



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Verwirrung als filmrealistische Strategie

Eine Annäherung an den Filmrealismus nach André Bazin

Verfasser

Michael Nitsche

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

Danksagungen

an meine Eltern Erika Nitsche und DI. Dr. Edmund Nitsche für ihre Unterstützung und Anteilnahme, an meine Geschwister Maria-Elisabeth, Georg, Peter, Tobias und Johannes, an DI. Ursula Leitner für ihre Zuversicht und ihre Begleitung, an Mag.a Lena Nitsch, an Mag.a Michaela Taschek und an die BewohnerInnen des Studentenwohnprojekts im Haus Bethel; sowie an meine Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

Verwirrung als filmrealistische Strategie
Eine Annäherung an den Filmrealismus nach André Bazin

Inhalt

1	Einleitung	1
2	Gegenüberstellung der Begriffe – Realismus und Verwirrung.....	3
2.1	Kurze Betrachtung zum Realismus im Film	3
2.2	Was stiftet Verwirrung?	3
2.3	Der Stellenwert der Verwirrung im Film	4
2.3.1	Kontrastierende Kategorien.....	4
2.3.2	Die Intentions-Ebene – Hinführung zu Bazin	7
3	Bazins Denken.....	8
3.1	Die Grundthese.....	8
3.2	Exkurs: der Transparenz-Mythos	10
3.3	Hauptwesensart der Ästhetik eines fotografischen Bildes	13
3.4	Konfrontation mit kritischen Blickweisen	15
3.4.1	Der intellektuelle Hintergrund bei Bazin	15
3.4.2	Eine Lücke in Bazins Denken?	17
3.5	Ein Ausweg	19
4	Die Tragweite von Fiktion im Film.....	22
4.1	Grundlagen für die Filmfiktion bei Bazin	23
4.2	Begriffe des Realen und des Imaginären im Denken Bazins	26
4.3	Die Kategorie der Auswahl	28
4.4	Gegen die Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes.....	33
4.4.1	Ein Versuch der Annäherung an eine mentale Realität.....	35
4.4.2	Selbstbezügliche Filmkunst - der Apfel wird zum Nicht-Apfel	40
5	Indikatoren für Filmrealismus in der Verwirrung.....	47
5.1	Realismus der Imagination.....	49
5.1.1	Imagination – eine nähere Betrachtung.....	51
5.1.2	Darstellen des Udenkbaren.....	52
5.2	Das Lächeln Catrines – ein Tatsachen-Bild	59
5.2.1	Bazins Beschreibung einer realistischen Erzählweise	60
5.2.2	Die Ästhetik des Verwirrens und des ‚Zufalls‘	63
5.3	Der tiefenscharfe Splitscreen	71
5.3.1	Bazin und der Mehrwert der Tiefenschärfe.....	72
5.3.2	Die Ästhetik der Verwirrung im Splitscreen.....	74
6	Schlusspunkt – Wo liegt der Sinn der Verwirrung?.....	79
7	Bibliographie.....	83
8	Filme.....	84

Anhang

Abstract	85
Curriculum Vitae.....	87

1 Einleitung

In einem Interview, das der französische Regisseur Alain Resnais anlässlich seines im Jahr 1968 erschienenen Films *JE T'AIME, JE T'AIME* hielt, äußerte er sich hinsichtlich des verworrenen Erzählstils in diesem Werk mit folgenden Worten: „J'ai envie de dire, comme un de mes héros : « je m'embrouille. »“¹ Sich selbst durcheinander zu bringen, sich zu verstricken und zu verheddern, wird somit zur Hauptmotivation für eine andersartige, unchronologische Erzählform. Dies deutet darauf hin, dass eine gewisse Willkürlichkeit zentraler Baustein des Films von Resnais ist. Der Regisseur signalisiert jedoch im Anschluss an diese Aussage, dass er bei der Entstehung des Films einen dramaturgischen Ablauf angestrebt hätte, der trotz dieser Komponente der Willkür das Publikum mit äußerster Klarheit anzusprechen versteht. Ein Teil dieser Arbeit wird es sein, dem nachzugehen, wo diese Art des Feingefühls im brachialen Verwirrspiel mit dem Publikum aufzuspüren ist.

„Je voudrais arriver à faire une espèce de déroulement dramatique qui soit cependant extrêmement clair et sensible pour le spectateurs[...]“²

Das Phänomen der Verwirrung wird hier unter der Bezugnahme einer Konzeption von Filmrealismus untersucht, welche von André Bazin stammt. Bazins Schriften, in denen er analytische, theoretische und historische Elemente zum Thema Film miteinander verschränkt, üben einen großen Einfluss auf die Filmkultur der zweiten Jahrhunderthälfte sowie auf die Filmwissenschaft aus.³ Nach einer kurzen Gegenüberstellung der beiden Hauptbegriffe in dieser Arbeit erfolgt somit eine Betrachtung der gedanklichen Basis von André Bazin. Dort geht es um die grundlegende Wesensart des fotografischen Bildes, die eine psychologische Gleichsetzung von Modell und Portrait beinhaltet. Davon ausgehend ergeben sich viele Ansätze einer Kritik an Bazin, die hier ebenso einfließen werden, wodurch jedoch die grundlegende Bedeutung von Bazins Thesen nicht abgestritten werden soll. Zwei Filme werden in dieser Arbeit einer näheren Analyse unterzogen. Dem eingangs erwähnten Film von Resnais steht ergänzend ein kanadischer Film aus dem Jahr 2007 gegenüber: *THE TRACEY FRAGMENTS*, Regie: Bruce McDonald. Der Einstieg in die Filmanalyse erfolgt durch die augenscheinliche Differenz zu einem rein abbildenden Realismus, der sich in Bazins Schriften stark aufdrängt, auch wenn der Autor dies eigentlich nicht beabsichtigt. In

¹ *Alain Resnais ; Tojours fidèle à André Breton*. S.10

² Ebd.

³ Vgl. Kirsten, Guido : *Editorial: Warum Bazin*. o.S. (Anmerkung: Aufgrund des fortgeschrittenen Stands dieser Diplomarbeit zum Erscheinen von montage a/v 18/1/2009 ; *Warum Bazin*. konnte auf diese Quelle nicht näher eingegangen werden)

den Filmen können Methoden erkannt werden, die dem vermeintlich immanenten ‚Realitätseindruck‘ im Medium Film abweisend gegenüber stehen. Als Wortgeber fungiert Alain Robbe-Grillet, ein Vertreter des Nouveau Roman, der sich gegen eine Konzeption von Film positionierte, die dessen Vermögen zum Abbilden der Realität primäre Bedeutung zuschreibt.

Die hier behandelten Filme zeigen stark perspektivisch Gedanken- und Gefühlsprozesse ihrer Hauptfiguren, die auf verschiedene Weise mit dem Thema der Schuld umzugehen haben. THE TRACEY FRAGMENTS ist die Geschichte einer 15-Jährigen, die als Außenseiterin und ‚Problemkind‘ das Verschwinden ihres kleinen Bruders zu verantworten hat, wobei ihre Vorstellungswelt, in welcher eine Obsession für einen Mitschüler zum Ausdruck kommt, eine wichtige Rolle zu spielen scheint. JE T’AIME, JE T’AIME ist ein Film über einen Mann, der nach einem Selbstmordversuch einer Gruppe von Wissenschaftlern begegnet, welche ihm ein Experiment vorschlagen, das ihn in seine Vergangenheit zurück bringen soll. Während dieser Zeitreise, die einen unerwarteten Verlauf nimmt, erfahren wir auf unchronologische Weise immer mehr über das Leben des Protagonisten, über seine ambivalente Liebesbeziehung zu einer Frau sowie über den von ihm nicht verkrafteten Tod dieser Frau.

Ziel wird es sein, in den verwirrenden Ästhetiken dieser Filme zu den Thesen Bazins zurückzufinden, wobei begleitend dazu der Begriff einer mentalen Realität (Robbe-Grillet), und in Folge der eines ‚Realismus‘ der Imagination (James Monaco) bedeutende Rollen spielen werden. Wichtigstes und augenscheinlichstes Merkmal für das Annähern an eine mentale Realität ist in den Filmen ihr Erzählstil, der dicht an ihren Charakteren angesiedelt ist. Mithilfe der Filmästhetik werden psychische Vorgänge beschrieben. Darüber hinaus ist es jedoch die jeweilige Ästhetik selbst, die grundverantwortlich für deren realistischen Charakter wird. Die nähere Betrachtung der Ästhetik der Verwirrung, derer sich die beiden Filme bedienen, liegt somit der Motivation für diese Arbeit zugrunde.

2 Gegenüberstellung der Begriffe – Realismus und Verwirrung

2.1 Kurze Betrachtung zum Realismus im Film

Die Diskussion um Realismus im Film war seit den Anfängen des Kinos überaus präsent. Die außergewöhnliche Gabe des Films, die Realität zu kopieren, machte den Realismus zu einem grundlegenden Bestandteil der Filmästhetik.⁴ Diese Auffassung zieht jedoch ambivalente Konsequenzen nach sich. Einerseits kann der Realismus als einzigartiges Privileg des Mediums angesehen werden, andererseits kommt dadurch zum Ausdruck, dass der Realismus nichts weiter als eine simple Reflektion der Realität sei und jedwedes Zeichen einer filmischen Produktion verberge. Doch im einfachen Reproduzieren kann im Grunde keine Aussage über die Realität getroffen werden.⁵ Verfolgt man diesen Gedankengang, so gelangen wir dazu, dass ein Realismus, der kritisch ist und etwas aussagen will, automatisch das fundamentale Problem der Wahrheitsfindung aufwirft. Einen Film zu analysieren, der die Dinge so darstellen möchte, wie sie wirklich sind, bedeutet, dass wir Bezüge zu einem Film-Außen herstellen müssen. Daraus ergibt sich, dass eine Theorie allein über den Filmtext im Grunde nicht ausreichend ist. Es wäre demgegenüber eine Theorie vonnöten, die viel genereller das Erstellen von Auffassungen und Wahrheiten in der Gesellschaft behandelt.⁶ Jene gesellschaftspolitische Dimension des Begriffs ist jedoch nicht Mittelpunkt dieser Arbeit. Vielmehr wird der Filmrealismus auf ästhetischer Ebene untersucht werden. Ein Bestandteil jedes Realismus' ist zwar eine gewisse Konzeption davon, wie die Dinge in der Realität beschaffen sind, daneben stellt jedoch die Art und Weise, wie diese Dinge dargestellt werden ebenfalls einen fixen Bestandteil, sozusagen eine zweite Säule von hergestelltem Realismus dar.⁷

2.2 Was stiftet Verwirrung?

Ausgehend von einem allgemeinen Zugang zum Phänomen der Verwirrung im Film sollen hier einige Beispiele genannt werden. Verwirrung kann gleichfalls durch erzählerische Sackgassen, d.h. durch ins Nichts verlaufende Erzählstränge, durch Plot Twists oder simple Enthüllungen entstehen.

Das Publikum wird durch Charaktere durcheinander gebracht, die eine Instabilität aufweisen, die plötzlich anders handeln als ihre vorherige Verhaltensweise vermuten lässt. Irritation kann

⁴ Vgl. Lapsley, Robert : *Film Theory; An Introduction*. S.156

⁵ Vgl. Heath, Stephen : *From Brecht to Film: Theses, Problems*. S.35

⁶ Vgl. Lapsley, Robert : *Film Theory; An Introduction*. S.157

⁷ Vgl. ebd. S.162

entstehen, wenn Bildebene und Erzählebene sich gegenseitig widersprechen, die Bilder nicht mit der Erzählung korrespondieren, beispielsweise durch Momente, die andeuten, es handle sich um unzuverlässiges Erzählen; die Erzählung könnte das Publikum hinters Licht führen wollen. Vielleicht wird der Verwirrung stiftende Moment sogleich als Traumsequenz aufgelöst, uns werden somit Imaginations-Bilder einer Figur vorgeführt, oder aber er bleibt einfach so stehen und in der Filmerzählung, in die man eingetaucht ist, kann er als eine Fährte verstanden werden, die zu dem Zeitpunkt einfach noch nicht weiterverfolgt werden kann. Auf der Bildebene kann bereits eine unübersichtliche Bildkomposition das Publikum aus dem Konzept bringen, zum Beispiel verschiedene Aktionen, die innerhalb einer Einstellung zeitgleich passieren. Dies wird dem Publikum einen Akt des geistigen Ordnung-Schaffens abverlangen. So begegnet uns diese Form im Film *THE TRACEY FRAGMENTS*, wo eine Überzahl von Splitscreens unter anderem diesen Effekt herbeiführt. Zu guter Letzt dieser Aufzählung von Beispielen steht eine Art von Verwirrung, die dadurch geschaffen werden kann, indem die Kontinuität des dramaturgischen Ablaufs einem in verschachtelter Weise dargeboten wird, im Grunde eine Geschichte verkompliziert erzählt wird. Ein herausragendes Filmbeispiel dafür ist *JE T’AIME, JE T’AIME*.

Solche Brüche und Unebenheiten sind zu Qualitäts-Merkmalen der Drehbuch-Branche avanciert. Viele Filme zeichnen sich durch komplexe, das Publikum fordernde Strukturen aus, auf die nicht selten mit viel Stolz verwiesen wird. Das Bedürfnis seitens des Publikums zum Erraten von Rätseln soll erfüllt werden. Gleichfalls ist dem Phänomen der Verwirrung auf indirekte Weise der wirkungsvolle Effekt zuzuschreiben, der ein ‚Aha‘-Erlebnis herstellt, eine Verwirrung somit auflösen soll.

Die These dieser Arbeit beinhaltet, dass es sich dabei um sehr viel mehr handelt als um ausgeklügelte Finten des Drehbuchs, dass hier filmrealistische Strategien herausgelesen werden können. Im Folgenden wird darauf eingegangen, was diese Momente von Verwirrung verbindet.

2.3 Der Stellenwert der Verwirrung im Film

2.3.1 Kontrastierende Kategorien

Um Verbindungen aufzuorten, macht es Sinn, sich dem Phänomen der Verwirrung im Film von umgekehrter Richtung anzunähern. Thomas Koebner bestimmt vier Eigenarten der filmischen und literarischen Erzählung. Diese sieht er als eine Art Vorgehensweise der Kunst,

um einem Eingeständnis entgegenzutreten, unser wirkliches Dasein bestehe zu einem übermäßigen Prozentsatz aus Unbeständigkeit und zusammenhangslosen Einzeleindrücken. Die ‚konventionelle‘ Erzählung wird dadurch als ein Bestreben gedeutet, um unser von Zufälligkeiten bestimmtes Leben in geordnete Bahnen zu lenken.⁸

Bei diesen vier Eigenarten handelt es sich um:

a. Suggestion von Kontinuität:

Alles verläuft in einer Art Zwangsläufigkeit. Verletzungen dieser Kontinuität beispielsweise in Form von Ellipsen werden geduldet, doch auch nur, wenn diese Leerstellen im Nachhinein wieder aufgefüllt werden. Dieses spätere Ausfüllen ist auch oft eine Strategie, um die Bedingtheit einer Charakterentwicklung zu unterstreichen.

b. Zuordnungszwang:

Blinde Motive können verstören, diese werden vom Leser schnell an den Rand des Blickfelds verschoben. Der Zuordnungszwang verleitet uns dazu, allem, was sich ereignet, Bedeutung zuzumessen, nichts bleibt vom Erwartungsdruck, der Zusammenhänge erstellt, unberührt.

Die offene Erzählform wird in diesem Zusammenhang als Form angesehen, die Fragen unbeantwortet lässt, Erzählfäden fallen lässt. Koebner sieht selbst in diesen Erzählstrukturen, den Zuordnungszwang in Kraft treten. Diese aufgrund einer gewissen Radikalität vorgehende Form wird in erster Linie von der Avantgarde verfochten. Durch sie soll mit der Tradition gebrochen werden, Regeln der Kontinuität und des Zuordnungszwangs sollen umgestoßen werden, dies jedoch oft vergeblicher als erhofft. Eine gewisse Zwangsläufigkeit bleibt gerade dadurch erhalten, dass sich zumindest ein Sinn der erzählten Welt auf verschobener Ebene erkennbar macht. Die erzählte Welt wird als System dargeboten, „das in der offenen Form gegen den Rand hin gleichsam in Fraktalen zerfranst, während bei der geschlossenen Form eine manchmal gewaltsame Abrundung herbeigeführt wird.“⁹ Thomas Koebner bestimmt den Zuordnungszwang als allgemeingültiges Phänomen, wogegen auch der Avantgarde-Film kaum aufbegehren kann.

c. Die relative Stabilität der Charaktere:

Die relative Stabilität zeichnet sich dadurch aus, dass Charakteren nicht die Möglichkeit auf Veränderung aberkannt wird. Eine Veränderung in Form einer Bekehrung ist zum Beispiel ein oft gesehener Bestandteil einer Narration. Dennoch scheint es gewisse Bedingungen zu

⁸ Vgl. Koebner, Thomas : *Was stimmt denn jetzt? >Unzuverlässiges Erzählen< im Film*. S.23

⁹ Ebd. S.24

geben. Diese Bedingungen bleiben bei Koebner zwar unbenannt, doch sind dabei wohl einfach nicht zu ausufernde Veränderungen gemeint. Ein Beispiel für eine Veränderung dieser Art findet sich in David Lynchs Film LOST HIGHWAY. Bei diesem Film geht eine Charaktertransformation im wahrsten Sinne einfach mit einem Wechsel des Schauspielers einher.

d. Der begrenzte Spielraum:

Für gewöhnlich wird der Rahmen des Möglichen in einer Erzählung sehr früh abgesteckt. Die Gestaltung des Spielraums erfolgt aber in erster Linie durch die Verwicklungen und Wendepunkte einer Geschichte. Fest steht, dass eine gewisse Logik innerhalb einer Erzählung unabdingbar zu sein scheint. Diese Logik zu verletzen, beispielsweise fantastische Elemente in ein Sozialdrama einfließen zu lassen, verwirrt das Publikum kurzzeitig, kann vielleicht aber auch sehr schnell angenommen werden. Das Spiel erhält lediglich eine neue Regelung. Koebner betont, dass es am Publikum liegt, inwieweit Regelverletzungen und Regelerweiterungen akzeptiert und integriert werden.

Als anschauliches Beispiel gibt Koebner die Figur des Glöckners von Notre Dame, welcher, wenn wir an die Verfilmung des Romans von Victor Hugo denken, sicher ein schweres Schicksal zu erleiden hat. Innerhalb von STAR WARS (1977) jedoch würde er kaum unser Mitleid erregen. Neben all den anderen außerirdischen Monstern würde er nicht auffallen.

In diesen vier Punkten vermutet Koebner, um es in Erinnerung zu rufen, eine Art Gegenbewegung, eine ‚ästhetische Initiative‘ der Kunst, um Ordnung ins Chaos des wirklichen Lebens zu bringen.

„Das Unbehagen, [...]“ das Verwirrung stiftende Momente im Film in uns auslöst (Anmerkung: bei Koebner geht es konkret um unzuverlässiges Erzählen), „[...]“ beruht also darauf, dass es mit dem Eingeständnis korrespondiert, auch unser wirkliches Dasein sei eher durch Unbeständigkeit, Davongleiten und unerklärliche Wendungen wie durch fragmentarische, oft unzusammenhängende Einzeleindrücke definiert.“¹⁰

Hier ist anzumerken, dass dieses Zitat indirekt eine spezifische Konzeption von Realität, wengleich gut nachvollziehbar, als Gegebenheit voraussetzt. Koebners kaum fundierte These führt jedoch zu folgender Schlussfolgerung. Der Gedankengang erweckt den Eindruck, dass Verwirrung im Film tatsächlich sehr viel mit dem, was gemeinhin unter Realismus verstanden

¹⁰ Ebd. S.23

wird, mit der Natürlichkeit in der Nachahmung zu tun haben könnte. Dem soll nun ein Gegenargument folgen.

