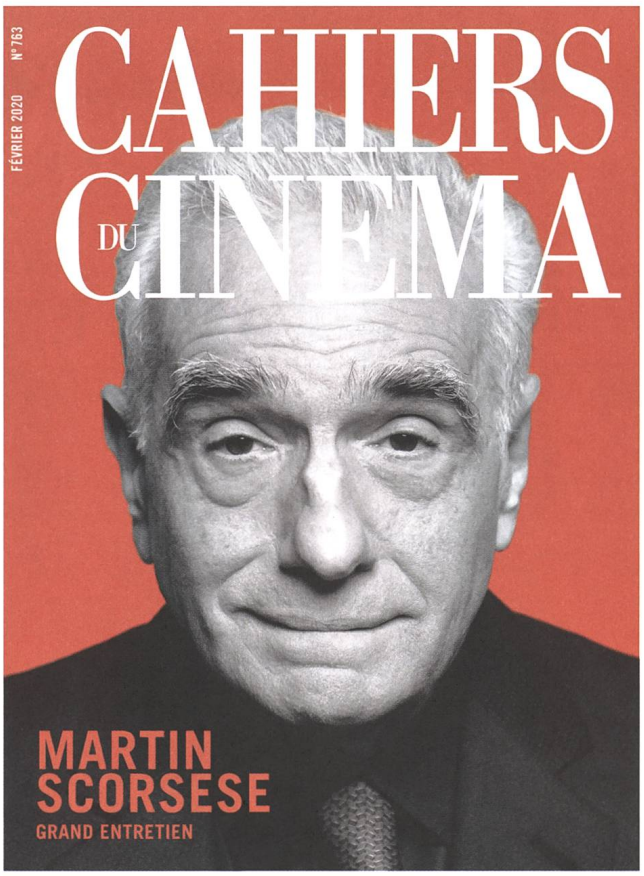
Die gelben Hefte

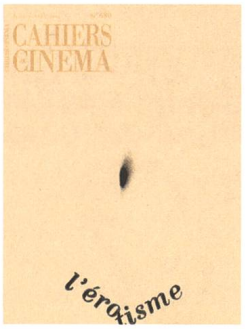
Als die amerikanische Zeitschrift «Film Comment» im Frühjahr ankündigte, ihr Erscheinen infolge der Coronapandemie auf unbestimmte Zeit einzustellen, machte man sich Sorgen um die Zukunft. Als die Redaktion der «Cahiers» geschlossen zurücktrat, sorgte man sich um die Vergangenheit.

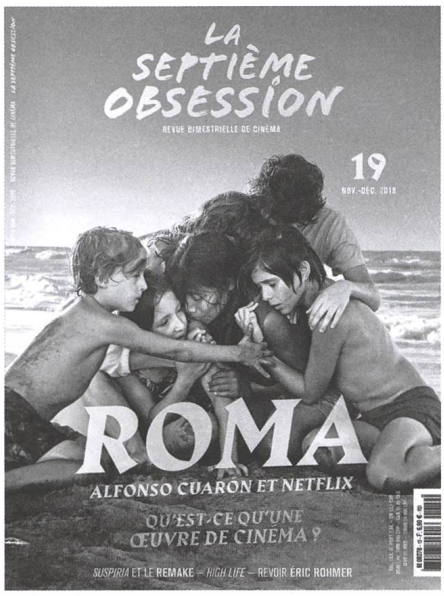
Die Zeitschrift hat die Art, wie weltweit über das Kino nachgedacht und geschrieben wird, nachhaltig verändert. In den Fünfzigern, als sie für ihren gelben Umschlag berühmt wurde, korrigierte sie unwiderruflich den Blick auf das Medium. Ihr Formbewusstsein, das die Inszenierung eines Films höher einschätzte als sein Thema, brach mit dem Konsens der damaligen Publikumszeitschriften und Zeitungsfeuilletons. Sie rechnete ab mit dem gediegenen Erzählgestus des damaligen französischen Kinos und machte sich stark für Regisseure, die in diesem System dank einer eigenen Handschrift Aussenseiter waren oder verkannt wurden. Fast noch ketzerischer war, dass sie Hollywoodregisseure wie Hitchcock, Hawks oder Nicholas Ray ernst nahm. Ihre Kritiker formulierten die *politique des auteurs*, die den Regisseur (und nicht den Drehbuchautor) zur zentralen schöpferischen Instanz erklärte.