2.3.2 Die Intentions-Ebene – Hinführung zu Bazin

Eine Gemeinsamkeit jeder Verwirrung stiftenden Filmerzählung ist es, dass sie als Intention angelegt ist. Es handelt sich sozusagen um vorsätzliche Täuschungen und Irreführungen, es sei denn, der Film weist unbeabsichtigte Unschlüssigkeiten auf, die dann jedoch als Filmfehler eingestuft werden müssten. Das Publikum in verschiedene Richtungen gleichzeitig laufen zu lassen, ihm keinen Weg vorzugeben, es im Labyrinth, das es mit dem Anfang des Films betritt, in Sackgassen laufen zu lassen, macht die Ebene des Autors, den intentionalen Akt spürbar. Hier ergibt sich nun ein Spannungsfeld zwischen Verwirrung und Filmrealismus, das die beiden Begriffe unvereinbar erscheinen lässt.

Zurückgehend auf eine zentrale Problemstellung aus der Mimesistheorie soll dies kurz erläutert werden. Die Mimesistheorie des 18. Jahrhunderts erfuhr eine charakteristische Wende, die darin bestand, dass weniger der Ähnlichkeit zwischen Abbild und Bild sondern der Wirkung die Priorität zugeschrieben wurde. Der Dichter sollte dieselben Empfindungen im Leser erwecken wie das Urbild in ihm ausgelöst hat. Eine Wirkung sollte erreicht werden, nämlich die, als hätte der Leser den Gegenstand der Darstellung selbst vor Augen. Wichtig an dieser Überlegung ist, dass der Schlüssel zum Herstellen eines bestimmten Bildes beim Rezipienten im Ästhetischen gefunden wird. Weiters wird die Authentizität des Nachgeahmten gleichberechtigt der Strategie des Künstlers gegenüber gestellt, die eine besondere Reaktion hervorrufen will. Die Problemstellung, die sich daraus ergibt, kann folgendermaßen beschrieben werden. Intentionales und Reflexives als Bedingung des an der Natürlichkeit des dargestellten Gegenstandes interessierten Kunstwerkes in den Vordergrund zu stellen beinhaltet einen Widerspruch in sich. Wenn dies als Voraussetzung genommen wird, um die Evidenz der vorgestellten Wirklichkeit darzustellen, dann kann von Nachahmung im Grunde schon nicht mehr die Rede sein.¹¹

Selbiger Gedankengang ist übertragbar auf Verwirrung stiftende Momente im Film. Nachdem das ‚Verwirren‘ eine Intention unterstreicht, scheint es wenig Sinn zu machen, die Verwirrung mit dem zu verbinden, was allgemein unter Realismus verstanden wird, mit der Natürlichkeit in der Nachahmung. Dieses allgemeine Verständnis von ‚realistisch‘ oder ‚nicht realistisch‘ lässt sich gut auf eine bestimmte Ansichtswiese von Natürlichkeit zurück schließen. Mit dem

¹¹ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.171

Wort ‚Ansichtsweise‘ wird jedoch bereits die Komplexität angedeutet, die dem Begriff des ‚Realismus‘ anhaftet. Es stellt sich die Frage, ob mit dem individuellen Urteil, den verschiedenen Ansichten über Realität und über das Realistische der Kern des Begriffs getroffen wird.

Mithilfe von André Bazin ergibt sich eine komplett andere Zugangsweise. Der Begriff erhielt durch Bazins Untersuchung des Filmrealismus eine Bedeutungsebene, die die eben genannte Ähnlichkeitsproblematik der Mimesistheorie weit hinter sich lässt, diese im Grunde einfach ausklammert. Bazin wendet sich in erster Linie ab vom Gedanken der Intentionalität eines Kunstwerks. Der Fokus liegt vielmehr auf Kategorien wie ‚Ähnlichkeit‘ und ‚Beziehung zwischen Bild und Abbild‘. In seinem Realismusverständnis wird nicht das Hervorrufen eines Rezeptionsverhaltens, sondern schlichtweg jene Überlegung an erster Stelle gelegt, wie vollständig Realität im Kunstwerk bewahrt werden kann. Die Mechanik der Kamera fungiert als Antrieb. Dem Ähnlichkeitswahn der Malerei, so wie Bazin feststellt, wird ein Ende bereitet.¹² Bazin setzte mit der *Ontologie des photographischen Bildes* den Grundstein für dieses Verständnis von Filmrealismus.

3 Bazins Denken

3.1 Die Grundthese

Bazin schreibt 1945 einen wenige Seiten langen Aufsatz, der im strengen Sinn keinen Wissenschaftstext über das Kino darstellt, der jedoch mit äußerster Prägnanz seine Thesen formuliert und argumentiert. Sein Ansatzpunkt ist folgender: Er geht von einer Möglichkeit aus, die Entwicklung von Fotografie und Film könne aus einer Psychologisierung der Kunstgeschichte heraus abgeleitet werden. Mit dem einleitenden Satz „Eine Psychoanalyse der bildenden Künste könnte als wesentliche Ursache für deren Entstehung die Praxis des Einbalsamierens in Betracht ziehen.“¹³ lenkt Bazin die Aufmerksamkeit sofort auf etwas, das mit dem Glauben an Übersinnliches, mit Religion assoziiert wird. Er deutet hier gleich im ersten Satz auf eine magische Vergangenheit der Kunst hin. Das Einbalsamieren der Toten im alten Ägypten schützte den Körper vor dem Verfall, es schützte ihn vor der Zeit. Dieser Schutz ist, wie Bazin feststellt, ein fundamentales Bedürfnis der menschlichen Psyche. Den Körper künstlich zu konservieren bedeutete, dessen Abbild durch die Zeit hin zu retten.

¹² Vgl. ebd. S.172

¹³ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.33

In einem weiteren Schritt erklärt Bazin, dass auch die Terrakotta-Statuen, die neben den Sarkophag gestellt wurden, als solche Rettungsversuche vor dem Vergänglichen galten. So wurde gewährleistet, dass die Statuen an die Stelle der Mumie treten, sollte diese durch Grabschändungen zerstört oder entwendet werden. Die wesentliche, magische Funktion im Abbilden wird nach Bazin auf folgendes zurückgeführt: um „das Wesen durch die Erscheinung zu retten.“¹⁴

Aus dieser Überlegung leitet Bazin die These ab, dass es seit jeher ein menscheitsgeschichtliches Bedürfnis nach einer „ontologischen Identität von Modell und Portrait“¹⁵ gebe. (griechisch: on = sein; logos = Lehre)

Mit der Entwicklung der Kunst hat dieses Bedürfnis eine Vielzahl an Veränderungen erfahren. Bazin schreibt, dass dieser Glaube an die ontologische Identität heutzutage verschwunden sei. Im Lauf der Entwicklung von Zivilisation und Kunst sei die magische Funktion abhanden gekommen. Anstatt sich einbalsamieren zu lassen, genügte Louis XIV ein Portrait, um sich, wie man sehr treffend formuliert, ein unsterbliches Denkmal zu setzen. Wie sich dieses Bedürfnis jedoch auch bis heute erhalten hat, liegt in dem Glauben, dass uns ein Abbild dabei hilft, uns an das Urbild zu erinnern, „es damit einem zweiten, geistigen Tod zu entreißen“¹⁶. Diese Vorgangsweise, die Kunstgeschichte auf psychologische Aspekte zurück zu führen, führt dahin, dass der Begriff der Ähnlichkeit beziehungsweise in Folge der des Realismus beleuchtet werden muss.

Bazin unterscheidet zwischen zwei Tendenzen in der bildenden Kunst, die es seit jeher gibt. Auf der einen Seite steht das Bestreben, eine mehr oder weniger vollkommene Imitation der Welt herzustellen. Mit der Entdeckung der Perspektive rückte die bildende Kunst immer mehr in diese Richtung. Auf der anderen Seite steht der Wille zur Darstellung einer geistigen, einer inneren Wirklichkeit, wobei nach Mitteln gesucht wurde, die eigenen Gesetzen und Regeln folgen. Einen großen Fundus stellte beispielsweise der Bereich der Symbolik dar. Das Modell sollte jenseits von dem erfahrbar gemacht werden, was mit menschlichen Sinnen wahrgenommen wird.¹⁷

Zwei Phänomene werden hier beleuchtet, die grundverschieden sind und in gewisser Weise auch im eben vorgestellten Mimesis-Konzept eine Entsprechung finden. Während mit dem

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. S.34

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd. S.35

Erzeugen einer bestimmten Wirkung eine sinnliche Komponente, eine Transzendenz angesprochen wird, verlangt eine im strengen Sinn verstandene Nachahmung eine Duplikation der äußeren Welt. Während das Bestreben nach dem Erzeugen einer Wirkung stark mit der Entwicklung einer bestimmten Ästhetik zu tun hat, ist das Bedürfnis nach Illusion laut Bazin rein mental und findet seinen Ursprung in jener magischen Funktion der Kunst. Der wahrhafte Realismus liegt für Bazin im Ästhetischen. Bei diesem geht es Bazin um die signifikante Darstellung alles Konkreten und Essentiellen der Welt, der „Pseudorealismus der Sinnestäuschung (oder Geistesäuschung), der sich mit der Illusion der Formen zufrieden gibt“¹⁸ ist, wie beschrieben, vielmehr mit psychologischen Aspekten zu verbinden.

Die Erfindung von Fotografie und Film war der Befreiungsschlag für die Malerei. Im Hinblick auf den Realismus-Wert konnte das gemalte Bild immer leicht angezweifelt werden, da es von Menschenhand geschaffen war. Der Glaube an den Realismus im fotografierten Bild war hingegen vor allem durch dessen technischen Herstellungsprozess gestärkt.

„Unseren Hunger nach Illusion befriedigt vollständig nur eine mechanische Reproduktion, in der der Mensch keinerlei Rolle spielt.“¹⁹

Dieser sehr hart klingende Satz wird von Bazin anschließend etwas abgeschwächt, indem er dem Bildschöpfer einer Fotografie immerhin einräumt, Einfluss auf die Auswahl und das Arrangement und somit auf die Wirkung zu üben. Doch die eine Wirkung bleibt dem fotografischen Bild, die nur auf die Technik zurück zu führen ist, und die ihr seine einzigartige Überzeugungsmacht verleiht.

„Welche kritischen Einwände wir auch haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben, der ja tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit gegenwärtig gemacht wird.“²⁰

3.2 Exkurs: der Transparenz-Mythos

Bazin wirft einen zentralen und viel diskutierten Punkt in der Filmrealismus-Debatte auf. Es folgt nun ein Exkurs, der sich mit dem Begriff des ‚Transparenz-Mythos‘ auseinandersetzt.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd. S.36

²⁰ Ebd. S.37

Dieser Begriff bedeutet, dass der Glaube an eine Realismus-Transparenz in Film/Fotografie ein Mythos sei, den es zu entmystifizieren gilt.²¹

Obwohl Bazins Worte ihre volle Berechtigung haben, wird wohl niemand, nicht zu Bazins Zeiten und schon gar nicht heute, bei Fotografie oder Film einen Objektivitäts-Charakter an erster Stelle sehen. Dafür sind uns die Möglichkeiten der Bildmanipulation allzu bewusst. Bazins Ausführungen erscheinen zwar dadurch keineswegs weniger logisch, ihm geht es hier in erster Linie um ein Aufzeigen einer essentiellen Wesensart von Film und Fotografie.

Doch die Idee von einem Medium, das in perfekter Weise ein Fenster der Realität darstellt bleibt im Grunde utopisch. Ein eingehendes Beispiel für diese Unmöglichkeit findet sich in einer simplen Übertragung einer Fernseh-Debatte. Eine Vielzahl an Entscheidungen ist zu treffen, die das Licht, die Kamera und den Schnitt betreffen. Unterschiedliche Vorgehensweisen führen hier unweigerlich zu unterschiedlichen Darstellungen der Realität, sei es die Entscheidung darüber, ob man immer die sprechenden Personen oder aber zusätzlich die angesprochenen Personen im Bild hat. Oder sei es die Entscheidung über das Licht, das einem Part vielleicht zu einer stärkeren Präsenz verhilft. Schließlich ist auch noch hervorzuheben, dass vom Moment an, wo sich die Kamera ins Geschehen einschaltet, bereits eine Form von Manipulation beginnt. Ohne jedoch Begrifflichkeiten des Vor-Realen im Bezug zur aufgenommenen Realität aufzuwerfen, kann folgendes festgehalten werden. Die Essenz dieses Gedankengangs ist, dass es keine einzelne Realität gibt, sondern mehrere, parallele Versionen der Realität.²²

Nimmt man Bazins bisher beschriebene Ansatzpunkte, ist man leicht verleitet, ihn in die Sparte jener einzuordnen, die an den Mythos der Realismus-Transparenz glauben. Er berücksichtige somit die eben genannte Dimension der Konstruktion von Realität nicht, er entziehe sich ebenso dem Gedanken, dass es die Möglichkeit unterschiedlicher Versionen der Realität gibt. Bazin war insbesondere aufgrund dieser assoziativen Nähe seiner Thesen zum Transparenz-Mythos ein leichtes Opfer für seine Kritiker.²³ Bazins Filmrealismus-Verständnis soll in dieser Arbeit jedoch einer differenzierteren Betrachtung unterzogen werden.

Hier wäre ein Begriff anzuschließen, der durch Eric Rohmer geprägt wurde. Eric Rohmer war Filmemacher und ein Freund Bazins. Er schrieb, dass die Grundlage des Denkens in Bazins Schriften ein Prinzip bildet, das eine offensichtliche Evidenz aufweist, also logisch und

²¹ Vgl. Lapsley, Robert : *Film Theory; An Introduction*. S.159

²² Vgl. ebd. S.158

²³ Vgl. ebd. S.159

begreiflich ist, das jedoch nicht konventionell zurückführbar ist. Er verwendet den vor allem aus der Mathematik geläufigen Begriff des Axioms, also ein unmittelbar einleuchtendes Prinzip, das zwar als unbeweisbar gilt, jedoch im theoretischen Feld dazu benutzt werden kann, ein System herzuleiten. Dieses System wird aber nie die Richtigkeit des Axioms beweisen.

Bazin versuchte, jenes Axiom - die Grundlage seines Denkens - so eng wie möglich abzustecken, doch es enthält unmissverständlich die Annahme, dass das fotografische Bild einen Objektivitäts-Charakter hat.²⁴ Es stellt sich die Frage, ob ein daraus resultierender Vorwurf, Bazin glaube an einen Transparenz-Mythos, wirklich untermauert werden kann. Die Grundlage bleibt dieses Axiom, das als unbeweisbar, als irrational gilt, doch auch nicht widerlegt werden kann. Wie gesagt, stammt diese Rückführung auf den Axioms-Begriff nicht von Bazin selbst, doch gibt es ein Anzeichen in der *Ontologie des photographischen Bildes*, das darauf hinweist.

Bazin in eine bestimmte Ecke zu rücken, ihn als einen Gläubigen eines Mythos abzuschreiben, bedeutet somit, dass dieses wichtige Detail aus der *Ontologie des photographischen Bildes* übersehen worden ist.

Bazin schreibt:

„Obgleich eine sehr getreue Zeichnung weit mehr Auskünfte über das Modell gibt, wird sie, unserem kritischen Geist zum Trotz, doch nie die irrationale Macht der Photographie besitzen, der wir Glauben schenken.“²⁵

Die Macht der Fotografie beschreibt Bazin hier als irrational, als vernunftwidrig, sie entzieht sich dem Verstand. Damit ist die Grundlage des Vertrauens in den Realismus des Films, des Fotos unbestimmbar und irrational. Sie ist im Sinne eines Axioms nicht logisch zurückführbar.

Es geht dabei ganz stark um das Vertrauen, das einer Mechanik entgegengebracht wird. Die Technik stellt den materiellen Ursprung der Ähnlichkeit dar. Doch auch wenn sich für uns gar keine andere Möglichkeit ergibt als diese Wahrnehmung, so bleibt die Grundlage des Glaubens an den Realismus, den Bazin hier meint, dennoch irrational und verweist im übertragenen Sinn auf jenes magische Bedürfnis nach einer umfassenden Einheit von Modell und Porträt. „Kraft einer leidenschaftslosen Mechanik“²⁶ sorgt die Fotografie für ein Überdauern der Zeit, für ein Einbalsamieren der Zeit, wobei der Film dieses Phänomen noch

²⁴ Vgl. Dudley, Andrew : *The Major Film Theories; An Introduction*. S.141

²⁵ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.37

²⁶ Ebd. S.39

um den Faktor der Dauer erweitert. Mit dieser Aussage schließt sich der Kreis zur Anfangsthese Bazins in der *Ontologie des photographischen Bildes* und ein Bogen über tausende Jahre Kunstgeschichte wird hergestellt.

3.3 Hauptwesensart der Ästhetik eines fotografischen Bildes

Indem Bazin sagt, das Bild sei das Modell, gibt er einen ungewöhnlichen Weg vor. Er beruht auf eine Film/Fotografie-Wahrnehmung, die das Bild zu einem ästhetischen Mikrokosmos werden lässt, gewissermaßen zeitgleich losgelöst und starr verbunden zum realen Kontext. In diesem Mikrokosmos wird etwas der natürlichen Schöpfung in dem Sinn hinzugesetzt, indem wir etwas entdecken, das uns eventuell im Moment der Aufnahme nicht aufgefallen wäre. Bazin spricht in einem Beispiel von einer Geste eines Kindes auf dem Gehsteig, die vom Objektiv eingefangen wird, und die im „Gewebe der Welt“²⁷ um ihn herum unbemerkt geblieben wäre. Wesentlich ist, dass dieses Hinzugesetzte Teil der Existenz des Kindes ist. Als Gegenbeispiel erwähnt er wiederum die Malerei, wo die natürliche Schöpfung durch etwas ersetzt wird. Um näher auf den Begriff der Ästhetik einzugehen, muss erwähnt werden, dass für die Ästhetik des fotografischen Bildes nach Bazin eben jene Eigenschaft bestimmend ist, die das Bild zum Teil der Natur werden lässt. Bazin umschreibt diese Eigenschaft mit „Kategorien der Ähnlichkeit“²⁸. Mit der Formulierung der Kategorien unterstreicht er den Umstand, dass diese keinen künstlerischen Wert besitzen, sondern eine Art Rohmaterial darstellen. Die Wirkung dieser Ästhetik liegt in erster Linie in der „Enthüllung des Wirklichen“²⁹, bei der dem Modell etwas Unentdecktes hinzugesetzt wird. Über Dudley Andrew ergibt sich eventuell ein besseres Verständnis dafür, was Bazin mit den ‚Kategorien der Ähnlichkeit‘ meint. Das Rohmaterial ist nicht die Realität selbst, sondern die Spuren, die diese Realität auf dem Celluloid-Streifen hinterlässt. Daraus ergeben sich zwei Grundeigenschaften. Diese Spuren sind erstens direkt mit der Realität verbunden und sie benötigen zweitens keine Entschlüsselung seitens des Publikums. Sie müssen nicht erst verständlich gemacht werden, wie beispielsweise ein Röntgenbild das Wissen eines Arztes erfordert, um verstanden zu werden. Fotografie und Film sind in dem Sinn zugänglich als auch im täglichen Wahrnehmen der Welt das Erblickte zugänglich ist.³⁰

²⁷ Ebd. S.39

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Dudley, Andrew : *The Major Film Theories; An Introduction*. S.140

Bei der Überlegung über die Ästhetik des fotografischen Bildes, die für Bazin stark durch die Ähnlichkeit bestimmt wird, darf die Beziehung zu dem nicht vergessen werden, was Bazin den „wahrhaften Realismus“ nennt, „das heißt dem Bedürfnis, die zugleich konkrete und essentielle Bedeutung der Welt auszudrücken.“³¹

Es stellt sich die Frage, ob das Voranstellen der Ähnlichkeit als grundlegender Faktor für die Ästhetik, nicht darauf hinausläuft, dem fotografischen Bild einen „Pseudo-Realismus der Sinnestäuschung“³² zu unterstellen. Zur Erinnerung: Bazin hat dies in Bezug zur Malerei aufgeworfen, die bis zur Erfindung der Fotografie versucht hatte, eine perfekte Illusion der Wirklichkeit herzustellen. Wenn Bazin nach dieser Feststellung, wie in Abschnitt 3.1 beschrieben, den Realismus des fotografischen Bildes auf „ästhetische und psychologische Phänomene“³³ zurückverfolgt, entsteht eventuell tatsächlich dieses Missverständnis.