Bei den «Cahiers» wurde keine konstruktive Kritik betrieben, sondern eine, die gedanklich schon ein zukünftiges Kino konstruierte. Die radikale Vorstellung vom *auteur* hätte sich seither in den Köpfen von Filmemacher_innen, Kritiker_innen, Zuschauer_innen und selbst Produzent_innen nicht festsetzen können, wenn Chabrol, Godard, Truffaut und Co. diese Politik nicht in die Praxis umgesetzt hätten – und sich damit einen Platz in der Industrie eroberten, die sie zuvor unerbittlich angegriffen hatten. Als Nouvelle Vague beglaubigten sie die Positionen der «Cahiers» und gaben der Zeitschrift damit auch eine internationale Ausstrahlung, insbesondere in den USA, wo Andrew Sarris die *politique* rasch als *auteur theory* adaptierte. Zeitweilig gab es in den Sechzigern auch eine englischsprachige Ausgabe, und amerikanische Universitäten stellen nach wie vor ein beträchtliches Kontingent der Abonnements. Auch heute noch gehen zwanzig Prozent der Auflage ins Ausland.

So stellen die «Cahiers» erst einmal eine erstaunliche Erfolgsgeschichte dar. Auch nach der Generation der Nouvelle Vague gingen aus ihren Reihen bedeutende Regisseure hervor wie etwa André Téchiné, Olivier Assayas oder Christoph Honoré. Darüber hinaus wurde sie zum Sprungbrett für Karrieren, insbesondere für Chefredakteure. Alain Bergala war Berater des Kulturministers Jack Lang und wurde zu einer zentralen Instanz in Theorie und Praxis der Filmvermittlung; Charles Tesson leitete mehrere Jahre die Cannes-Sektion Quinzaine des Réalisateurs. Serge Toubiana, der den «Cahiers» in den Achtzigerjahren zu einem







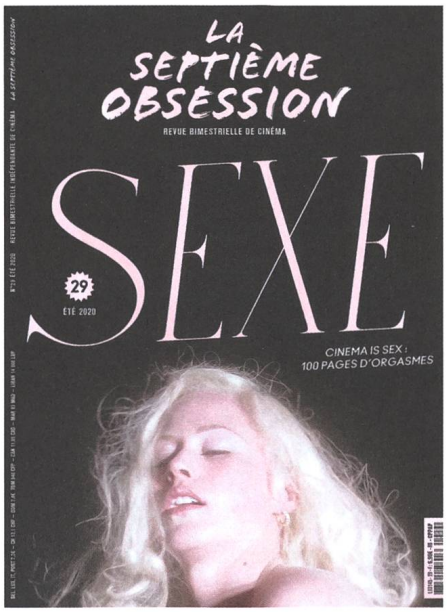
veritablen Comeback verhalf (nach der maoistischen Phase der Siebziger, in der kaum mehr über das Kino geschrieben wurde und die Auflage bedrohlich sank), übernahm nach seinem Abgang unter anderem die Leitung der Cinémathèque française und stand der Förderkommission Avances sur recettes vor. Der Einfluss der «Cahiers» auf französische Fördergremien war ein wesentlicher Grund, weshalb die «Le Monde»-Verlagsgruppe den Verlag 1998 erstmals erwarb.