Zur Klärung eignet sich ein Interpretationsansatz von Ortwin Thal sehr gut. Bazins Ansicht war, dass die Malerei in der Zeit, als sie versuchte, ‚ähnlich‘ zu sein, den Realismus verletzte. Realismus und Ähnlichkeit sind jedoch dann als zusammengehörig, als metonym zu verstehen, „wenn es um die Beschreibung des Wesens eines Mediums geht, das eine neue Möglichkeit der Wirklichkeitsentdeckung bereithält.“³⁴ Das heißt, wenn sich dieses Medium uns als eines erschließt, das wie von Bazin beschrieben Bilder erzeugt, die ähnlich wie ein Fingerabdruck zu einem Menschen, der Natur angehören.

Im umgekehrten Fall schließen sich Realismus und Ähnlichkeit gegenseitig aus, wenn im fotografischen Bild nur ein ähnliches Abbild wahrgenommen wird, wenn sozusagen das Objekt im Bild nicht als das wirkliche Objekt, sondern nur als ein ihm Ähnliches wahrgenommen wird.³⁵ Diese Art von Wahrnehmung erscheint einem vielleicht in dieser Weise formuliert sehr logisch. Bazin gibt selbst zu, dass das fotografische Bild eine Halluzination ist, die jedoch, dies ist der springende Punkt, zugleich wahr ist.³⁶

Das fotografische Bild ist daher für Bazin eine besondere Form der Identität von Modell und Portrait.³⁷

³¹ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.35

³² Ebd.

³³ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.171

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. Bazin, André : *Was ist Film?*. S.40

³⁷ Vgl. ebd. S.37

3.4 Konfrontation mit kritischen Blickweisen

Bevor hier Bazins Filmrealismusverständnis insbesondere in Bezug zur Fiktionalität stärker beleuchtet wird, sowie auf die Berührungspunkte zu den in der Einleitung erwähnten Filmen, soll nun aufs Neue auf die Kritik an Bazin eingegangen werden.

Wie in Abschnitt 3.2 beschrieben, wurde Bazin in erster Linie seine Nähe zum Transparenz-Mythos bezüglich der Realitätsdarstellung in Fotografie und Film angelastet. In Folge wurde darauf hingedeutet, wenngleich diese Unterstellung in der *Ontologie des photographischen Bildes* in ihrem Ansatz nachvollziehbar ist, sie hier nicht wirklich haltbar gemacht werden kann. Es geht um die Beschreibung einer Wesensart des Mediums Film/Fotografie, die eine einzigartige, eine irrationale Kraft der Realitätsimitation entfesselt, und die dadurch zum wichtigsten Faktor für seine Ästhetik wird.

3.4.1 Der intellektuelle Hintergrund bei Bazin

Auch in dem Buch *Film Theory: An Introduction* wird diese Unterstellung als unfair bezeichnet. Es wird deutlich, dass berücksichtigt werden muss, woher Bazins Anliegen um die Realitäts-Darstellung herkommt. Der Grund für das Missverstehen von Bazins Gedanken kann im unzureichenden Bewusstsein seiner Kritiker dafür gesehen werden, welchem intellektuellen Hintergrund seine Ideen entstammen. So nimmt unter anderem die Bewegung des Personalismus in den 1930ern eine wichtige Stellung in seiner Biographie ein. Diese stellt eine Mischung aus Katholizismus und Existenzialismus dar und besagt, dass Erkenntnisgewinn als erstes einen freiwilligen Entschluss erfordert, sich auf etwas einzulassen, ohne das Resultat erraten zu können. Die Welt stellt laut der Schlüsselfigur des Personalismus, Emmanuel Mounier, die Zeichen bereit. Diese wahrnehmen zu können, den höheren Sinn herauslesen zu können, erfordert jenen „leap of faith“, der einem nicht abgenommen werden kann.³⁸ Der Intuitions-Begriff wird zentral für diese Art der Wirklichkeitserfahrung. Das bedeutet, auf eine irrationale Ebene der Eingebung zurückgeführt, wird der Schlüssel zum Verständnis der Realität in der Intuition gefunden. Ein Kontakt zu verborgenen und verdeckten Schichten der Realität ist folglich durch die Intuition möglich.³⁹ Für das Filmrealismus-Verständnis Bazins ergibt sich also: Die vieldeutige Wirklichkeit soll um ihrer selbst Willen untersucht werden. Um ihrer selbst Willen bedeutet auch ihren Bestimmungen der Vieldeutigkeit folgend. Das Kino soll versteckte Aspekte der Wirklichkeit sichtbar machen. Die Mehrdeutigkeit der Realität ist für Bazin durch die Kunst

³⁸ Vgl. Lapsley, Robert : *Film Theory; An Introduction*. S.159

³⁹ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.166

und die Philosophie darstellbar. Für den Filmrealismus ist hier jedoch nicht Ideologisches oder Ideologiekritisches kennzeichnend, sondern das Einfühlungsvermögen und Interesse des Regisseurs um seinen Gegenstand der Betrachtung. Somit wird das Kino zum Medium des Forschers. Daraus erklärt sich Bazins Kritik an der ‚klassischen‘ Montage, auf die im Laufe dieser Arbeit noch einmal eingegangen wird. Die Montage bedeutete für ihn eine Zerlegung des Realitäts-Bildes. Dies habe zur Folge, dass jede Art der Rekonstruktion der Realität eine vorgegebene Interpretation des Regisseurs enthält. Die Zerstückelung folgt einem Erzählduktus, die gewissen Absichten angepasst sind.⁴⁰

Bazins Ansichten eines filmischen Realismus, der seine eigenen Anzeichen der Produktion vor der Wirklichkeit auszulöschen versucht, zielt darauf ab, dem Publikum die selbe Entscheidungsfreiheit zu belassen, die es auch in der realen Welt besitzt, um eine Wirklichkeitserfahrung zu machen. Erst ein Schritt des Glaubens, der ein Vor-Vertrauen voraussetzt, ermöglicht einen Erkenntnisgewinn.⁴¹ Es stellt sich heraus, dass Bazin im Grunde mehr Gemeinsamkeiten als erwartet mit jenen Kritikern aufweist, die in ihm einen Gläubigen eines Transparenz-Mythos sahen. Ganz im Gegenteil zur vorgebrachten Ansicht könnte man in ihm eine Vorreiterfigur für deren Theorien sehen. Gemeint ist jene Generation von Filmkritikern, die in dem Buch *Film Theory: An Introduction* als die Post-1968er Generation bezeichnet wird, und die sich entschieden für ein Nicht-Manipulatives Kino einsetzten. Die Jahreszahl ist deswegen so bezeichnend, weil die Debatte um den Filmrealismus nach 1968 eine politische Wende erfuhr. Das Wort ‚politisch‘ ist hier insofern zu interpretieren, als dass diese Wende auf die Untersuchung des einfachen Umstands zurückging, dass realistische Texte Dinge so darstellen wollen, wie sie sind. Daraus folgt ebenso, dass sie vorgeben, die Wahrheit zu erzählen. Jede politische Position stützt sich auf eine gewisse Konzeption von sozialer Realität, indem sie ihre eigene Konzeption als wahr und andere als falsch zu beweisen versucht. Die Verbindung zu einer politischen Dimension drängt sich geradezu auf. So stellt schon Brecht fest, dass der Realismus zentrale politische, philosophische und praktische Fragen aufwirft.⁴² In dieser Arbeit soll jedoch, nachdem es in erster Linie um die Thesen Bazins geht, jene politische Dimension weitestgehend unbehandelt gelassen werden. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass Bazins Arbeit sich in dieser Hinsicht nicht als zu widerlegende Orthodoxie herausgestellt hat, auch wenn sie damals eher in dieser Weise wahrgenommen wurde.

⁴⁰ Vgl. ebd. S.165ff

⁴¹ Vgl. Lapsley, Robert : *Film Theory; An Introduction*. S.160

⁴² Ebd.

Bazin war auf politischer Ebene, da er im Grunde auf eine politische Ebene in seinen Theorien verzichtete, tatsächlich weit entfernt von jenen Kritikern. Bazin wurde auch vorgeworfen, er habe „seine ästhetischen Reflexionen über den Filmrealismus mit politischer Indifferenz“⁴³ bezahlt. Auf theoretischer Ebene war er jedoch wie beschrieben wegweisend für die Theorien für ein Nicht-Manipulatives Kino.

Die Basis von Bazins Überlegungen behandelte den Glauben an die Kraft, die vom mechanisch aufgenommenen Bild ausgeht, dessen immanentem Realitätscharakter, weniger die Möglichkeiten, die aus einer künstlerischen Kontrolle über diese Bilder hervorgehen.⁴⁴ Das Herz des Filmrealismus schlägt demnach in der grundlegenden Bedingtheit des Films an die Realität. Der Begriff will nicht im Sinne von Realismus des Inhalts oder des Ausdrucks verstanden werden, sondern im Sinne von Realismus des Raums, der die erste Bedingung für die Entstehung von Film darstellt.⁴⁵ Der Realismus-Charakter des Films kommt in erster Linie aufgrund der „leidenschaftslosen Mechanik“⁴⁶, eines von Menschenhand unabhängigen Prozesses, zustande.

3.4.2 Eine Lücke in Bazins Denken?

Paul Young stellt in einem gerade aktuellen Text fest, dass es gewisse Risiken birgt, sich dem Filmrealismus analytisch anzunähern.

Auch er hält vor Augen, dass Bazins Filmrealismus-Theorien einiges an Kritik einstecken mussten. Der Umstand, dass Bazin den Realismus als den einzigen wirklichen Beitrag des Kinos zu den Künsten lobpreiste, wurde in Texten aus Filmmagazinen wie *Tel Quel*, *Coomunications*, *Cinétheque*, *Screen* sowie *Cahiers du Cinéma*, ausgiebig diskutiert und angeprangert. So wurde ihm angelastet, dass er beispielsweise durch ein Hochleben von Jean Renoirs langen Einstellungen eine klassische Ideologie vom Kino gefördert hätte, die seitens der Publikums-Ebene Wichtiges vernachlässigt. Es werde außer Acht gelassen, dass unter anderem selbst eine zufällig ausgewählte Bildkadrung bereits unsere Vorstellungen und unsere Augen lenkt. Man kann dies so ausdrücken, dass das Publikum bei den eben genannten langen Einstellungen ein Bewusstsein für diese Art der Ästhetik entwickeln wird. Es sei somit unzureichend, die Konstituierung von Realismus allein über eine Ästhetik zu verstehen, die ihre eigenen Anzeichen der Filmproduktion vor der Wirklichkeit zu verbergen versucht.

⁴³ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.158

⁴⁴ Vgl. Dudley, Andrew : *The Major Film Theories; An Introduction.* S.134

⁴⁵ Ebd. S.137

⁴⁶ Bazin, André : *Was ist Film?.* S.39

Bazin hatte im Sinne des personalistischen Weltbilds die Vorstellung, dass über diesen Weg eine Art der Realitäts-Darstellung in ihrer Vielschichtigkeit möglich sei.

Anders ausgedrückt: Im Hochpreisen Bazins gewisser Filmen wegen ihrer Ästhetik des ‚direkten‘ Portraitierens vom alltäglichen Leben zeigt sich eine spezifische Denkweise der Wirklichkeitswahrnehmung. Man müsse nur die Augen aufmachen, um die Dinge wahrzunehmen. Die Realität müsse gar nicht erst artikuliert werden, sie ist ganz einfach da.⁴⁷ Hier wird darüber hinaus der Kern der genannten Kritik deutlich. Die Funktionsweise der realistischen Ästhetik (beispielsweise von langen Einstellungen) liege bei Bazin jenseits vom Verständnis des Publikums. Diese Kritik erscheint logisch. Eine realistische Ästhetik verliert ihre Wirkung, sobald ihr Spiel durchschaut ist. Der Prozess der Herstellung dieser Ästhetik muss vom Regisseur verschwiegen werden, und von Bazin wird auf die Bedeutung dieses Umstands laut Kritik nicht befriedigend eingegangen.⁴⁸ Es scheint, dass die einzig wirklich ‚handfesten‘ Überlegungen zum Filmrealismus in Bazins Ausgangsstellung, also in der *Ontologie des photographischen Bildes* zu finden sind, wo er wie in Abschnitt 3.1 beschrieben eine metaphysische und kulturpsychologisch motivierte Identitätsthese von Bild und Abbild aufstellt. Wichtig ist, dass diese Basis, die einen Axiom-Charakter hat, in keinem seiner Texte vergessen werden darf. Bazin kommt selbst immer wieder darauf zurück. Colin McCabe drückte 1976 den davor beschriebenen Kern der Kritik folgendermaßen aus:

„Bazin...starts out with the reality of everyday life and ends up with the greater reality of the filmmaker's representation of it. What must be hidden by the ‘author’ is the process by which this ‘greater reality’ is arrived at, for... on this account the ‘greater reality’ is there all along just waiting to be seen.“⁴⁹

Mit durchaus polemischen Worten lässt McCabe hier kein gutes Haar an Bazin. In der Darstellung von Bazin sei die vom Film hergestellte größere, wahrhaftige Realität ein Element, das lediglich darauf wartet, vom Publikum gesehen zu werden, ganz im Sinne des Empirismus. Die Art und Weise, wie der Film zu diesem Realismus-Effekt gelangen kann, muss im Kino für uns verschwommen bleiben. Die Konstituierung eines Realismus-Gefühls beim Publikum wird bei Bazin nur aus der Relation des Films zur Wirklichkeit, oder genauer, über dessen immanente Wirklichkeits-Ästhetik verstanden.

Eine wichtige Ebene wird tatsächlich nicht berücksichtigt. Wenn es darum geht, auf Seiten des Publikums das Bewusstwerden einer ‚wahrhaften Realität‘ festzumachen, dieses zu

⁴⁷ Vgl. McCabe, Collin : *Was ist ein revolutionärer Text? Realismus und Kino*. S.243

⁴⁸ Vgl. Young, Paul : *The Flickering Window; Early Cinema's Realist Fantasies*. S.85

⁴⁹ Ebd.

beschreiben, so stellt Bazins Entwurf einer Phänomenologie zwar die theoretischen Ansätze bereit, ist jedoch im Grunde nicht sehr hilfreich.

Was Bazin als realistische Ästhetik beschreibt, lässt an ähnlich widerspenstige Begriffe wie das Punctum aus Roland Barthes Essay *Die helle Kammer* denken. In dieser *Bemerkung zur Photographie* unterscheidet Barthes zwischen zwei unterschiedlichen Wirkungsweisen der Fotografie. Während der Begriff Studium das allgemeine Interesse des Betrachters an einer Fotografie beschreibt, ist mit Punctum die sinnliche Wirkung einer Fotografie gemeint, ein kleines Element etwa (zufällig oder gestellt), das einen besticht, verwundert oder trifft. Susan Sontag schreibt Barthes die Gabe zu, auf eine herausragende Art und Weise die Kunst zu beschreiben oder vielmehr zu umreißen. Es bieten sich durch ihn „Klassifikationen, um die Dinge offen zu lassen - um dem Unkodierten, dem Verzauberten, dem Widerspenstigen, dem Theatralischen Platz einzuräumen.“⁵⁰ Susan Sontag sieht in Barthes Schriften eine „Poetik des Denkens“⁵¹.

Auch in Bazins Filmrealismus-Verständnis kann die Beschreibung eines Phänomens gesehen werden, das er einerseits mit seiner ontologischen Identitätsthese zwischen Modell und Portrait genau treffen zu scheint. Andererseits nimmt er keinerlei Systematisierung vor und das, was den Realismus in der Kunst ausmacht, „die zugleich konkrete und essentielle Bedeutung der Welt auszudrücken.“⁵², wird in seiner späteren Analyse des filmischen Raums, der einer ästhetischen Immanenz von Realismus (wie in der *Ontologie [...]* beschrieben) entgegentläuft, mehr oder minder verschwommen gelassen. Der ihm zugeschriebene metaphysische Charakter bleibt dem Filmrealismus sozusagen auch dann behaftet, wenn es um das Aufsuchen von filmrealistischen Ästhetiken innerhalb des filmischen Raums geht. Als Beispiele gelten die Tiefenschärfe bei Orson Welles oder die dokumentarisch anmutende Form bei Roberto Rossellini. Sich dem Filmrealismus analytisch anzunähern, ihn mit dem theoretischen Werkzeug Bazins nach ästhetischen Kriterien abzusuchen, ist somit mit Schwierigkeiten behaftet.

3.5 *Ein Ausweg*

Noch einmal zurückgehend zum Vorwurf an Bazin, er habe keine befriedigende Aufschlüsselung des Realismus-Effekts im Film gemacht, folgt nun Paul Youngs Kritik an

⁵⁰ Sontag, Susan : *Das Schreiben selbst: Über Roland Barthes*. S.97

⁵¹ Ebd.

⁵² Bazin, André : *Was ist Film?*. S.35

der Kritik. Laut Young lässt der durch das Zitat Colin McCabes gut getroffene Kern der Kritik folgendes außer Acht. Im Lauf der Zeit hat der Film seinen Anspruch auf den Realismus oder anders ausgedrückt seine Anmaßungen, realistisch zu sein, laufend auf die Probe gestellt. Dabei war das Medium in dem Sinn ständiger Veränderung unterworfen, als dass so wie in vielen anderen Kunstgattungen auch über die Möglichkeiten der Repräsentation reflektiert und experimentiert wurde, Grenzen ausgelotet wurden. Laut Young entstanden dadurch Fantasien die sich mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu anderen Medien, mit den technischen, kulturellen und politischen Bezügen befassten. In verschiedensten Filmen wurde eben dies zum Gegenstand gemacht. Die Filme selbst wurden zum Medium für diese Fantasien.⁵³

Paul Young weist darauf hin, dass selbst für Bazin eine realistische Repräsentation ein Traum (eine Fantasie) mit einer Geschichte bleibt. Dieser der Imagination entspringende Traum ist andauernd, er bleibt bestehen, da kein Medium ihn je vollkommen realisieren wird. Daher wird das Medium Film auch ständig weiter experimentieren.⁵⁴

Der Filmrealismus nach Bazin darf nicht als eine Normästhetik verstanden werden, sondern als ein Prozess. Er darf nicht als ein spezieller Stil sondern als eine Art Mechanismus gesehen werden. Young wird sogar so enthusiastisch, ihn als eine Errungenschaft zu bezeichnen. Diese Errungenschaft besteht darin, dass die durch die FilmemacherInnen geschaffene audiovisuelle Realität auf der Leinwand, ‚etwas‘ bedeutet, wobei diese Ebene der Bedeutung unabhängig von den Möglichkeiten, wie auf verschiedene Weisen Realität geformt werden kann, begriffen werden will.⁵⁵

Durch Paul Young wird klar, dass Bazins oftmalige Betonung der ‚leidenschaftslosen Mechanik‘ des fotografischen Bildes keinesfalls in das Missverständnis münden sollte, wie bereits einmal angesprochen, den Pseudo-Realismus der Augentäuschung mit dem zu verwechseln, was Bazin den wahrhaften Realismus bezeichnet. Dieser geht zurück auf das „Bedürfnis, die zugleich konkrete und essentielle Bedeutung der Welt auszudrücken.“⁵⁶

Bazin hatte ein starkes Anliegen um die Darstellung von Realität. Seine Vorliebe für einen Realismus des direkten Portraitierens wie seine ablehnende Stellung gegenüber der Montage sollten jedoch nicht als ein bedingendes Element dieses Anliegens gesehen werden.⁵⁷ Bildhaft ausgedrückt, ist mit dem Prozess des Filmrealismus keine Maschine gemeint, die

⁵³ Vgl. Young, Paul : *The Flickering Window; Early Cinema's Realist Fantasies*. S.85

⁵⁴ Vgl. ebd. S.85f

⁵⁵ Vgl. ebd. S.86

⁵⁶ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.35

⁵⁷ Vgl. Lapsley, Robert : *Film Theory; An Introduction*. S.159

illusionistischen Bildern zu einer Massenproduktion verhilft. Es ist vielmehr ein lebendiger, sich verändernder Prozess gemeint. Dieser besteht darin, dass FilmemacherInnen das Rohmaterial, die von der Realität auf dem Celluloid-Streifen hinterlassenen Spuren, seit jeher in Repräsentationen verarbeiten, die den jeweilig aktuellen Paradigmen von ‚Realismus‘ angepasst sind. Dabei sind sie mal mehr, mal weniger bestrebt, diese weiterzuentwickeln. Paul Young macht den wichtigen Umstand klar, dass es sich um einen dynamischen Prozess handelt, der nicht im Geist des Verrats an der Realität vorgeht, sondern im Sinn eines Austestens.

Die Konsequenz einer Kritik im Sinne Colin McCabes bedeute eine Beschränkung des Filmrealismus darauf, dass er entweder als eine Ideologie verstanden wird, die den Leichtgläubigen täuscht, indem jener filmrealistische Effekt, der seine eigenen Anzeichen der Produktion vor der Realität versteckt, für das Publikum verschwommen bleibt. Andererseits kann der Filmrealismus als ein Konzept verstanden werden, das aufgrund seiner Klarheit keiner genaueren Untersuchung bedarf. Ein Beispiel dafür findet man im alltäglichen Urteilen von historischen Filmen als realistisch oder unrealistisch aufgrund von wahrer oder falscher Darstellung überprüfter Fakten beziehungsweise aufgrund von gewählten Ästhetiken, die dem jeweiligen Verständnis von Realismus nicht entsprechen.

Young stellt darauf folgend eine Beziehung zu Roman Jakobson her, indem er auf einen den Realismus in der Kunst behandelnden Essay Jakobsons von 1921 verweist. In diesem Text, schreibt Young, wird eine Untersuchung der Geschichte des Realismus angestellt, die zu folgendem Ergebnis kommt. Realismus gründet sich darauf, das Vermögen eines Mediums daraufhin auszutesten, wie es ein gewisses kulturelles Konzept unter Berücksichtigung der jeweiligen psychologischen und materiellen Bedingungen erfüllen kann.

Realismus in der Kunst ist nicht als ein Universalparameter zu sehen, das manche Kunstwerke erreichen und andere nicht, sondern als eine Ästhetik der Repräsentation. Den wechselnden Voraussetzungen entsprechend, ändert sich diese laufend.⁵⁸

Mithilfe Paul Youngs Ausführungen zum Filmrealismus-Verständnis Bazins, wird klar, dass es wichtig ist, sich ein Bewusstsein um das Moment der Veränderung innerhalb filmrealistischer Ästhetiken zu bilden. Dieser Punkt kann im Hinblick auf die Analyse der Filme als essentiell erachtet werden.

⁵⁸ Vgl. Young, Paul : *The Flickering Window; Early Cinema's Realist Fantasies*. S.86

4 Die Tragweite von Fiktion im Film

Neben der Darlegung von Bazins Grundgedanken beinhaltet das vorige Kapitel die Betrachtung einer Problematik, durch welche sich das Analysieren des Filmrealismus' auf ästhetischer Ebene schwierig gestaltet. Mithilfe von Paul Young konnte eine Öffnung von Bazins Filmrealismus-Verständnis erreicht werden, die es erlaubt, eben beschriebene Kritikpunkte hinter sich zu lassen. Diese Öffnung führt nun als nächster Schritt dazu, die Beziehung von Filmrealismus zur Fiktion im Film beziehungsweise zum Filmraum zu beschreiben. In Folge wird sich zeigen, wie sich die in Abschnitt 3.4.2 beschriebene Problematik in der Konzeption vom Filmraum noch näher konkretisiert.

Hier ist anzumerken, dass der Filmraum-Begriff an sich aufgrund seiner Bedeutungsweite in dieser Arbeit keine detaillierte Beschreibung erfährt, sondern immer in starker Anlehnung an Bazin zu verstehen ist. Vorgreifend kann gesagt werden: durch den Film, der einen ästhetischen Mikrokosmos darstellt, erbaut sich nach Bazin auf besondere Weise eine fiktionale ‚Welt‘. Diese Welt erscheint auf der Leinwand wie durch ein Versteck. Sie tritt nicht wie ein Bild, das von der Leinwand eingerahmt ist, hervor.⁵⁹

Wichtige Punkte aus dem letzten Kapitel, die für einen Bogen hin zur Fiktionalität bedeutend sind, können folgendermaßen zusammengefasst werden: das Hervorrufen eines Rezeptionsverhaltens, ausgehend von einer Wirkungs-Absicht, bekommt bei Bazin einen geringfügigen Stellenwert. An dessen Stelle steht die Überlegung, wie Realität so vollständig wie möglich im Kunstwerk bewahrt bleiben kann. Es handelt sich im Grunde um eine Abwendung vom Gedanken der Intentionalität des Kunstwerkes.

In Folge ist es wichtig, wiederum darauf hinzuweisen, dass sich der Realismus bei Bazin über die Zurückführung auf ästhetische und psychologische Aspekte ausgehend vom fotografischen Bild definiert. Wie bereits in Abschnitt 3.4 erwähnt, ist er weit entfernt von einer gesellschaftspolitischen Dimension des Realismus-Begriffs. Somit ist mit dem möglichst vollständigen Bewahren von Realität im Kunstwerk keinesfalls eine Art moralische Instanz gemeint, die für die wahrheitsgemäße Darstellung von beispielsweise sozialen Umständen sorgt.

⁵⁹ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.183f

4.1 Grundlagen für die Filmfiktion bei Bazin

Ortwin Thal formuliert den gemeinsamen Nenner in den Aufsätzen Bazins zum Realismus, die an die *Ontologie des photographischen Bildes* anschließen, in folgenden Worten:

„Der Film ist in besonderer Weise dazu geeignet, Aspekte der Realität und überhaupt die Realität selber vorurteilsfrei zu beobachten und wiederzugeben.“⁶⁰

Absichten, Meinungen und Auffassungsweisen haben jedoch im realistischen Film einen untergeordneten Rang. Für die Rolle des Regisseurs bedeutet dies, dass sein Respekt vor der Realität im Stil des Films gewissermaßen vergeistigt sein soll.

In Folge davon schreibt Thal, dass ‚Realismus‘ im Sinn Bazins als eine ‚Einstellung‘ zur Realität verstanden werden muss. Diese ‚Einstellung‘ ist gekennzeichnet von eben jenem Respekt vor einer vieldeutigen Wirklichkeit. Die Realisierung dieser ‚Einstellung‘ kann auf verschiedenste Weisen passieren.⁶¹ Hier lässt sich auch auf Paul Youngs Auslegung zurückschließen, der im Filmrealismus keinen speziellen Stil sieht, sondern einen sich laufend verändernden Prozess. Durch das Verständnis für den ‚Realismus‘ als eine ‚Einstellung‘ zur Realität, die keinen einzelnen Weg vorgibt, sondern viele Möglichkeiten der Umsetzung bereithält, wird auch Youngs Ansatz klarer.

Qualitativ hoch eingestuft wurde von Bazin der Weg, den die kinematographische Bewegung des italienischen Neorealismus einschlug. Während jedoch die politische Brisanz der Themen, derer sich diese Filmgruppe annahm, von Bazin weitestgehend unberücksichtigt blieb, galt sein Zuspruch viel mehr der Filmästhetik, die Regisseure wie de Sica und Rossellini unterstützten. Er sah darin

„eine triumphale Weiterentwicklung der Sprache des Films und eine Erweiterung seiner stilistischen Möglichkeiten.“⁶²

Im Zusammenhang mit dem italienischen Neo-Realismus fällt ein wichtiger Satz, der hier zitiert werden soll.

„Meiner Meinung nach ist es ein Hauptverdienst des italienischen Films, einmal mehr daran erinnert zu haben, daß es in der Kunst nie einen ‚Realismus‘ gab, der nicht zuallererst und zutiefst ‚ästhetisch‘ war.“⁶³

⁶⁰ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.173

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Bazin, André : *Was ist Film?*. S.307

⁶³ Ebd. S.306

Er weist darauf hin, dass die Ästhetik, die Art und Weise, wie etwas dargestellt wird, als Grundsäule jedes Realismus in der Kunst angesehen werden muss. Wird dieser Gedankengang weitergeführt, kann folgender Schluss daraus gezogen werden:

Ortwin Thal liefert zur Feststellung Bazins, der Realismus sei immer ‚ästhetisch‘ gewesen, eine gute Auslegung, indem er meint, hier würde mehr heraus klingen als die bloße Darlegung des Umstands, dass es gewisse höhere Ansprüche gibt, denen ein realistisches Kunstwerk gerecht werden muss beziehungsweise denen es gerecht werden kann. Nach Thal drückt sich hier „die Ansicht aus, daß das Kunstwerk vorrangig Ansprüchen genügen muß, die durch seine metaphysischen Implikationen begründet werden.“⁶⁴ Die Ansprüche für einen realistischen Film sind somit in der im vorigen Kapitel beleuchteten Hauptwesensart des fotografischen Bildes begründet. Sie folgen aus der irrationalen Wirkungskraft, die es zum Teil der Natur werden lässt, und die bestimmend für seine Ästhetik ist.

Die Spuren, die von der Realität auf dem Celluloid-Streifen hinterlassen werden, bilden das Rohmaterial, jene „Kategorien der Ähnlichkeit“⁶⁵.

Dudley Andrew beschreibt anschaulich, inwiefern Bazins grundsätzliche These vom Filmrealismus im Hinblick auf die Filmkunst im Allgemeinen verstanden werden kann. Um den Bogen hin zur Fiktionalität herzustellen, ist es sehr nützlich, mithilfe Andrews eine Analogie zur Kunst der Bildhauerei herzustellen. Andrew schreibt, das Rohmaterial, die von der Realität hinterlassenen Spuren könne in den Händen der Filmemacher auf zahllose verschiedene Weisen geformt werden.

„[...] sculpture is what artists do with solid materials. In the same way, film art is what filmmakers do with these tracings of reality.“⁶⁶

Viele Kunstkritiker schätzen gewisse abstrakte Skulpturen besonders hoch ein, da sie in ihnen ein Zurückkehren zu ihren materiellen Ursprüngen sehen. Bazin hatte eine Art Befangenheit. Man könnte sogar sagen, er war von der im vorigen Kapitel beleuchteten grundsätzlichen Wesensart des fotografischen Bildes voreingenommen. Daraus folgt, dass für Bazin der Film uns eben dorthin stets zurückführen wird, dass durch seine nüchterne mechanische Grundeigenschaft die Realität selbst immer präsent sein wird.

„Just as many art critics place highest value on those abstractions in oil or marble which return us to the material from which they arise, so Bazin felt that cinema at its highest will always press us back to its raw beginnings, to the crude mold of reality and through its technical genesis, to reality itself.“⁶⁷

⁶⁴ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.173

⁶⁵ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.39

⁶⁶ Dudley, Andrew : *The Major Film Theories; An Introduction.* S.141

In diesem puristischen Denken von Film wird ein Schnittpunkt mit einer spirituellen Ansichtswiese deutlich vor Augen geführt. Gemeint ist damit eine religiöse, aber nicht notwendig konfessionelle Lebenseinstellung, die darauf ausgerichtet ist, eine Transzendenz von höchster Wirklichkeit beziehungsweise Wahrheit zu finden.

An dieser Stelle kann ein Zitat angefügt werden, das zwar in keinem direkten Zusammenhang mit Bazins These steht, das jedoch auf verborgene Weise das Anliegen Bazins um den Realismus noch einmal deutlich begreifbar macht:

“Die Liebe bedarf der Wirklichkeit. Was gibt es Grässlicheres, als eines Tages zu merken, daß man durch eine körperliche Erscheinung hindurch ein eingebildetes Wesen liebt?”⁶⁸

Die Verwendung dieses Zitats von Simone Weil mag in Hinblick auf die Fiktionalität im Film, zu der ein Bogen geschlagen werden sollte, verwirren, da die Erkenntnis, dass Unwirkliches gezeigt wird, gerade im fiktiven Film stattfindet. Dieses Zitat kann auch anders betrachtet werden. Zur Erklärung soll einmal mehr darauf hingewiesen werden, dass Bazin keinen Realismus der simplen Sinnestäuschung propagierte. Zur Erinnerung: Er warf der Malerei vor, mit dem Versuch der perfektionierten Ähnlichkeit, den Realismus zu verletzen. Es handelte sich seiner Meinung nach um einen Pseudo-Realismus, dessen Haupt-Aufgabe darin bestand, die Augen zu täuschen.⁶⁹ Sein Filmrealismus-Verständnis kann im Gegensatz dazu folgendermaßen gesehen werden: Es ging ihm nicht nur im Hinblick auf die Malerei, sondern auch beim Film um das Aufsuchen eines wahrhaften Realismus, um das „Bedürfnis, die zugleich konkrete und essentielle Bedeutung der Welt auszudrücken.“⁷⁰ Das eingebildete Wesen aus dem Zitat Weils kann in Beziehung dazu gesetzt als jener Pseudo-Realismus gedeutet werden. So gesehen entspricht die Grundprämisse, dass dem Publikum im fiktiven Film Unwirkliches vorgeführt wird, folgender, in Abschnitt 3.3 erläuterten Wahrnehmungsweise des fotografischen Bildes: jene, die in diesem ein dem Modell lediglich ähnliches Abbild sieht, nicht das Modell selbst. Es handelt sich dabei um die mögliche Gegen-These zu Bazin, bei der die Zusammengehörigkeit von Ähnlichkeit und Realismus im fotografischen Bild aufgesprengt wird.⁷¹

Diese Hinführung von Fiktionalität zur Grundthese Bazins erscheint nützlich, da dadurch gut deutlich wird, dass bei Bazin auch im fiktiven Film die grundsätzliche Wesensart des fotografischen Bildes ein Thema bleibt. Dieses Charakteristikum wird dem fiktiven Film,

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Weil, Simone : *Schwerkraft und Gnade*. S.142

⁶⁹ Vgl. Bazin, André : *Was ist Film?*. S.35f

⁷⁰ Ebd. S.35

⁷¹ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.171

wenn auch auf eine Metaebene verschoben, keineswegs abgesprochen. Nicht nur das fotografische Bild, auch ein ganzer Film, der im Grunde Unwirkliches darstellt, kann als ein ästhetischer Mikrokosmos wahrgenommen werden. Die Schwierigkeit, diese Kategorien zusammen zu denken, resultiert wohl daraus, dass an die Stelle des realen Modells in der Fiktion in unterschiedlichem Ausmaß und unterschiedlicher Weise das schwer greifbare Feld der Imagination tritt.

4.2 Begriffe des Realen und des Imaginären im Denken Bazins

Hier wird nun immer mehr die Rolle des Künstlers zentral, die dieser bei der Konstruktion des Artifizialen, beim Erstellen einer Filmfiktion spielt. Bazin ist sich des folgenden Umstands bewusst.

„In der Kunst gehört das Reale genauso wie das Imaginäre ausschließlich dem Künstler, Fleisch und Blut der Wirklichkeit lassen sich nicht leichter von den Netzen von Literatur und Film einfangen als die willkürlichsten Phantasien.“⁷²

Der Realismus im Film ist durch die Technik gegeben. Im letzten Zitat klingt laut Thal heraus, dass das Medium Film dennoch nicht a priori ‚realistisch‘ ist.⁷³ Es ist nützlich, hier auf den Satz hinzuweisen, mit dem André Bazin den Text abschließt, in dem er seine Grundthese um die Ontologie des fotografischen Bildes formuliert. Er setzt als letzten Satz hinzu: „Andererseits ist der Film eine Sprache.“⁷⁴ In prägnanter Weise nimmt er somit voraus, dass es neben der Säule der Ontologie, der Seinslehre, die er soeben erläutert hat, eine zweite wichtige Säule gibt, auf der ‚Realismus im Film‘ aufbaut. Mit dem Hinweis, bei Film handle es sich um eine Sprache, also um eine Ausdrucksweise, gibt er zu verstehen, dass die zweite Säule die Art und Weise, wie etwas ausgedrückt wird, darstellt.⁷⁵ Mit dem Hilfsausdruck der Säulen soll jedoch nicht eine etwaige Zweiteilung angedeutet werden. Die Sprache des Films steht bei Bazin in engem Zusammenhang mit der Grundthese.

Eine komplette Verschmelzung führt jedoch ebenfalls zu einem Missverständnis. Mit der vorherigen Verbindung der Fiktionalität mit der Grundthese Bazins sollte nicht folgender Trugschluss heraufbeschworen werden. Es erscheint als Tatsache, dass die realistische Grundeigenschaft des fotografischen Bildes nach Bazin in jedem Film einen gewissen

⁷² Bazin, André : *Was ist Film?*. S.306

⁷³ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.173

⁷⁴ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.40

⁷⁵ Vgl. Lapsley, Robert : *Film theory; an introduction*. S.162

indifferenten Realismus zutage bringt. Doch bedeutet dies nicht, dass jeder Film auch einheitlich beziehungsweise gleich realistisch ist. Bei Bazin kommt zum Ausdruck, dass die Hauptwesensart des fotografischen Bildes einen Pfad darstellt, auf dem die Filme unweigerlich gehen. Diese ist in jedem Film impliziert, und stellt, wie Thal es in seiner Auslegung eines zuvor verwendeten Zitats Bazins ausdrückte, die Anforderungen, denen der realistische Film nachgehen sollte. Darüber hinaus muss jedoch davon ausgegangen werden, dass die Sprache des Films und mit ihr die Verwebung von Imagination und Wirklichkeit, grundverantwortlich für den Grad des Realismus in einem Film wird.

Bazin gibt in dem eingangs erwähnten Zitat zu verstehen, dass die Wirklichkeit sowie die ihr gegenüberstehende Fantasie in einem Film ausschließlich vom Filmkünstler ausgehen. Im Anschluss daran schreibt Bazin:

„Mit anderen Worten, selbst wenn sich Ideenreichtum und Komplexität der Formen nicht mehr direkt auf den Inhalt des Werkes ausrichten, haben sie doch weiterhin Einfluß auf die Wirksamkeit der Mittel.“⁷⁶

Es kommt deutlich zum Ausdruck, in welchem Licht Bazin die beiden Begriffe des Realen und des Imaginären sieht, indem er darüber die Ebene der Filmsprache, die Form des Films stellt. Die gewählte Filmästhetik sowie der Einfallsreichtum, was die Film-Erzählung betrifft, müssen somit nicht gezwungenermaßen in einem direkten Zusammenhang mit einem realen Kontext stehen, um ihre Wirkungskraft voll zu entfalten. Mit dem Imaginären ist gleichfalls das Konstruieren von Film, das Artifizielle des Films an sich gemeint. Der Einfluss, der sich davon ausgehend auf die ‚Wirksamkeit‘ ergibt, kann als unumstritten angesehen werden. Für ein genaueres Verständnis davon, worauf Bazin hier hinaus will, ist es nützlich, das Filmbeispiel, das er im Anschluss dieses Zitats nennt, zu erwähnen. Bazin kommt darauf zu sprechen, dass der Erfolg von PANZERKREUZER POTEMKIN weniger auf den realen Kontext, der politischen Botschaft oder auf den Einsatz realer Schauplätze zurück zu führen sei, sondern vielmehr auf Eisensteins Montage-Technik und die Arbeit seines Kameramanns. Der Film weise wie so viele russische Filme aus dieser Zeit viel mehr „ästhetisches Bewusstsein“ auf als „Dekor, Licht und Schauspielkunst der artifizielsten Werke des deutschen Expressionismus“.⁷⁷ Die Hervorhebung dieses Umstands ist bezeichnend für eine Haltung, die Filmrealismus stark über die Rolle des Künstlers ableitet.