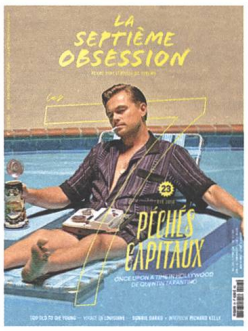
Familiarität

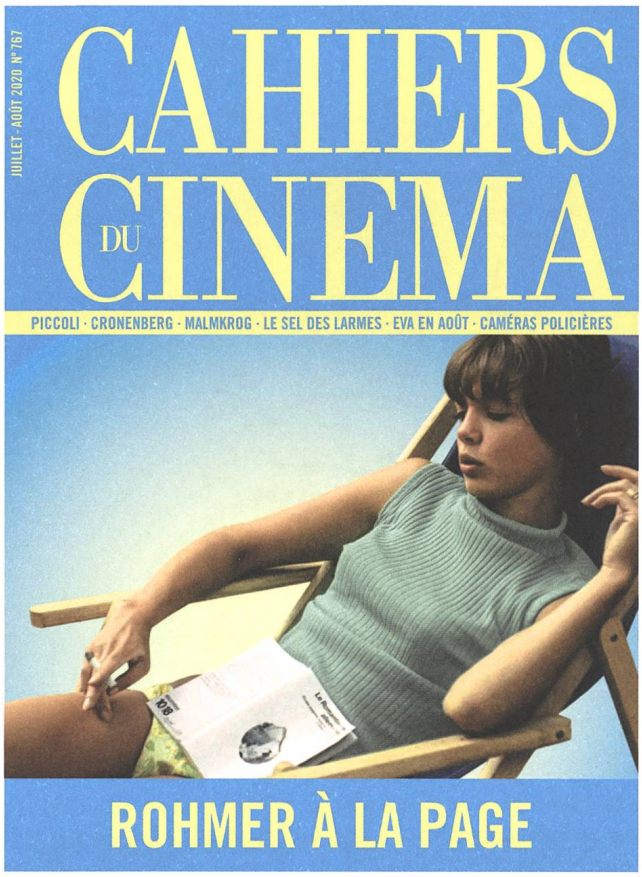
Der Fokus auf die *auteurs* ist längst kein Alleinstellungsmerkmal mehr, sondern zu einer Orthodoxie geworden, die die gesamte französische Filmkritik prägt. Marcos Uzal weiss, dass die «Cahiers» heute auch mit ihrem eigenen Mythos konkurrieren. In den letzten sechs Monaten hat er die Zeitschrift nicht generalüberholt, sondern ausdrücklich Wert auf eine gewisse Kontinuität gelegt: Seine Vertreterin Charlotte Garson war bereits zwischen 2001 und 2012 Redakteurin der «Cahiers», auch das Redaktionsmitglied Élisabeth Lequeret arbeitete zuvor schon als Autorin für sie. «Ich fühle mich der Tradition der Zeitschrift verpflichtet», erklärt Uzal, «weil meine Cinephilie massgeblich durch das Lesen der ‹Cahiers du cinéma› geprägt wurde. Das war die Familie, der ich mich zugehörig fühlte. Ich kannte ihre Historie, die Positionen, die sie verteidigte. Dieses Erbe darf keine Bürde sein, die den Blick auf das Kino der Gegenwart und der Vergangenheit verstellt. Aber es ist wichtig, die cinephile Geschichte zu kennen, die man verlängert.»