⁷⁶ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.306

⁷⁷ Ebd. S.307

4.3 Die Kategorie der Auswahl

Es soll nun langsam der Punkt erreicht werden, an dem die Frage nach dem Realismus bei Bazin genauer beleuchtet wird, um den schon oft erwähnten Bogen zur Fiktionalität abzuschließen. Es lässt sich innerhalb Bazins Filmrealismus-Verständnis eine Kategorie erkennen, die auf der Produktionsseite eines Films eine bedeutende Stellung einnimmt. Gemeint ist die dem künstlerischen Prozess zugrunde liegende Auswahl, die in der Realität gewisse Momente isoliert, andere unberücksichtigt lassen muss. In der davor erläuterten Gegenüberstellung des Imaginären und des Realen klingt diese Auswahl bereits an.

„Jede Ästhetik muß zwangsläufig eine Auswahl treffen zwischen dem zu Bewahrenden, dem zu Verwerfenden und dem, was verloren gehen kann; tritt sie aber, wie der Film es tut, mit dem Anspruch an, eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, so steht das in einem grundsätzlichen, zugleich inakzeptablen und notwendigen Widerspruch zum Auswählen.“⁷⁸

Die Auswahl eines beziehungsreichen Moments passiert folglich auf „Kosten jener Wirklichkeit [...], die das Kino doch vollständig wiedergeben möchte.“⁷⁹ André Bazin bezeichnet dies als ‚zugleich inakzeptablen und notwendigen‘ Widerspruch. In der Umkehrung, im Verzichten einer Auswahl sieht er wiederum das Zurückkehren zur Realität selbst. Die Notwendigkeit einer Auswahl zielt folglich darauf hin, dass es sich ohne diese nicht mehr um ein Kunstwerk handeln würde.⁸⁰ Diese Paradoxie deutet im Grunde bereits auf jene Grenze hin, die sich mit den Thesen Bazins ergeben.

Ortwin Thal gelingt eine gute Aufschlüsselung dessen, welche Bedeutungen diese „Beschreibung der Relation ‚erzählendes Kunstwerk –Wirklichkeit‘ in Hinblick auf die Repräsentation von Realität“⁸¹ in sich trägt: Ein fiktionaler Film kann einerseits so wahrgenommen werden, dass die Erzählung ‚wesentliche Momente der Realität‘ vermittelt. Bei dieser Wahrnehmungsweise wird der Umstand, dass es sich um ein artifizielles Konstrukt handelt, nicht aus den Augen gelassen. Jene Momente der Realität können aus dem Gefüge herausgefiltert werden. Das Verstehen dieser Momente ist der Interpretation überlassen. Andererseits ergibt sich die Wahrnehmungsweise, dass „eine fiktionale Narration unter bestimmten Bedingungen so beschrieben und gedeutet werden kann, als wäre sie eine Form der Repräsentanz von Realität.“⁸² Thal ordnet Bazin dieser Gruppe zu.

⁷⁸ Ebd. S.308

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.174

⁸² Ebd. S.175

Die Unwirklichkeit der Erzählung wird hier laut Thal auf eine Subebene verschoben. In dieser Art der Wahrnehmung von fiktionalem Film wird auf indirekte Weise das alte Problem der Mimesis-Theorie aufgerollt (siehe Abschnitt 2.3.2). Darin wird die Frage aufgeworfen, ob Nachahmung die Wiederherstellung des Objekts sei oder ob sie eine Intention beinhalte, die unter Umständen moralische und erzieherische Absichten verfolgt. Auch ein anderes bekanntes Konzept muss hier in Beziehung gesetzt werden, das bereits einmal unter dem Namen ‚Transparenz-Mythos‘ beleuchtet wurde (siehe Abschnitt 3.2). An vorderster Stelle der ‚Bedingungen‘ steht jener ‚Respekt‘ vor der Realität, der im Stil des Films vergeistigt sein soll. In Folge versteht sich die Vermittlungsarbeit von Realität bei dieser Wahrnehmungsweise ganz im Sinne der Annahme, Film könne diese tatsächlich unverfälscht, also transparent darstellen.⁸³

Davon abgesehen beschwört Bazin mit der Überstrapazierung des Ontologie-Begriffs eine weitere Unklarheit herauf. Wie bereits oft beschrieben, kehrt Bazin bei der Beziehung von Fiktion und Filmrealismus, wenn auch manchmal nicht so leicht nachvollziehbar, immer zur Ontologie des fotografischen Bildes zurück. Er kommt stets auf die Grundwesensart des fotografischen Bildes zurück, und operiert in Konsequenz immer auf einer Ebene, bei der es stark um den Film in seiner Relation zur Wirklichkeit geht. Es wird deutlich, dass andere Ebenen eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielen müssen. Thal drückt es folgendermaßen aus:

„Bazin will soviel Realität wie möglich im Film erscheinen lassen, seine Überlegungen bleiben aber unklar, wenn es darum geht, daß Fiktionales nicht nur aus der Relation zur Realität zu verstehen ist, sondern auch im Rezipierenden einen Bewusstseinsanteil herstellt, der die Imagination im Akt der Rezeption als etwas begreift, was nicht-in-der-Realität ist, zwar Realien verwendet, sich aber nicht linear auf diese zurückverfolgen läßt.“⁸⁴

Für Bazin ist der Film, auch wenn er sich einer artifiziellen Sprache bedient, fest mit der Realität verknüpft. Der Film als ein ästhetischer Mikrokosmos kann dadurch auf besondere Weise eine ‚fiktive‘ Welt etablieren und verfügt außerdem über eine besondere Glaubwürdigkeit, die auch durch Filmtricks, die Unmögliches vortäuschen, nicht erschüttert wird. Für eine Zeitlang sei der Film „das Universum, die Welt, oder, wenn man so will, die Natur.“⁸⁵ Auf diese Weise entwirft Bazin die Konzeption eines filmischen Universums beziehungsweise die eines Filmraums.

⁸³ Vlg. ebd.

⁸⁴ Ebd. S.175

⁸⁵ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.195

Es kann jedoch mit Recht angezweifelt werden, ob die eben angesprochene Glaubwürdigkeit allein auf jene Verknüpfung des fotografischen Bildes mit der Realität zurückzuführen sei, handelt es sich doch vielmehr um eine allgemein gültige Eigenschaft jeder Erzählung: folglich „im Ganzen ein relationales Modell der Realität zu sein.“⁸⁶ Gemeint ist hiermit folgendes: Jede Erzählung, gleich ob filmischer oder literarischer Natur, gleich ob fantastischen oder ‚realen‘ Inhalts, erhält den Grad ihrer Glaubwürdigkeit dadurch, sich an ein allgemeines Gerüst der Realität zu halten.⁸⁷ Bazin behauptet, die Illusion im Film basiere nicht wie im Theater auf „vom Publikum stillschweigend akzeptierten Konventionen, sondern auf dem unantastbaren Realismus dessen, was gezeigt wird.“⁸⁸ Bazin unterstreicht diesen ‚unantastbaren Realismus‘, indem er darauf hinweist, dass selbst in einem Trickfilm eine gegenständlich perfekte Illusion eines ‚Unsichtbaren‘ dadurch erreicht wird, indem er einen Pyjama trägt und Zigarette raucht.⁸⁹ Der Unsichtbare verkörpert dadurch ein relationales Modell der Realität. Indem er Zigarette raucht, hält sich die Darstellung an ein gewisses Gerüst einer Realität. Ein gewisses Gerüst einer Realität ist jedoch tatsächlich in jeder Erzählung gegeben.

Auf den Punkt gebracht, habe die Bereitschaft, gewisse Illusionen zu akzeptieren, nichts mit „unseren metaphysischen Vorstellungen vom ‚unveränderlichen Realismus‘ der Kamera“⁹⁰ zu tun. Der Ursprung dieser Bereitschaft würde sehr wohl in einer ‚Art‘ Konvention liegen. Ein anschauliches Beispiel dafür, wie dies verstanden werden soll, bringt Andrew Tudor.

„Obwohl die wenigsten von uns im Jahr 1970 die Mondlandschaft in 2001 – A SPACE ODYSSEY aus eigener Anschauung ‚kennen‘, sind wir bereit, ihren Realismus hinzunehmen. Das Publikum der 30er Jahre hätte da wahrscheinlich größere Schwierigkeiten gehabt.“⁹¹

Diese simple Darlegung ruft Paul Youngs Ansatz in Erinnerung. Wenn er sagt, dass es sich beim Filmrealismus um einen lebendigen Prozess handelt, weist er auf ein Potential der Veränderung innerhalb von filmrealistischen Ästhetiken hin. Dieser Prozess oder Mechanismus beinhaltet den Versuch des Austestens der Realität, und steht in Wechselwirkung mit den jeweilig aktuellen Paradigmen von ‚Realismus‘.

⁸⁶ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.184

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.195

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Tudor, Andrew : *Film-Theorien.* S.72

⁹¹ Ebd.

Der Widerspruch, an den Bazin geraten ist, spiegelt nach Thal ein Problem der Kinotheorie wider: Kann dem Medium Film eine höheres Potential zur Darstellung von Realität zugesprochen werden als anderen Medien? Falls es die Realität tatsächlich in stärkerem Maße repräsentiert, muss erläutert werden, wo diese im Film anfängt und aufhört; ganz zu schweigen davon, dass die Bedeutungsweite von Repräsentanz erfasst werden müsste. Konträr dazu kann als Gegenthese angenommen werden, dass der Film lediglich Erzählstrukturen inszeniert. Bestimmte filmische Codes werden eingesetzt und sorgen unter Umständen für das Entstehen von Effekten, die beim Publikum ein Realismus-Gefühl entstehen lassen.⁹² Zurückgehend auf den ersten Fall, soll noch einmal festgehalten werden: Man stößt auf eine Grenze, wenn es darum geht, Fiktionales nur von der Ebene zu betrachten, die eine Relation zur Realität untersucht. Fester Bezugspunkt jedes Realismus ist immer eine gewisse Konzeption davon, wie die Dinge in der Realität beschaffen sind, oder anders ausgedrückt: jeder Realismus stützt sich auf eine Ontologie (griechisch: on = sein; logos = Lehre). Daneben stellt die Repräsentation dieser Dinge ebenfalls einen fixen Bestandteil und somit die zweite Säule jedes Realismus dar.⁹³

Betrachtet man den fiktiven Film als solch eine Repräsentationsform, so wird die alleinige Bezugsetzung zu einer sichtbaren Realität, wie sie bei Bazin zum Ausdruck kommt, fragwürdig. Verschiedene Gründe dafür werden in folgendem Zitat gut erläutert.

„Da unsere kognitiven und emotiven Bewusstseinsmodelle der Wirklichkeit ebenso zur Realität gehören wie unsere Legenden, Mythen und die Gesamtheit unserer narrativen Traditionen und Konventionen, kann sich ein Modell der Realität eben auch auf ein anderes Modell, auf die universelle Struktur der Modelle, auf die topoi der Narrationen etc. beziehen.“⁹⁴

Neben dem Andeuten von Gefühls- und Denkprozessen, die eine Bedeutung erhalten, lenkt Thal hier die Aufmerksamkeit auf den Umstand, dass sich ein Film als ein Modell der Realität auch auf andere Modelle, in gewisser Weise auf bereits vorhandene Erzählstrukturen beziehen kann.

Anhand der beiden Filme, die in dieser Arbeit behandelt werden, soll auf diesen Aspekt eingegangen werden. Während der Film *JE T’AIME, JE T’AIME* das Modell eines Science-

⁹² Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.187

⁹³ Vgl. Lapsley, Robert : *Film theory; an introduction.* S.162

⁹⁴ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.185

Fiction-Mythos enthält, wird in THE TRACEY FRAGMENTS das Modell eines Teenager-Dramas erkennbar.

Auf narrativer Ebene sind beide Filme sehr simpel gehalten. Claude Ridder nimmt in JE T'AIME, JE T'AIME an einem Experiment teil, das ihn an einen bestimmten Punkt in seiner Vergangenheit zurückführen soll. Das Experiment nimmt eine unerwartete Form an und das Publikum erfährt, indem es mit Claude unchronologisch an die verschiedensten Zeitpunkte seiner Vergangenheit reist, immer mehr von seinem Leben, seiner Liebesbeziehung zu Catrine, und schließlich von den Umständen seines Selbstmordversuchs.

Die Welt von Tracey Berkowitz wiederum erschließt sich dem Publikum in ähnlicher Weise. Nach und nach entwickelt sich die Geschichte einer 15-Jährigen, die als Außenseiterin in der Schule ein schweres Leben hat und durch eine Schuld, die sie empfindet, eine ‚Tour de Force‘ durchlebt. Wie in JE T'AIME, JE T'AIME ermöglicht das nahe Erzählen an der Hauptfigur hier ein Portrait, das sie plastisch erscheinen lässt. Dass die Portraits der beiden Filme ebenso das Attribut einer ‚realistischen Ästhetik‘ im Sinne Bazins verdienen, wird später erörtert.

Davor ist es jedoch wichtig, der Differenz zu Bazin nachzugehen, die sich hier aufbaut. Zurückgehend auf das Zitat von Ortwin Thal, ist in den beiden Filmen klar zu sehen, dass sie sich an gewissen Modellen von Erzähltypen bedienen.

In JE T'AIME, JE T'AIME wird sehr schnell klar, dass ein Science-Fiction-Mythos, das Modell der Zeitreise, von Alain Resnais und seinem Drehbuchautor Jacques Sternberg als ein Werkzeug benutzt wird, um das Leben des Protagonisten in zahlreiche Einzelmomente aufzufächern, die einem Mosaik ähnlich dargeboten werden. Wie eben erwähnt hat die Geschichte, die erzählt wird, wenig komplexen Charakter. Die komplexe Form des Erzählens tritt dafür umso mehr in den Vordergrund. Der Film spielt mit Bekanntem und tastet sich dabei im Grunde an die Möglichkeiten einer andersartigen Darstellungsform heran.

Auch THE TRACEY FRAGMENTS verwendet ein Erzähl-Modell. Ist das Modell eines Teenager-Dramas auch nicht so stark verankert im Kulturbewusstsein wie das der Science-Fiction, so sind dennoch bekannte Motive wie Identitätssuche, Einsamkeit, das Bedürfnis nach Akzeptanz und Liebe damit zu verbinden. Eben jene Motive treten in THE TRACEY FRAGMENTS stark hervor. Durch die Teilung des Filmbilds in zahlreiche Splitscreens, die in unterschiedlicher Größe und Anzahl auftauchen und verschwinden, wird klar, dass auch hier die Aufmerksamkeit auf die Form der Erzählung hingelenkt wird. Beide Filme operieren also mit gewissen vorexistenten Erzählstrukturen und gelangen über diese zu neuartigen Filmästhetiken. Um an die Ausgangsstellung dieser Untersuchung von Erzähltypen zu

erinnern: Thal vermutet darin eine wichtige Bedeutungsebene, die jedoch in Bazins Thesen vom Filmrealismus keinen Platz finden würde.

Im Zuge dieser kurzen Abhandlung der Erzählstrukturen hat sich nun eine Tendenz herausgestellt, die den beschriebenen Filmen ein Hervortreten der Form vor der Erzählung zuschreibt. Die Frage nach der Relation zur Wirklichkeit im Sinne Bazins läuft ins Leere, da im Hervortreten der Form weniger Begebenheiten und Ideen in der Wirklichkeit, also jenseits des Filmtexts zum Ausdruck verholfen werden. Vielmehr steht die Ästhetik, die Form für sich selbst. Was damit gemeint ist, soll unter anderem im folgenden Kapitel erläutert werden. Es geht dabei noch immer um ein Nachspüren einer Differenz zu Bazin, die bei den behandelten Filmen heraus sticht, und die somit zentral wird.

4.4 Gegen die Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes

Der Aspekt, der im Folgenden behandelt wird, wurde bereits einmal auf indirekte Weise angesprochen. Nachdem am Anfang dieser Arbeit darauf hingewiesen wurde, dass Verwirrung im Film die intentionale Ebene hervortreten lässt, soll nun dieser Gedankengang eine Fortsetzung erhalten. Man kann zu diesem Thema einen in Abschnitt 3.4.2 beschriebenen Kritikpunkt in Beziehung setzen, in welchem zum Ausdruck kommt, dass der realistische Film, so wie Bazin ihn beschreibt, die Anzeichen seiner Produktion vor der Wirklichkeit verstecke. Es ist hilfreich, als Beispiel an lange Filmeinstellungen zu denken, die bei Bazin als beste Möglichkeit für eine Art ‚direktes Portraitieren‘ bestimmt werden. In diesen Einstellungen kommt ein Bestreben zum Ausdruck, auf die Mittel der Montage so weit es geht zu verzichten. Die Anzeichen der Produktion zu verstecken kann, überspitzt ausgedrückt beispielsweise bedeuten, das Mikrofon oder den Scheinwerfer nicht im Bild erscheinen zu lassen. Doch auch die Montage kann als solch ein Anzeichen der Produktion verstanden werden. Ein Verzicht auf Montage kommt somit in einer gewissen Weise dem Verbergen des Mikrofons gleich.

James Monaco schreibt, Alain Resnais habe immer ein scharfes Bewusstsein dafür, welches Verhältnis zwischen ihm als Filmerzähler und dem Publikum herrscht.⁹⁵ Dieses Bewusstsein kann auf den Umstand zurückgeführt werden, dass Resnais die Anzeichen der Produktion eben nicht versteckt, sondern mit der Montage und konkret bei *JE T’AIME, JE T’AIME* mit dem Stiften von Verwirrung in den Vordergrund holt.

⁹⁵ Monaco, James : *Alain Resnais; The Rôle of Imagination*. S.125

Ich möchte an dieser Stelle auf das theoretische Umfeld eingehen, in dem der Film *JE T’AIME, JE T’AIME* entstand. Es muss bedacht werden, dass die verwirrende Erzählstruktur des Filmes in Anbetracht der Entstehungszeit vorwiegend als ein Bestreben angesehen werden kann, das mit Bazins Thesen zu brechen versucht.

Im Buch *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick* wird beschrieben, wie in den filmtheoretischen Diskursen der 60er und 70er Jahre, die oft um das Spannungsverhältnis von Fiktion und Realität kreisten, sich ein künstlerischer Ansatz bildete, der dem durch Bazin evozierten Konzept des Realismus ablehnend gegenüber stand.⁹⁶ Es ging um die Zurückweisung eines Realismus, der sich einer „Fixierung filmischer Objektivität“ und somit „der mechanisch getreuen Reproduktion der Wirklichkeit“⁹⁷ verschrieb. Die durchaus als puristisch zu bezeichnende Denkweise Bazins vom Filmbild, bei der stets der Bezug zur Wirklichkeit im Mittelpunkt steht, war ins Kreuzfeuer der Kritik geraten.

Nach Alain Robbe-Grillet raubt diese Denkweise dem Film das artifizielle Potential.

„André Bazin avait développé une théorie [...] qui sonne comme un manifeste néoréaliste contre toute idée d’art cinématographique, du moment que ces films se limiteraient à transcrire les déroulements du monde, avec le minimum d’intervention grâce à un matériel de plus en plus perfectionné. On ne pouvait, évidemment, attendre d’un tel programme, d’une telle naïvité anti-constructrice, un quelconque renouvellement des formes.“⁹⁸

Es sei dahin gestellt, inwieweit Bazin dahingehend bezichtigt werden kann, dem Film künstlerische Einschränkungen zu machen. Der harte Ton, der in dem Zitat Robbe-Grillet vorherrscht, macht jedoch deutlich, dass die alte Frage nach der getreuen Abbildung der Wirklichkeit als rückständig erachtet wird.