Diese Familiarität, die Uzal hervorhebt, prägte die Landschaft französischer Filmzeitschriften viele Jahrzehnte lang. Die Cinephilie definierte sich durch die Zugehörigkeit zu bestimmten Kapellen. Die Konkurrenz zwischen den «Cahiers» und «Positif» war hierbei entscheidend. Bernard Chardère, dessen anarchischer Geist merklich am Surrealismus geschult war, gab Letzterem bei der Gründung eine linke, antiklerikale Ausrichtung. Jede der beiden Fraktionen errichtete ihren eigenen Pantheon der Filmemacher_innen. «Positif» zeichnet sich nicht zuletzt durch die vorzüglichen Dossiers aus, in denen die Zeitschrift einen neuen Blick auf die Filmgeschichte wirft, historische Lücken schliesst oder vernachlässigte Metiers in den Mittelpunkt rückt. «Ihr Antrieb ist nicht die Aktualität», schreibt der Regisseur Michel Deville in der Jubiläumsausgabe Nr. 700, «sondern die Neugierde.» «Positif» feiert die regelmässige Erneuerung des französischen und internationalen Kinos sowie die Vielfalt des heimischen Kinoprogramms aus einer Perspektive erstaunlicher personeller Kontinuität: Zahlreiche Redaktionsmitglieder gehören ihr bereits seit den Sechzigerjahren an.

Mittlerweile ist die Schnittmenge der Vorlieben unter den Konkurrenten grösser geworden (Frederick Wisemans neuer Film City Hall etwa ist das «Ereignis» des Oktoberhefts sowohl der «Cahiers» als auch von «Positif») und die gegenseitige Polemik längst zur Folklore geworden. Allerdings pflegt Michel Ciment, der Primus inter pares der «Positif»-Redaktion, sie weiterhin liebevoll. In seinen Éditorials wird er nicht müde, aktuelle Torheiten der «Cahiers» mit Zitaten von Chabrol und Truffaut zu kommentieren. Bei aller







Kleinlichkeit war diese Feindschaft letztlich fruchtbar. Sie zwang die Kontrahent_innen nicht nur, ihre Positionen präzise zu bestimmen. Sie veränderte auch nachhaltig die organisatorischen Strukturen, die sich französische Filmzeitschriften fortan gaben. Das Modell des Komitees, das relativ demokratisch über die editorische Linie der jeweils nächsten Ausgabe bestimmt, hat sich seitdem praktisch jede französische Filmzeitschrift zu eigen gemacht. Es ist Garant einer Pluralität der Standpunkte, schärft aber auch die Kontur der Zeitschriften. Während die Redaktion der «Cahiers» beispielsweise gespalten war, wie sie The Tree of Life beurteilen sollte, ein entschiedenes Für und Wider veröffentlichte und danach auf Abstand zu Terrence Malick ging, ist es schwer vorstellbar, dass zu Lebzeiten Michel Ciments in «Positif» der Verriss eines Films dieses Regisseurs erscheint. Zu ihrer Redaktionspolitik gehört es, dass in der Regel der- oder diejenige Kritiker_in über einen Film schreibt, der oder die am meisten Gefallen gefunden hat am Film. Die Vokabel *défendre* ist ein Schlüsselwort im Selbstverständnis und in der Geschichte von «Positif».

Aktualität

Die zwei Rivalen haben die anderen bedeutenden Filmzeitschriften der Nachkriegszeit, «Image et son», «Cinéma» und «Cinématographe», überdauert. Aber der Markt für Filmzeitschriften schrumpft in Frankreich seit der Jahrtausendwende kontinuierlich. «Die Cinephilie befindet sich nicht im Niedergang, sondern sie verlagert sich», sagt Uzal. «Viele Leute gehen nicht mehr ins Kino, sondern entdecken Filme anderswo, insbesondere auf Plattformen im Internet. Ihr Verhältnis zum Medium verändert sich, auch ihre Lesegewohnheiten. Eins ist sicher: Die ‹Cahiers› besitzen nicht mehr die Autorität, die sie einmal hatten.»