Alain Robbe-Grillet war ein französischer Schriftsteller und Filmemacher. Er gilt in erster Linie als Mitbegründer einer in Frankreich entstandenen experimentellen Literaturform, dem Nouveau Roman. Diese wandte sich von einer klassischen Tradition ab, indem sie vor allem auf Deutung und Bewertung des Beschriebenen keinen Wert mehr legte. Im literarischen Werk Robbe-Grillet zeigte sich dies vor allem in einer überaus nüchternen, Äußerlichkeiten beschreibenden Sprache, die gleichzeitig darauf abzielte, Imaginäres und Realität in der Erzählung ununterscheidbar zu machen. Robbe-Grillet wird eng mit Alain Resnais verbunden, da dieser viel von den Ideen des Nouveau Roman in seine Filme einbrachte, beziehungsweise in einem künstlerischen Austauschverhältnis mit Robbe-Grillet stand. Kennzeichnend für die

⁹⁶ Vgl. Winter, Scarlett : *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. S.115

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Robbe-Grillet, Alain : *Angélique ou l’enchantement*. S.175f

künstlerische Praxis, die aus dieser Zusammenarbeit entstand, war eben jene ablehnende Haltung gegenüber einer vermeintlichen Normästhetik, die sich bei Bazin ausdrückte.

Der Weg, den Robbe-Grillet einschlug, und der sich auch in *JE T'AIME, JE T'AIME* wieder findet, bestand darin, neue ästhetische Darstellungsformen zu finden. Durch die gezielte, mit Konventionen brechende Neuorganisation des Erzählens versprach man sich, die so genannte Wirklichkeit in Frage stellen zu können. Die Hauptwaffe gegen eine vermeintliche Objektivität, die durch die Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes gegeben sei, ist konsequenterweise eine kompromisslose Subjektivität.⁹⁹ Damit ist eine stark perspektivische Darstellung gemeint, wie sie auch in den Filmen, die in dieser Arbeit behandelt werden, gegeben ist. Es wurde bereits angedeutet, dass bei beiden Filmen die Hauptfiguren außergewöhnlich zentral sind. In *THE TRACEY FRAGMENTS* wird versucht, ein geradezu reliefartiges Portrait entstehen zu lassen. Neben vielen Szenen, die Traceys persönliche Gedankenwelt verdeutlichen sollen, wird zudem der Protagonistin selbst bei einigen Gelegenheiten das Wort übergeben. Sie spricht einerseits aus dem Off zum Publikum und vielerorts auch direkt in die Kamera. Es wird sehr schnell klar, dass der Film wohl kaum die Erzähl-Perspektive wechseln wird. Vielmehr werden die subjektiven Eindrücke, Ansichten und Gefühle eines einzelnen Charakters zum Ausdruck gebracht.

4.4.1 Ein Versuch der Annäherung an eine mentale Realität

Im Film zeichnet sich somit eine Tendenz ab, die zu den Forderungen Robbe-Grilletts in Beziehung gesetzt werden kann. Diese Forderungen beinhalten auch, im Film jene Möglichkeiten wahrzunehmen, mit denen die vertraute Realität verfremdet und deformiert werden können.

„Es geht darum, den vermeintlichen *réalisme objectif* zu zerstören, um sich der Realität als *réalité mentale* zu nähern.“¹⁰⁰

Ein Annähern an eine mentale Realität ist augenscheinlich sowohl in *JE T'AIME, JE T'AIME* als auch in *THE TRACEY FRAGMENTS* gegeben. In ersterem passiert diese Annäherung auf subtilere Weise als es im zweiten der Fall ist. Claude Ridder wird zurückgebracht an die verschiedensten Stationen seiner Vergangenheit. Während sich die zusammenhangslosen Einzeleindrücke aus Claude Ridders Leben immer mehr verdichten, sich nach und nach die wichtigsten Bezüge herauskristallisieren, tauchen seltsame Begebenheiten auf, die aus

⁹⁹ Vgl. Winter, Scarlett : *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. S.115

¹⁰⁰ Ebd. S.116

Claudes Gedankenwelt stammen müssen, also imaginierte Ereignisse darstellen. Indem der Film surreale und absurde Gedankenbilder seiner Hauptperson einfließen lässt, behandelt er in offensichtlicher Weise eine innere Realität.

Eine innere Realität weist eine unabsprechbare Evidenz auf. Gefühle, Fantasien, Einbildungen sind wichtiger Teil unserer Wirklichkeit, doch hilft uns die grundsätzliche Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes wenig, unsere Gedankenwelten und Traumbilder direkt greifbar zu machen. Der Autor des Drehbuchs Jacques Sternberg weist darauf hin, dass die surrealen Szenen in *JE T'AIME, JE T'AIME* Traumsequenzen sind, der Film stellt diese aber nicht deutlich als solche erkennbar dar. Die Sequenzen bekommen auf diese Weise oft eine absurde Färbung, doch kann nicht zugeordnet werden, wo die von Claude imaginierten Bilder anfangen, und wo sie aufhören.¹⁰¹ Die ursprüngliche Idee der Traumsequenzen wird somit durch die Übersetzung in den Film um eine Bedeutung erweitert. Durch das Verschwimmen der Grenzen, durch die versteckte Öffnung für das Surreale und Absurde findet ein Verfremdungsakt statt. Gewohntes wird auf subversive Weise aufgebrochen.

Um dies zu verdeutlichen, soll auf die erste Sequenz, die ein solches Verschwimmen der Grenzen andeutet, kurz eingegangen werden. Claude Ridder befindet sich noch nicht lange Zeit in der Maschine, die ihn an einen bestimmten Punkt in seiner Vergangenheit zurückbringen soll. Er durchlebt den Zeitabschnitt, in den ihn die Wissenschaftler zurück schickten, immer wieder, mal an einem früheren, mal an einem späteren Zeitpunkt startend. Zwei zusammenhangslose Szenen weiter geht Claude in einem Zimmer auf und ab. Er wendet sich einer rothaarigen Dame zu und gibt ihr zu verstehen, dass er ihr vorausgesagt habe, dass es auf diese Weise zu Ende gehen würde. Seine Haltung und sein betübter Ton deuten darauf hin, dass er soeben das Verhältnis zu dieser Frau beendet. Die Frau wendet ihren Kopf in Richtung der Kamera, sodass ihr halb traurig, halb gleichgültiger Gesichtsausdruck zum Vorschein kommt. Im selben Augenblick führt sie eine Kindertrompete zum Mund, ein leises Tröten ertönt und die Sequenz endet.¹⁰² Die absurde Auflösung dieser knappen Szene zeigt, wie mit dem einfachen Mittel des Widerspruchs eine Art Surrealität aufkommt. Der Ton der Kindertrompete lässt eine Ironie entstehen, indem ein feierliches Zeichen eine Trennung untermalt. Abgesehen von dem ironischen Effekt, bleibt jene Frage jedoch unbeantwortet, ob es sich mit dem Tröten um eine tatsächlich so stattgefundene oder von Claude imaginierte Begebenheit handelt. Sie soll auch nicht zu beantworten sein. An diesem Punkt des Films, wo

¹⁰¹ Vgl. Sweet, Freddy : *The Film Narratives of Alain Resnais*. S.110f

¹⁰² *JE T'AIME, JE T'AIME*. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 0h21min

noch die Science-Fiction, die nüchterne Zeitreise Claudes zu Momenten aus seiner Vergangenheit im Mittelpunkt steht, ist diese kurze Sequenz jedoch ein erstes leises Andeuten des Ziels, eine innere Realität darstellen zu wollen. Es stellt sich ein surrealer Effekt ein, der zu diesem Zeitpunkt vom Publikum noch kaum als Traum gedeutet werden kann.

Die Öffnung für surreale Elemente entspricht genau Robbe-Grillet's Forderung, in der zum Ausdruck kommt, dass der vermeintlich objektive Realismus durch Verfremdungen und Deformierungen zerstört werden soll, um sich einer mentalen Realität annähern zu können.

In der erläuterten Sequenz stellt das Ertönen der Kindertrompete einen Verfremdungseffekt dar und ist somit ein Schritt in die von Robbe-Grillet beschriebene Richtung. Diese Richtung beinhaltet, Widersprüche und Zusammenstöße zwischen den Bildern aufkommen zu lassen.

Ein in das Drehbuch eingearbeiteter Widerspruch, der ebenso eine Surrealität in realistischem Gewand auftreten lässt, begegnet uns bei *THE TRACEY FRAGMENTS* in der Figur des 9-jährigen Bruders von Tracey. Indem Tracey ihre Geschichte aufrollt und dem Publikum von ihrem Leben erzählt, wird Sonny als der zwar nervende, aber von ihr über alles geliebte, kleine Bruder vorgestellt. Er scheint die einzig wirkliche Bezugsperson in ihrer desolaten Familie zu sein. Der Widerspruch äußert sich im seltsamen Verhalten von Sonny. Tracey hatte ihm aufgetragen, sich fortan wie ein Hund zu benehmen. Laut ihren eigenen Worten hatte sie ihn hypnotisiert. Sonny nimmt diesen Auftrag überaus ernst und führt ihn mit viel Eifer aus. So spricht er kein Wort, fängt dafür unvermittelt am Esstisch zum Bellen an, geht mit Vorliebe auf allen Vieren und bringt die von Tracey geworfenen Bälle zurück. Tracey stellt ihn mit folgenden Worten dem Publikum vor:

» *TRACEY*: Exhibit C: Sonny ... who I turned into a dog. «¹⁰³

Das Verhalten Sonnys steht nun eigentlich nicht in der Grauzone zwischen erträumten Bildern und tatsächlich stattgefundenen Erinnerungen von Tracey. Es hat wenig mit einem Verschwimmen der Grenze wie in *JE T'AIME, JE T'AIME* zu tun. In der Film-Erzählung hat das ihm beigebrachte Benehmen den Status einer Tatsache. Das Publikum bekommt Sonny jedoch weder von einer anderen Seite zu sehen, noch sehen wir die Verwandlung in den Hund. Es bleibt somit ein starker, sich nicht auflösender Verfremdungseffekt eines in einen Hund ‚verwandelten‘ Kindes. Wenn hier nun Robbe-Grillet in Beziehung gesetzt wird, so kann auch diese Verfremdung indirekt als ein Verweis auf eine mentale Realitätsdarstellung gelesen werden. Um diesen Gedankengang zu verdeutlichen, sei auf den Umstand

¹⁰³ *THE TRACEY FRAGMENTS*. Regie: Bruce McDonald. Drehbuch: Maureen Medved. 0h16min

hingewiesen, dass der Ursprung dieses befremdenden Verhaltens in Traceys Imagination liegt. Auf ihre Idee hin benimmt sich Sonny wie ein Hund. Als Hinweis auf diese wichtige Verschränkung kann das immer wiederkehrende Bild Sonnys als Hund während des Films verstanden werden. Sonny verkörpert eine aus der Gedankenwelt Traceys geborene Idee. Das Beispiel von Sonny wurde deshalb aufgebracht, um zu verdeutlichen, in welcher breiter Bedeutungsweite die Aufforderung Robbe-Grilletts nach Deformierung und Verfremdung der so genannten Wirklichkeit verstanden werden kann, und wie sich dadurch im Fall von *THE TRACEY FRAGMENTS* tatsächlich ein Bezug zu einer mentalen Realität ergibt.

Neben dem Widerspruch, der sich durch die Figur von Sonny ergibt, stellt *THE TRACEY FRAGMENTS* aber vor allem ein Zusammenstoßen von Eindrücken dar. Abgesehen davon, dass dies schlichtweg durch die Bildästhetik der Splitscreens, die Gleichzeitigkeit der Bilder, im wahrsten Sinn des Wortes der Fall ist, bedeutet dieses Aufeinanderstoßen in vielen Szenen ein Aufbrechen der raumzeitlichen Kontinuität. Bevor dies anhand einer Szene erklärt wird, muss noch einmal Robbe-Grillet erwähnt werden. Er bestimmte die Technik des ‚falschen Anschlusses‘ in seinen filmischen Arbeiten als ein wirkungsvolles Mittel, um den scheinbar objektiven Realismus zu zerstören. Als eingängiges Beispiel für solch einen falschen Anschluss beschreibt Robbe-Grillet eine Einstellung, die eine Person beim Betreten eines Raums zeigt. Man sieht die Person, wie sie das Zimmer durchschreitet, doch folgt ein Schnitt mitten in dieser Bewegung und in der nächsten Einstellung sehen wir in einem Gegenschuss dieselbe Person, wie sie bereits bewegungslos an einem Schreibtisch sitzt. Es findet ein radikaler raumzeitlicher Bruch statt, der zur Folge hat, dass die Person scheinbar verdoppelt wird. Die Person geht auf einen Doppelgänger zu, der ihr bereits gegenüber sitzt.¹⁰⁴

Auf ein ähnliches Beispiel für das Aufbrechen der raumzeitlichen Kontinuität aus *THE TRACEY FRAGMENTS* soll nun im Folgenden eingegangen werden. Tracey ist auf ihrer Odyssee bei der Suche nach ihrem kleinen Bruder in der ärmlich eingerichteten Wohnung eines jungen Mannes gelandet, der sich in einem früheren Abschnitt des Films als Lance aus Toronto vorgestellt hat. Im darauf folgenden Dialog möchte Lance Tracey daran hindern, aus dem Haus zu gehen, da draußen ein Kältesturm tobt. Sie könne ihm vertrauen, er sei ihr Freund. Schließlich verspricht er ihr, bei der Suche nach ihrem Bruder zu helfen.¹⁰⁵ Diese Szene wird in zwei Kamerablickpunkten aufgenommen. In einer zweigeteilten Leinwand sind der Schuss sowie der Gegenschuss, also beide Gesprächspartner gleichzeitig zu sehen. Lance

¹⁰⁴ Vgl. Robbe-Grillet, Alain : *Angélique ou l'enchantement*. S.184f

¹⁰⁵ *THE TRACEY FRAGMENTS*. Regie: Bruce McDonald. Drehbuch: Maureen Medved. 0h50min

versucht sie von der Gefahr, nach draußen zu gehen, zu überzeugen. Tracey entgegnet, dass sie ihren Bruder suchen muss und bewegt sich in Richtung Türe. In einem Einstellungswechsel haben die beiden ihre Plätze gewechselt. Sie stehen nun direkt vor der Türe. Noch hat sich an der Beständigkeit von Zeit und Raum nichts geändert. Der Wechsel der Positionen scheint jedoch die Zeitstränge von Part und Widerpart durcheinander gebracht zu haben. Die beiden Teile laufen nicht mehr synchron zueinander und als Konsequenz hören wir das Gesagte doppelt. Auf der Leinwand ist zu diesen seltsamen aus dem Takt gebrachten Blickpunkten ein drittes Bild erschienen, in der wir Tracey stumm in einem Bus sitzend sehen. Es handelt sich dabei um das Bild der Ausgangsposition der Erzählung. Tracey hat dem Publikum ihre Geschichte zu erzählen begonnen, während sie eingehüllt in einen Duschvorhang mit einem öffentlichen Bus fährt. Durch die Präsenz dieses dritten Bildes, durch die Erinnerung an die Ausgangsstellung des Filmes, wird eine Bedeutung der asynchron laufenden Einstellungen fest gemacht. Platt ausgedrückt, soll daran erinnert werden, dass wir uns in Traceys Kopf befinden. Das Publikum folgt sozusagen dem Bewusstseinsstrom von Tracey, wie sie ihre Geschichte aufrollt.

Dieses dritte Bild kann als ein überdeutlicher Hinweis auf diesen Umstand gelesen werden. Es steht in einem wichtigen Bezug zu den nicht mehr synchron laufenden Einstellungen des Dialogs. Ein Aufbrechen der raumzeitlichen Kontinuität kommt zum Einsatz. Das Bild Traceys im Bus stellt hierbei den räumlichen Bruch dar.

So wie in dem Beispiel der gedoppelten Person, das davor beschrieben wurde, werden auch hier Lance und Tracey verdoppelt. Tracey scheint gar durch das dritte Bild verdreifacht. Die Tonspur lässt auf etwas Wichtiges schließen. Durch einen Hall-Effekt bei Sätzen, die im anderen Bild schon gesagt wurden, wird klar, dass die Doppelung als eine Art Echo verstanden werden will. Wird das Bild von Tracey im Bus sitzend dazu in Beziehung gesetzt, so kann die Szene als die sich in den Gedanken Traceys abspielenden Erinnerungen gelesen werden, die sich untereinander lösen und sich wie ein Echo verdoppeln.

Diese kurze Sequenz wird hier exemplarisch für ein Vorgehen herausgegriffen, das im gesamten Film immer wieder aufkommt. Die Gleichzeitigkeit der auf die Leinwand projizierten Bilder bedingt nicht, dass die Bilder auch synchron zueinander ablaufen. Ganz im Gegenteil, es wird ein Aufbrechen der zeitlichen sowie der räumlichen Beständigkeit deutlich, wodurch der Effekt des Zusammenstoßens der Bilder ganz im Sinne Robbe-Grilletts verstärkt wird. Die Szene von Tracey und Lance demonstriert vielleicht sogar, auf welche überdeutliche

Weise der Ansatz Robbe-Grillet's umgesetzt werden kann, der die Verfremdung und Deformierung der Wirklichkeit zur Annäherung an eine mentale Realitätsdarstellung fordert.

Die Szene leitet zum nächsten Punkt über, der im Folgenden beleuchtet werden soll. Es wurde nun schon des öfteren erwähnt, wie sich die Form der Filme, die hier behandelt werden, in den Vordergrund drängt und das Film-Erzählen an sich dadurch zentral wird. Die asynchronen Bilder in der Szene sind ein weiteres Beispiel für dieses Hervortreten einer andersartigen Erzählform, einer gewissen Ästhetik beziehungsweise Technik. Nach Robbe-Grillet sollten technische Errungenschaften des Films nicht dazu eingesetzt werden, um uns noch mehr einem Realismus unterzuordnen, der sich durch Bazins Denken ergibt.

„nous devons [...] profiter de chaque invention technique nouvelle, [...] pour accroître encore les possibilités d'affrontements dialectiques à l'intérieur d'un tissu cinématographique devenu de plus en plus complexe, et, par conséquent, multiplier les dégagements d'énergie produits par les tensions internes et les chocs entre les divers éléments matériels mis en jeu.“¹⁰⁶

All die Möglichkeiten sollten somit aufgesucht werden, um weiterhin die Widersprüche aufzuzeigen, die sich beim Gedanken an den Film als ein Medium, das seinen Ursprung im exakten Abbilden der Wirklichkeit hat, ergeben. All die Spannungen, die sich durch das Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion (Wirklichkeit als Fiktion/Fiktion als Wirklichkeit) ergeben, sollten noch verstärkt werden. So kommt es bei Robbe-Grillet durch unerwartete Schnitte zu den besprochenen Brüchen in der raumzeitlichen Kontinuität, zu Sprüngen in der Handlung oder Verdoppelungen der Figuren. Diese Elemente finden sich in den Filmen wieder. Bei beiden Filmen kann somit von einer Vorgangsweise gesprochen werden, die scheinbar mit Bazins Thesen des Filmrealismus, kaum mehr zu verbinden ist.

4.4.2 Selbstbezügliche Filmkunst - der Apfel wird zum Nicht-Apfel

Die Tendenz der Filme Robbe-Grillet's, sich von einer Relation zur Wirklichkeit im Sinne Bazins zu verabschieden, beschreibt Scarlett Winter in folgender Weise.

„Nicht die Bedeutung des Bildes in Analogie zur Realität steht im Mittelpunkt, sondern seine Bedeutung als filmische Kompositionseinheit, die in Opposition mit anderen gerät und so im kontrastierenden Wechselspiel ihre Wirkung erzielt.“¹⁰⁷

Bevor die Kategorie der Selbstbezüglichkeit in den Bildern untersucht wird, die aus diesem Zitat herausgelesen werden kann, soll vorerst der Übergang hierzu klar gemacht werden.

¹⁰⁶ Robbe-Grillet, Alain : *Angélique ou l'enchantement*. S.179

¹⁰⁷ Winter, Scarlett : *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. S.96

Nachdem durch die Filmbeispiele erläutert wurde, wie die Darstellung einer inneren, einer mentalen Realität über Verfremdung, Widersprüchlichkeit und das Zusammenstoßen der Bilder erreicht wird, ist es wichtig, auf Folgendes hinzuweisen: Das Annähern an die Realität als ‚réalité mentale‘ darf nicht so missverstanden werden, dass dies nur in den Filmen eine Berechtigung bekäme, in denen in streng perspektivischer Art und Weise das Publikum in die Gedankenwelt eines Charakters eintaucht. Würde beispielsweise das dritte Bild in der Szene von Tracey und Lance fehlen und somit die Erinnerung des Publikums an die Ausgangsposition von Tracey im Bus ausgelassen werden, hätten wir es zweifelsfrei mit einer anderen Wirkung zu tun. Es würde erschwert werden, die Darstellung als die Gedankenwelt Traceys zu verstehen. Das Mittel, die Bilder asynchron ablaufen zu lassen, bleibt aber dennoch im Sinne Robbe-Grilletts ein Verfahren, das gewohnte Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit deformiert, sich somit die Darstellung von einer äußeren Wirklichkeit hin zur Darstellung einer inneren Wirklichkeit bewegt.

Das Offenlassen der Frage, ob die Szene der absurd gefärbten Trennung aus *JE T’AIME, JE T’AIME* eine Tatsache in der Erzählung darstellt oder etwas Erträumtes, kann hierzu gut in Beziehung gesetzt werden. Die Verweigerung, eine Grenze zwischen den beiden Ebenen zu ziehen, ist eine klare Absage daran, diese innere Realität allein an die Vorstellungswelt der Hauptfigur zu binden. Bei Robbe-Grillet wird deutlich, dass es nicht mehr darum geht, eine äußere, sichtbare, vermeintlich objektive Realität aufzusuchen, sondern darum, sich allgemein auf die Möglichkeiten einer inneren Realitätsdarstellung hin zu bewegen. Das bedeutet, dass dieses Ergebnis nicht gezwungenermaßen in Verbindung mit einer Verdeutlichung der Gedankenwelt einer Figur erscheinen muss, sondern unabhängig davon erreicht werden kann.

Der Blick des Publikums wird in der Trennungs-Szene in *JE T’AIME, JE T’AIME* irritiert, indem eine Determinierung fehlt, ob es sich um eine Begebenheit mit dem Status einer Tatsache handelt oder nicht. Es tritt eine Spannung auf, die nicht aufgelöst wird. Die kurze Szene zeigt sehr gut, wie Zusammenstöße und Widersprüche nicht nur allein durch Montageeffekte zutage befördert werden können. Durch diese Spannung, die in der wenige Sekunden langen Szene eine Surrealität schafft, tritt die Erzählung selbst, das Handlungsgefüge, in den Hintergrund. In diesem Beispiel wäre dies die Trennung zwischen der rothaarigen Frau und Claude. Nicht das, was erzählt wird, sondern wie es erzählt wird, steht im Vordergrund.

Es handelt sich dabei um ein Charakteristikum, das allgemein beiden Filmen zugeschrieben werden kann, indem bei beiden ein Hervortreten der Form vor der Erzählung zu erkennen ist. Der Punkt, auf den hier hingeführt werden soll, ist der, dass die Filme somit „auf die Mechanismen der Filmproduktion selbst, das Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion – der Repräsentation der Wirklichkeit als Fiktion“¹⁰⁸ verweisen. Scarlett Winter beschreibt mit diesen Worten die Filme Robbe-Grilletts, die hier in Beziehung zur Verwirrung und Surrealität in den in dieser Arbeit behandelten Filmen gestellt werden. Um diesen Gedanken zu erläutern, eignet sich ein bereits angesprochenes Beispiel aus *JE T’AIME, JE T’AIME* sehr gut. Durch die Surrealität, hervorgerufen durch das Ertönen der Kindertrompete, steht nicht mehr das beschriebene Handlungsgefüge im Mittelpunkt, sondern die „Form als Bewegung der Beschreibung“¹⁰⁹, anstatt der Erzählung wird das Erzählen selbst zentral. Das Publikum wird im Unklaren gelassen, was es mit dem surrealen Effekt des Trötens auf sich hat. So schnell die Szene auch wieder vorbei ist, es bleibt eine unaufgelöste Spannung, die auf die Ebene des Films als ein erzählendes Konstrukt aufmerksam macht.

Ein erster Hinweis für diese Art der Selbstbezüglichkeit findet sich bereits in den Filmtiteln, indem bei beiden ein Voranstellen der Form herausgelesen werden kann. Die Bezeichnung *THE TRACEY FRAGMENTS* nimmt bereits die aufgesplitterte Erzählform voraus, bei der in erster Linie die Leinwand selbst in zahlreiche Fragmente zerteilt wird. Bei *JE T’AIME, JE T’AIME* haben wir es wiederum mit einem Titel zu tun, der das Aufsplittern des Lebens von Claude mit einer Verdoppelung der französischen Liebesbezeugung verbindet. Es handelt sich um ein deutlich sublimeres Vorgreifen der Erzähltechnik als im anderen Titel. Neben dem schlichten Duplizieren eines Gefühls, das der Titel darstellt, kann doch darin auch eine Widerspiegelung des Verfahrens gelesen werden, das bereits in Hinblick auf Robbe-Grilletts Technik des ‚falschen Anschlusses‘ beschrieben wurde. Gemeint ist jenes Aufbrechen der raumzeitlichen Kontinuität, wodurch eine rätselhafte Verdoppelung entsteht.

Grundsätzlich enthält der Science-Fiction-Mythos der Zeitreise bereits in sich das Motiv der Verdoppelung. Wird der Mensch in seine eigene Vergangenheit zurück geschickt, so begegnet er sich selbst wieder, wird zweimal vorhanden sein. *JE T’AIME, JE T’AIME* nimmt dieses Motiv jedoch in anderer Weise auf. In einer Schlüsselsequenz des Films, Claudes ersten Minuten in der Zeitmaschine, wird klar, dass er nicht körperlich verdoppelt in seiner Vergangenheit auftritt. Sein Körper verschwindet zwar in der Zeitmaschine vor unseren Augen, doch scheint Claude in der Vergangenheit in seinen eigenen Körper zu schlüpfen und

¹⁰⁸ Ebd. S.117

¹⁰⁹ Ebd.

verfügt dabei über keine Handlungsmacht, den Lauf der Dinge zu ändern. So bleibt er im Grunde wie die Kamera externer Beobachter der vergangenen Momente. Das Thema der Verdoppelung bleibt jedoch gegenwärtig, indem er in die von den Wissenschaftlern vorgesehene Minute seiner Vergangenheit nicht einmal, sondern in wiederholender Weise eintaucht.¹¹⁰ Diese 60 Sekunden werden im Film in einer einzelnen Einstellung umgesetzt und zeitlich exakt eingehalten. Claude befindet sich in dieser Minute unter Wasser. Er taucht mithilfe eines Schnorchels über dem untiefen Meeresgrund in Richtung der Kamera. Als Claude aus dem Wasser auftaucht, ist die Minute vorüber, und Claude befindet sich zurückgekehrt in der Zeitmaschine. Dort bleibt er jedoch nicht lange; er verschwindet abermals in den vorigen Zeitabschnitt seiner Vergangenheit. Es handelt sich um dieselbe Einstellung, dieses Mal nur einige Sekunden lang. Claudes Körper wechselt wiederum kurz in die Gegenwart. In der darauf folgenden Einstellung taucht er aus dem Meer auf, und eine Frauenstimme fragt ihn, ob es schön war; » C'était bien? «¹¹¹ Ein harter Schnitt befördert Claude wieder zurück unter Wasser, zum dritten Mal sehen wir die Anfangs-Einstellung der Zeitreise. Sehr schnell folgt ein Moment, der Claude dabei zeigt, wie er vor dieser Tauchepisode mit großen Schritten ins Meer steigt, während er die Frau, die wir nun am Strand liegend im Bild haben, fragt, ob sie mitkommt. In einem falschen Anschluss an diese Einstellung ist Claude wieder beim Zurückkehren an den Strand zu sehen. Auf eine nicht gestellte Frage antwortend, erzählt er von den vielen Meeresbewohnern, die er gesehen hat; ganz offensichtlich ein scherzhaft gemeinter, falscher Bericht. Die Sequenz wird noch etwa eine Minute lang mit weiteren Wiederholungen, die Frage » C'était bien? « wird noch einige Male gestellt, und falschen Anschlüssen fortgesetzt, bis sich die Szene im Gesamten erschlossen hat. In weiterer Folge taucht die Sequenz am Meer zwischen anderen Vergangenheitsmomenten immer wieder auf. Doch genügt bereits die Beschreibung bis hierher, um die Punkte, auf die hingewiesen werden soll, festzumachen.

Robbe-Grillet's Technik des falschen Anschlusses kann hier, wenn auch an die Handlung der unchronologisch erlebten Zeitreise gebunden, eindeutig wiedererkannt werden. Unmittelbar nachdem Claude ins Meer steigt, verlässt sein Doppelgänger dieses auch schon wieder. Der falsche Anschluss macht somit auf das Triebwerk der Produktion von Film aufmerksam, indem die Montage anstatt einer logischen Fortführung der Bewegung aus dem ersten Bild eine fehlerhafte entstehen lässt. Hinzu kommt das sich wiederholende Bild von Claude unter dem Meeresspiegel. In der Wiederholung dieser Einstellung scheint der weitest entfernte

¹¹⁰ JE T'AIME, JE T'AIME. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 0h18min

¹¹¹ Ebd. 0h19min

Punkt von einem Filmrealismus, wie ihn Bazin beschrieb, gefunden zu sein, da die Sequenz in ihrer Vermehrfachung zu allererst in einer Relation zu sich selbst als Erzählbaustein des Filmgerüsts steht. Anstatt Ideen oder Begebenheiten in der Wirklichkeit jenseits des Filmtextes darstellen zu wollen, macht eine Wiederholung im Film in erster Linie auf sich selbst als ‚bereits dagewesen‘ aufmerksam. In den Theorien über Film und Medien wurde das Thema der Selbstreferenz ausgiebig beleuchtet. Die Repetition in *JE T’AIME, JE T’AIME* kann dazu in Beziehung gesetzt und als ein Bewusst-Machen des Films als falsche Welt gedeutet werden; des Films als eine Welt der Simulation.

“The more the pictures distance themselves from reality, the more doubts in the authenticity and plausibility of the feigned worlds arise. The ever repetitive effects of simulation shatter the audience’s belief in the communicative contract between filmmaker and audience. Films deal with the premises and conditions of this communicative contract as a result of a critical reflexion of this situation.”¹¹²

Mit ‚communicative contract‘ kann beispielsweise das Übereinkommen des Publikums mit Resnais verbunden werden, eine fiktive Welt, in der Zeitreisen möglich sind, zu betreten. Die sich wiederholenden Einstellungen sind zwar einerseits an dieses Übereinkommen, also an die Handlung gebunden, doch stellen sie ebenfalls eine Reflexion über das Erzählen an sich dar. Hier ergibt sich wiederum eine Verbindung zu Alain Robbe-Grillet.

„tout œuvre moderne [...] au lieu d’être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité.“¹¹³

Für Robbe-Grillet ist das Erzählen von Realität im modernen Kunstwerk eine Unmöglichkeit geworden. Nicht als vermeintlich getreues Abbild der Realität, sondern in der Eigenschaft als Reflexion über die Realität soll sich das moderne Kunstwerk präsentieren. In der Verbindung der letzten beiden Zitate kehrt somit der Begriff der Realität zurück. Diese Realität ist jedoch anders als bei Bazin zu formulieren:

„Die Wirklichkeit liegt für Robbe-Grillet eben nicht mehr in der Reproduktion einer äußeren Wirklichkeit, sondern im Medium, d.h. in seiner Schreibweise selbst.“¹¹⁴

Es ergibt sich nun auch ein besseres Verständnis für Paul Youngs Aussage, die Reflexion über die Möglichkeiten der Repräsentation werde in den Filmen selbst zum Gegenstand gemacht. Die Filme selbst würden sich somit in einem reflexiven Zugang eher dem Austesten der Realität, weniger dem Verrat derselben verschreiben.¹¹⁵ Weit abgelegen von einer

¹¹² Nöth, Winfried : *Self-Reference in the Media; Ausführlicher Projektbericht des DFG-Projekts Selbstreferenz in den Medien*. S.7

¹¹³ Robbe-Grillet, Alain : *Angélique ou l'enchantement*. S.129

¹¹⁴ Winter, Scarlett : *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. S.117

¹¹⁵ Vgl. Young, Paul : *The Flickering Window; Early Cinema's Realist Fantasies*. S.85

hochintellektuellen Verschränkung, stellt James Monaco in erfrischend nüchterner Weise Folgendes fest:

„In life, we watch stories, in film we always, perforce, must watch the telling. There is no other way, so why not admit it within the limits of the movie?“¹¹⁶

Durch ein Denken vom Filmbild, das dessen Wirklichkeitsästhetik ins Zentrum stellt, ergeben sich Grenzen und Widersprüche. In den letzten Zitaten zeigt sich jedoch ein Zugang, der dies nicht als Limitierung des Mediums sondern als Potential wahrnimmt. Die Merkmale für einen Zugang, der den Erzählgestus des Mediums reflektiert und offen legt, können in den in dieser Arbeit behandelten Filmen wiederentdeckt werden.

Dem ist zweifelsohne entgegenzustellen, dass sich in diesen Fällen jene Merkmale, wie bereits öfter angemerkt, nicht vollständig vom Handlungsgerüst lösen. Das dritte Bild in der Szene von Lance und Tracey wird als klarer Hinweis dafür eingebaut, dass es sich um ein Aufzeigen von Denk-, Gefühls- und Erinnerungsprozessen der Hauptfigur handelt. Die Ästhetik des Durcheinander-Würfels in *JE T'AIME, JE T'AIME* ist gar derart stark an die Grundidee eines fehlerhaft verlaufenden Zeitreisenexperiments gebunden, dass die Überlegung über die Selbstbezüglichkeit der Bilder vielleicht weit hergeholt erscheint. Doch ähnlich wie der Titel lediglich eine Andeutung der verdoppelten Filmsequenzen enthält, weist auch die Erzählstruktur des Films nur mit subtilen Mitteln auf ihren selbstbezüglichen Charakter hin. Hinsichtlich dieser Mittel ist zu sagen, dass die Subtilität eben durch die starre Verbindung des Handlungsgerüsts mit der verwirrenden Ästhetik gegeben ist, die in ihrer Andersartigkeit das Film-Erzählen an sich thematisiert; ‚they’re hiding in plain sight‘. Durch die Verbindung an das Handlungsgerüst ergibt sich trotz der Ästhetik des Durcheinander-Würfels eine gewisse Kontinuität.

Surreale Effekte und deren erschwerte Zuordnung wie das Tröten in der Trennungs-Szene werden zu zentralen Momenten in *JE T'AIME, JE T'AIME*, indem sie sich am deutlichsten vom Handlungsgefüge lösen. Hier ergibt sich eine Verbindung zu einem surrealistischen Gemälde von René Magritte, das den Titel *L'EMPIRE DES LUMIÈRES* trägt und im Film als Zitat auftritt. Das im Jahr 1954 in einer Serie von mehreren Variationen entstandene Gemälde Magrittes hängt als Poster neben vielen anderen in Claudes Wohnung.¹¹⁷ Es zeigt ein Haus in nächtlicher Stimmung. Dieses wird beleuchtet von einer Straßenlaterne und spiegelt sich in

¹¹⁶ Monaco, James : *Alain Resnais; The Rôle of Imagination*. S.14

¹¹⁷ *JE T'AIME, JE T'AIME*. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 0h38min (u.a.)

einem davor liegenden Teich. Ein Baum ragt vor dem Gebäude in einen überraschend taghellen Himmel, durch den die naturalistische Darstellung der nächtlichen Szene einen verfremdenden Effekt erfährt. Die Deutung, die das Gemälde im Schaffenskontext von René Magrittes Werken erhält, verwandelt es, eingesetzt in *JE T'AIME, JE T'AIME*, in ein klares inhaltliches Zitat. Magrittes naturalistische, sich gar einem Realismus der Kamera annähernde Darstellungsweise war darauf ausgerichtet, Sehgewohnheiten durch befremdende Elemente aufzubrechen. So wie Robbe-Grillet es ausdrücklich vom Film forderte, schuf Magritte in der bildenden Kunst Werke, die gewohnte Ansichtsweisen von der Wirklichkeit erschütterte. Gleichzeitig kommt in seinen Bildern ein reflexiver Ansatz hinsichtlich des Bezugs von Kunst zur Wirklichkeit zum Ausdruck. Als eingängiges und bekanntes Beispiel hierfür gilt das Gemälde *CECI N'EST PAS UNE POMME* (1964), eine simple Darstellung eines Apfels. Durch die ins Bild geschriebene Überschrift ‚dies ist kein Apfel‘ wird auf das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit aufmerksam gemacht. Das Bild weist somit auf eine simple Wesensart der abgebildeten Frucht hin, nämlich dass selbst ein perfekt gemalter Apfel nicht gegessen werden kann. Es handelt sich um eine deutliche Betonung der Differenz zwischen Kunstwelt und externer Wirklichkeit.¹¹⁸ Auch die Darstellung der nächtlichen Szenerie mit taghellem Himmel kann als solch ein Hinweis verstanden werden. Das Bild wirkt real, stürzt jedoch in radikaler Weise unseren Begriff von Realität um. Erst auf den zweiten Blick kommt das Unvertraute zum Vorschein und bietet sich zugleich als eine mögliche Ersatzrealität an.¹¹⁹

„Ein entr-realisierender, poetischer Effekt ergreift den Betrachter und führt ihm die falsche Selbstverständlichkeit seiner Gegenstandsidentifikation vor Augen.“¹²⁰

Im Fall der Darstellung des Apfels bedeutet dies: der Apfel wird zu einem Nicht-Apfel (und bleibt doch ein Apfel). In selbigem Kontext kann die Verwandlung der nächtlichen Stimmung in eine rätselhafte Tag-und-Nacht-Szenerie gesehen werden. Die Nacht wird zu einem aus der Imagination des Künstlers entstammenden Tag-Nacht-Hybrid.¹²¹ Durch die Verwendung von Magrittes Gemälde in *JE T'AIME, JE T'AIME* wird somit auf kunstübergreifende Weise die Thematik der Selbstbezüglichkeit, die in diesem Kapitel zuletzt erläutert wurde, aufgegriffen.

¹¹⁸ Vgl. Köhler, Astrid : *Das Bild im Bild als Reflexionsmedium; Über die Doppelnatur von Malerei und das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit im Werk René Magrittes*. S.9f

¹¹⁹ Vgl. ebd. S.53

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Vgl. ebd. S.52

5 Indikatoren für Filmrealismus in der Verwirrung

René Magrittes Gemälde *CECI N'EST PAS UNE POMME* führt zu jenem Thema zurück, mit dem André Bazin seine Überlegungen über den Filmrealismus begann. In der Grundthese aus der *Ontologie des photographischen Bildes* kam zum Ausdruck, dass die Fotografie und der Film ihre besondere Wirkungskraft aus der Wirklichkeits-Ästhetik des Kamerabildes beziehen. Diese lässt das Bild zum Teil der Natur werden und führt zur psychologischen Gleichsetzung von Modell und Portrait. Trotz aller kritischen Einwände sind wir bei einem fotografischen Bild eines Apfels dazu gezwungen, an dessen Existenz zu glauben, da dieser „tatsächlich wiedergegeben, das heißt in Raum und Zeit gegenwärtig gemacht wird.“¹²²

Nachdem im letzten Kapitel die Verwirrung aus den Filmbeispielen mit einem künstlerischen Ansatz verbunden wurde, der eben diese Gleichsetzung kritisch reflektiert, sozusagen den Apfel in einen Nicht-Apfel verwandelt, mag der Eindruck entstehen, die Verwirrung in den behandelten Filmen könne keineswegs mit Bazins Konzept des Filmrealismus' in Verbindung gebracht werden. Die Titelgebende These dieser Arbeit wäre somit scheinbar widerlegt. In der Verbindung mit Alain Robbe-Grillet hat sich jedoch gezeigt, wengleich die Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes angegriffen wird, bedeutet dies nicht, dass der Begriff der Realität vollständig verschwindet. Der Unterschied ist folgender. Die Wirklichkeit liegt eben nicht mehr in der Darstellung einer äußeren Wirklichkeit, sondern im Medium, d.h. in seiner Schreibweise selbst. Der Film soll sich laut Robbe-Grillet der Wirklichkeit als *réalité mentale*, als innere Realität annähern. Nachdem Bazins Filmrealismus laut Paul Young keinen speziellen Filmstil darstellt, also nicht als Normästhetik zu verstehen ist, kann berechtigter Weise ein gemeinsame Nenner von Bazins Thesen und den Verwirrung stiftenden Momenten aus den Filmen ermittelt werden. Es soll jedoch keine Ansichtweise aufgestellt werden, die wiederum eine Annäherung der Filme an eine mentale Realität, die Kategorie der Selbstbezüglichkeit aus dem letzten Kapitel negiert. Die Verbindung zu diesen Punkten bleibt bestehen. Aus ihnen heraus soll eine Brücke zurück zu Bazin geschlagen werden.