Zudem ist ihnen attraktive Konkurrenz erwachsen, etwa die ebenso populäre wie anspruchsvolle Zeitschrift «SoFilm» (eine Ablegerin des originellen Sportmagazins «SoFoot») und das Onlinemagazin «Critikat», das die Möglichkeiten des Internets für einen lebhaften Formenreichtum und tiefschürfende Analysen nutzt. Sie alle müssen sich in einer ökonomisch fragilen Situation behaupten. «Critikat» existiert seit 2004, weil die Autor_innen gewissermassen als ihre eigenen Mäzene agierten, seit 2016 finanziert sich das Magazin zudem aus Spenden seiner Leser_innenschaft. Auch «Positif» war seit jeher ein gutes Geschäft für wechselnde Verleger_innen, weil die Zeitschrift keine Honorare zahlt.

Die zweimonatlich erscheinende «La Septième Obsession» richtet sich vorrangig an ein junges Publikum, das seine cinephilen Erwartungen von den Traditionszeitschriften nicht mehr erfüllt sieht. «Die klassische Filmkritik hat empfindlich an Strahlkraft verloren», sagt Thomas Aïdan. «Sie hält an Gepflogenheiten fest, die die Leser_innen heute nicht mehr überzeugen. Vor allem die grossen Publikumsmagazine wie ‹Première› leiden darunter, weil sie sich auf

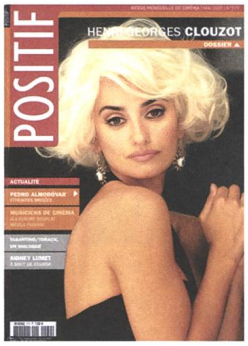
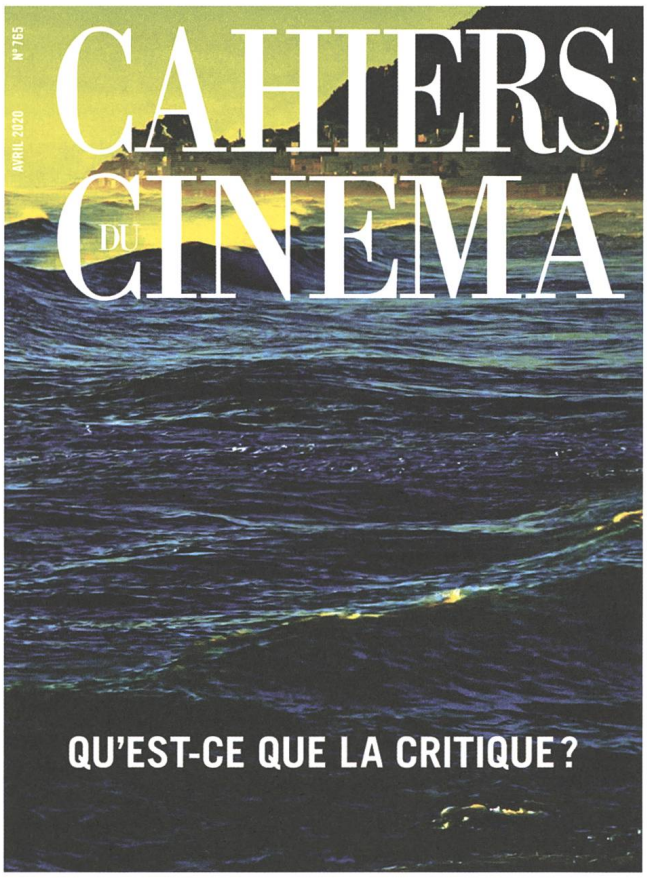
aktuelle Filmstarts konzentrieren und darüber hinaus wenig bieten, was es nicht auch im Internet zu lesen gibt. Hier können die anspruchsvollen Magazine ihre Trumpfkarte ausspielen, da sie Themen vertiefen.» «La Septième Obsession» ist auch deshalb erfolgreich, weil sie aktuelle Filmstarts in filmhistorische und gesellschaftliche Zusammenhänge stellt: Aus Dark Waters etwa leitete sie ein Dossier über die Frage ab, wie das Kino von ökologischen Katastrophen erzählt. Mit einem Umfang von 132 Seiten und der Qualität ihres Papiers will sie laut Aïdan ein Objekt sein, «das man sammelt und aufbewahrt.»

Eine frisch gewonnene Zukunft

Im nächsten Frühjahr feiern die «Cahiers du cinéma» ihr siebzigjähriges Bestehen. Damit es dazu kommt, will Uzal der Revue mit seinem paritätisch besetzen Redaktionskomitee eine editorische Linie geben, die flexibel auf zeitgenössische Verwerfungen reagiert. «In den Sechziger- und Siebzigerjahren konnte man noch eine markante, auch radikale Position vertreten. Heute aber hat sich das Kino in viele Richtungen verstreut, weshalb unsere Philosophie eklektischer sein muss. Deshalb war es wichtig, Autor_innen zu versammeln, die einen unterschiedlichen Horizont haben. So können wir Hierarchien, auch des Geschmacks, überdenken, die bisher die ‹Cahiers› bestimmten.»

Die Bilanz des Neuanfangs ist bislang überzeugend. Die «Cahiers» sind schillernder geworden. Bereits die erste von ihm verantwortete Ausgabe im Juni demonstriert dies. Darin treffen so unterschiedliche filmische Temperamente wie Saul Bass, Stanley Donen, Tobe Hooper, Sarah Maldoror und Patricia Mazuy aufeinander. Die Zeitschrift nimmt ausführlich Abschied von Michel Piccoli; auch von diversen anderen, weit weniger bekannten Filmkünstler_innen, darunter Bruce Baillie, dem Uzal und Apitchatpong Weerasethakul eine Hommage widmen. Zwei Texte gewähren Einblick in die Werkstatt des grossen Schnittmeisters Yann Dedet. Kein Zweifel, diese Ausgabe wurde aus der Not, aber auch aus immenser Freiheit geboren.

Die folgenden Nummern bekräftigen diesen Eindruck. Nicht alles wird auf Anfang gestellt. Auch die neuen «Cahiers» beweisen noch ein präzises Gespür für die individuelle Handschrift von Filmemacher_innen und die politischen Implikationen erzählerischer Formen. Die cinephile Verve ist auch in Krisenzeiten intakt: nun erst recht. Der heimliche Ehrgeiz der Zeitschrift lebt wieder auf, das Kino schreibend voranzubringen. Den Schwerpunkt der Septemberausgabe bildet die Rentrée, die traditionelle Rückkehr der Kultur aus den Sommerferien, die sich in diesem Jahr schwierig gestaltete. Dennoch gibt es Filme, die ein Ereignis darstellen – etwa von Hong Sang-soo, Sophie Letourneur und Miranda July – und in jeweils mehreren Artikeln als solche gewürdigt werden. Die Sommerausgabe der «Cahiers» ging im Juli und August mit Éric Rohmer an den Strand und schafft es, neue Aspekte an dem Regisseur zu entdecken, der zu den Säulen ihrer eigenen Geschichte gehört.

War es riskant, sich wieder auf Éric Rohmer zu besinnen? Nein, in die Nostalgiefalle tappten die «Cahiers» nicht, sondern sie wagten unerwartete Perspektiven (sie konnten gar den Komponisten Pascal Dusapin dafür gewinnen, über die Musikalität des Filmemachers zu schreiben) und entdeckten ungekannte Aspekte. Und man schaue sich nur einmal an, wie elegant der Übergang vom Événement um Rohmer zu den aktuellen Kritiken gelingt: Auf eine Strecke von monochromen Arbeitsfotos folgt bruchlos der Film des Monats, Philippe Garrels in Schwarzweiss gedrehter Le sel des larmes. Filmgeschichte und Gegenwart begegnen sich, ohne einander fremd zu sein.

Gerhard Midding ist treuer Leser und stiller Mitarbeiter von «Positif»: Das Impressum führt ihn als deren Deutschlandkorrespondenten, was bisher aber kaum mit Aufträgen, geschweige denn mit Honoraren einherging.