In *Alain Resnais; The Rôle of Imagination* von James Monaco wird erläutert, wie sich in *JE T'AIME, JE T'AIME* trotz surrealistischer Tendenzen dennoch ein deutlicher Bezug zu Bazin ergibt. Für James Monaco ist Resnais somit eindeutig ein Realist im Sinne Bazins. Zudem bestimmt er Resnais als einen Regisseur, der die Montage gekonnt zur Aufdeckung von Realität verwendet. Die Montage führt bei ihm somit nicht zur Zerlegung des Realität-Bildes

¹²² Bazin, André : *Was ist Film?*. S.37

wodurch eine Zerstückelung und Verzerrung des Wirklichen entsteht, sondern tatsächlich zur Offen-Legung der Realität. Hierbei fügt Monaco hinzu, dass es sich dabei um eine Realität der Imagination handelt.¹²³ Anders ausgedrückt, sieht er in *JE T'AIME, JE T'AIME* eine Annäherung an die Realität als *réalité mentale*. In dem Hinweis, dass es sich um eine Realität der Imagination handelt, kann somit eine Verschränkung von Bazins Thesen mit jenen Punkten erkannt werden, die in Abschnitt 4.4 beschrieben wurden.

JE T'AIME, JE T'AIME ist für Monaco ein Meisterwerk der realistischen Montage. In einer Art kubistischen Zugang, der die Erzählung in unzählige Einzelmomente auffächert, werde der fiktionale Charakter Claude Ridder um ein Vielfaches schärfer portraitiert als dies in einer konventionellen Erzählung möglich gewesen wäre.

Hinsichtlich der Entwicklungsgeschichte des Films ist anzumerken, dass die Auswahl der Sequenzen aus einer Fülle von fertig geschriebenen Szenen erfolgte. Der Drehbuchautor Jacques Sternberg lieferte eine hunderte Seiten lange ‚Story‘ sowie ausführliche Dossiers über die Hauptcharaktere. Schlussendlich wurden vier Fünftel der Geschichte nicht verfilmt. Es war sozusagen notwendig, die Hauptcharaktere genau zu kennen, bevor jene beziehungsreichen sowie scheinbar beziehungsarmen Momente aus dem Leben Claude Ridders ausgesucht wurden, die das Publikum zu sehen bekommen sollte. In dieser Grundidee, die Lebensgeschichte der Hauptfigur detailliert anzufertigen, um sie anschließend einem Prozess des Auswählens zu unterwerfen, wird deutlich, dass das Ausstellen eines Charakters im Zentrum steht. Der Gedanke an Fernsehserien liegt hier nicht fern. In diesen geht es oft weniger um eine geradlinige ‚Story‘, sondern darum, Charaktere über einen längeren Zeitraum und über mehrere Ereignisse hinweg einem Publikum näher zu bringen, diese auszustellen. Was zählt, ist die Zeit, die mit den Charakteren verbracht wird.¹²⁴

In einem Interview äußert sich Alain Resnais in folgender Weise über seine Hauptfigur aus *JE T'AIME, JE T'AIME*:

„[...] la vérité, c'est que je n'ai pas d'idée préconçue. Il faut que le personnage soit vivant. Et puis, la notion...“¹²⁵

Entgegen der Annahme, die detaillierte Vorarbeit Sternbergs würde dazu dienen, dem Regisseur ein vorgefasstes Urteil über seine Figur zu liefern, gibt Resnais hier Gegenteiliges von sich. Alleinige Prämisse für ihn scheint gewesen zu sein, dass der Charakter ‚lebt‘. Daraufhin erhielt er eine Grundkenntnis beziehungsweise eine Vorstellung der Figur. Die

¹²³ Vgl. Monaco, James : *Alain Resnais; The Rôle of Imagination*. S.125

¹²⁴ Vgl. ebd. S.126f

¹²⁵ *Alain Resnais ; Tojours fidèle à André Breton*. S.11

aufwendige Arbeit, die Jacques Sternberg auf sich nahm, bestand somit darin, eine fiktionale Figur zum Leben zu erwecken.

5.1 *Realismus der Imagination*

Die Selektion der Sequenzen, die daraufhin in erster Linie durch Resnais erfolgte, ruft Bazins Worte über die Kategorie der Auswahl in Erinnerung, die dem künstlerischen Prozess zugrunde liegt. Jede Ästhetik hat eine Auswahl zu treffen „[...] zwischen dem zu Bewahrenden, dem zu Verwerfenden und dem, was verloren gehen kann.“¹²⁶ Gewisse Momente in der Realität werden isoliert, wobei der Preis, der für diese Isolierung zu bezahlen ist, eine Vernachlässigung derselben Realität darstellt, „[...] die das Kino doch vollständig wiedergeben möchte“¹²⁷. Die Filmkunst existiert jedoch ausschließlich durch diese Auswahl, sie lebt laut Bazin gerade von dem Widerspruch, der aus der Vernachlässigung entsteht und eine Unvollständigkeit heraufbeschwört. Das Wesentliche ist der Widerstand, der zwischen dem artifiziellen Produkt und der Wirklichkeit steht.¹²⁸ In Folge schreibt Bazin davon, dass sich dadurch Abstraktionen der Wirklichkeit und darüber hinaus Darstellungs-Konventionen ergeben würden.

„Am Ende [...] steht anstelle der ursprünglichen Wirklichkeit eine Illusion der Wirklichkeit, die sich aus einer Mischung von Abstraktion (das Schwarzweißbild, die Zweidimensionalität), Konvention (die Gesetze der Montage zum Beispiel) und authentische Realität zusammensetzt.“¹²⁹

Schließlich kann das Ergebnis den Realismus, gegeben durch die Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes, entweder verstärken, oder auch neutralisieren. Das bedeutet, dass verschiedene Filmstile nach dem Gesichtspunkt ihres Gewinns oder Verlusts an Realismus untersucht werden können. Nach James Monaco stellt die Verwirrung in *JE T’AIME, JE T’AIME*, die Collage von durcheinander gewürfelten Episoden einen eindeutigen Gewinn für den Realismus dar, wobei der Unterschied zu Bazin in einer Gegenüberstellung der Kategorie der Auswahl mit der Entstehungsgeschichte des Films deutlich wird.

Im Anschluss an das letzte Zitat wird wiederum das starke Anliegen Bazins um den Realismus deutlich. Es bestehe eine Gefahr, die daraus hervorgeht, dass die Illusion der

¹²⁶ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.308

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.175

¹²⁹ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.309

Wirklichkeit „[...] im Kopf des Zuschauers eins wird mit ihrer filmischen Darstellung.“¹³⁰ Er äußert sich somit darüber, dass durch die Illusion das Publikum schnell das Bewusstsein für die eigentliche Wirklichkeit, aus der der Film schöpft, verlieren würde. Für den Regisseur sei es eine leichte Versuchung, die Distanz zur Realität immer weiter zu vergrößern bis er schließlich selbst nicht mehr unterscheiden kann, wo seine Unwahrheiten beginnen und wo sie enden. Es wird hier dem Regisseur jedoch nicht zur Last gelegt, dass er das Publikum belügt.

„Es kann nicht darum gehen, ihm vorzuwerfen, daß er lügt, denn die Lüge ist grundlegender Bestandteil seiner Kunst, wohl aber, daß er die Lüge nicht mehr beherrscht und selbst darauf hereinfällt und so jede neue Eroberung von Realität verhindert.“¹³¹

Deutlich kommt hier wiederum die zentrale Bezugsetzung von Film zu einer objektiv erfahrbaren Realität zum Ausdruck. Wird die Entstehungsgeschichte von *JE T’AIME, JE T’AIME* hierzu in Verbindung gebracht, so ergibt sich eine Verschiebung der Ebenen, stellt doch das Ausgangs-Material selbst, aus dem die Selektion der Szenen erfolgte, bereits eine ‚Lüge‘ dar. Diese nähert sich zwar der Realität so weit es geht an, indem in akribischer Weise ein Charakter zum Leben erweckt wird, doch bleibt dieser im Grunde rein fiktional. Wichtig ist bei dieser Feststellung nicht, inwiefern Sternberg das Bild von Claude anhand wirklicher Begebenheiten entwarf, sondern der Vorgang des Auswählens, der hier auf einer anderen Ebene stattfindet. Es darf nicht vergessen werden, dass eine der Realität völlig entrückte Science-Fiction-Story das Konzept für den Film bildet. Für James Monaco ist *JE T’AIME, JE T’AIME* ein Glanzstück realistischer Montage. Monaco spricht Alain Resnais somit eindeutig zu, dass er seine Lüge über die Lüge beherrscht und ‚neue Eroberungen‘ von einer inneren Realität erzielt. Die innere Realität und der Begriff der Imagination sind hier allgemeiner zu fassen. Über die inhaltliche Ebene, der Verdeutlichung der Gedanken- oder Erinnerungswelt einer Figur innerhalb einer Filmerzählung hinaus, ist der Begriff der Imagination bei *JE T’AIME, JE T’AIME* bereits bei der Vorarbeit des Drehbuchautors anzusetzen. Durch die Untersuchung von Bazins Prinzip der Auswahl hinsichtlich der Filmgenese von *JE T’AIME, JE T’AIME* zeigt sich dies auf eingängige Weise. Das bedeutet jedoch nicht, dass hier ein Beispiel gefunden sei, das Bazins Feststellung, jede Ästhetik habe eine Auswahl aus der Realität zu treffen, ad absurdum führt. Das Beherrschen der Lüge ergibt in *JE T’AIME, JE T’AIME* lediglich einen anders zu bestimmenden Realismus - einen Realismus der Imagination.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

5.1.1 Imagination – eine nähere Betrachtung

Das oft wiederkehrende Motiv der Erinnerung in den Filmen von Alain Resnais veranlasst, in ihm einen Theoretiker von Begriffen der Zeit und des Gedächtnisses zu sehen. Resnais selbst stellt dem entgegen, er habe das Wort ‚Gedächtnis‘ in Bezug zu seiner Arbeit immer abgelehnt. Er bevorzuge das Wort ‚Imagination‘. James Monaco stellt fest, dass dieser Begriff vielmehr im kunsttheoretischen Diskurs der Romantik anzusiedeln ist als in der Post-Moderne, eher aus dem Feld der Poesie als dem des Films stammt. Er greift in Folge auf eine Definition des Begriffs Imagination zurück, die sich im *Leviathan* von Thomas Hobbes findet.¹³² Er macht somit einen noch viel weiteren Schritt zurück, indem aus einer im Jahr 1651 verfassten staatstheoretischen Schrift zitiert wird.

“For after the object is removed, or the eye shut, we still retain an image of the thing seen, though more obscure than when we see it. And this is it the Latins call imagination, from the image made in seeing, [...] Imagination, therefore, is nothing but decaying sense; and is found in men and many other living creatures, as well sleeping as waking. [...] when we would express the decay, and signify that the sense is fading, old, and past, it is called memory. So that imagination and memory are but one thing, which for diverse considerations hath diverse names.”¹³³

In der Übersetzung des Wortes entsprechend seinen Wurzeln, Imagination als das ‚im Prozess des Sehens entstehende Bild‘, sieht Monaco die perfekte Beschreibung der Praxis des Filmschauens, wobei angemerkt wird, dass Hobbes‘ zentrale Aussage im Grunde eine Tautologie darstellt. Wenn das Bild das Gesehene Objekt ist, welches andere Bild sollte es geben als jenes, das im Prozess des Sehens entsteht? Eben in der Praxis des Filmschauens kann der Schlüssel für das Verständnis dieser Unterscheidung gefunden werden. Es gibt einerseits das Abbild, das für sich selbst existiert, das allein aus der Mechanik der Kamera resultiert. Andererseits gibt es das Bild, das im Kopf entsteht. Wir erhalten ein konzeptionelles Bild von etwas. Dieses hat wenig imitierenden Charakter, ist umso mehr als eine Reaktion, im Sinn von ‚analytisch‘ zu verstehen. In diesem Prozess sieht Hobbes die Imagination verankert, sie steht somit im Sinn einer sich zersetzenden Bedeutungs-Dichte. Nach Monaco spiegelt sich im Film genau jenes Phänomen wider, sowohl auf Rezeptionsseite als auch auf Produktionsseite. Der Begriff der Imagination gerät durch diese Rückführung in das aus der Mimesis-Theorie bekannte Spannungsfeld zwischen Imitieren und Kreieren, zwischen Kopie und Fantasie. Schließlich ergibt sich dadurch die Ansichtswiese, die Imagination weder als realistisch noch als unrealistisch, sondern als Summe dessen zu

¹³² Vgl. Monaco, James : *Alain Resnais; The Rôle of Imagination*. S.11

¹³³ Hobbes, Thomas : *Leviathan*. o.S.

begreifen, wie wir unsere Realität kognitiv verarbeiten; ein malender Schwamm, der aufnimmt und abgibt.

Im Film *JE T'AI ME, JE T'AI ME* kann die Imagination sowohl als Betrachtungsgegenstand wie auch als Werkzeug erkannt werden. Monaco erachtet die Filme von Resnais weniger als qualvoll komplizierte Rätsel sondern als simple und elegante Untersuchungen des tiefgehenden und weit umfassenden Verfahrens der Imagination.¹³⁴

„It doesn't even take much imagination to enjoy them. All that is necessary is an understanding that we are not watching stories, but the telling of stories. [...] In life, we watch stories, in film we always, perforce, must watch the telling.“¹³⁵

5.1.2 Darstellen des Udenkbaren

Auch wenn dieser Sichtweise möglicherweise eine allzu einfache, recht allgemeine Aufschlüsselung anhaftet, so wird bereits einer der Gedanken aufgegriffen, den Gilles Deleuze im *Zeit-Bild* unter anderem in Hinblick auf die Filme von Resnais weiter führt und präzisiert: Der Film steht nicht mehr im Sinn einer Wiedergabe von Begebenheiten eines Film-Außens, „sondern als Realitätsproduzent, der den Außenraum mitkonstruiert.“¹³⁶

Während bei James Monaco der Film in Analogie zum Prozess der Imagination in einem eher einseitigen Verhältnis zur Realität verstanden wird, wird ihm durch Deleuze eine Verwebung mit der Wirklichkeit zugesprochen, die eine gegenseitige Einflussnahme beinhaltet. Für ein besseres Verständnis von Film als Realitätsproduzent hilft es, an Bazins Befangenheit von der ontologischen Identität im fotografischen Bild zurück zu denken, die dem Film das Potential verleihe, uns stets zur Realität selbst zurück zu führen. Es ergeben sich hier, wie in Kapitel 4 erwähnt, Parallelen zum Begriff des Glaubens, also zu einer spirituellen Lebenseinstellung, die sich dem Auffinden höchster Wirklichkeit und Wahrheit verschreibt.

Gilles Deleuze beschreibt den Verlust des Glaubens an die Welt als ein wesentliches Merkmal der modernen Zeit. Sogar Ereignisse wie die Liebe und der Tod, die unsere Lebensrealität bestimmen, würden derart unglaublich erscheinen, als ob wir kaum etwas damit zu tun haben. Die Welt selbst sei es, die uns wie ein schlechter Film vorkommt.¹³⁷ Bazin stellte fest, dass die wesentypische Wirkungskraft des fotografischen Bildes in seiner Offenlegung von Wirklichkeit liegt. Wenn das Band zwischen dem Menschen und der Welt tatsächlich zerrissen ist, so müsste der Film doch ein geeignetes Instrument darstellen, dieses wieder

¹³⁴ Vgl. Monaco, James : *Alain Resnais; The Rôle of Imagination*. S.13f

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ott, Michaela : *Gilles Deleuze; Zur Einführung*. S.135

¹³⁷ Vgl. Deleuze, Gilles : *Das Zeit-Bild; Kino 2*. S.224

herzustellen. Doch zielt Deleuze nicht darauf ab, die Wirklichkeitsästhetik des Films wiederum voran zu stellen.

„Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört. Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band. Man hat sich vielfach über die Natur der kinematographischen Illusion ausgelassen. Uns den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos [...]“¹³⁸

Indem der Film dieses Potential zugesprochen bekommt, erhält er die Rolle eines Realitätsproduzenten, der den Außenraum mitkonstruiert.

Eine weiterführende Erklärung, auf welche Weise sich das ‚moderne Kino‘ dieser Macht tatsächlich bedienen kann, setzt wiederum beim ambivalenten Punkt des Film-Außens an. Die Erkenntnis, die auch Robbe-Grillet zur Anfechtung von Bazins Thesen führte, bestand darin, dass dieses Film-Außen im Grunde unantastbar, undenkbar sei. Eine vermeintlich objektive, äußere Realität ist nicht darstellbar durch den Film. Denkt man jedoch daran, dass selbst die Imagination laut Hobbes in einer bestimmten Weise in der Realität verankert ist, so ist die Frage nach der Verankerung im Fall des Films und vor allem die Frage, wie diese Verankerung vorzustellen sei, nur logisch. Bei Deleuze findet sich folgende Erläuterung für diese ‚Rückseite der Filmleinwand‘: in Form von einem ‚Off‘, also unausgesprochen, verwies das klassische oder ‚nicht moderne‘ Kino einerseits auf jenes Film-Außen, dessen filmische Darstellung jederzeit durch andere Bilder aktualisierbar war. Andererseits verwies es auf ein „veränderliches Ganzes [...], das sich in der Gesamtheit der miteinander verknüpften Bilder ausdrückte.“¹³⁹ Gemeint ist damit folgendes: Das ‚Off‘ versteht sich nicht nur als die alleinige Bezugsetzung zu einer sichtbaren Realität, sondern auch zu einer allgemeinen Ebene des Verständnisses von Film, wo es Platz für all die veränderlichen Erzählstrukturen und fantasievollen Formen gibt, die das offene Wesen des klassischen Kinos charakterisierten. Durch das Verfahren der Verknüpfung und Aneinanderreihung der Bilder waren dem Erzählvermögen des Kinos keine Schranken gegeben. Dieser Prozess wird als eine „stets offene Totalisierung beschrieben, welche die Montage oder die Macht des Denkens bestimmte.“¹⁴⁰ Alles konnte erzählt werden, gleichzeitig war im ‚nicht modernen‘ Kino aber auch eine über alles bestimmende, eingrenzende Komponente gegeben. Bereits bei Bazin wird dieser negative Aspekt klar hervorgehoben, indem er sich ablehnend gegenüber der Montage äußert, da sie eine vorgegebene Interpretation, also einen implementierten Denkvorgang beinhaltet.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd. S.233

¹⁴⁰ Ebd.

Es ergibt sich durch Deleuze folgende Schlussfolgerung: „das Ganze ist das Offene.“¹⁴¹ Das offene Wesen wird in dieser Darstellung des klassischen, ‚nicht modernen‘ Kinos somit als bezeichnend erkannt.

Wenn für Robbe-Grillet die Wirklichkeit nicht mehr in der Darstellung einer äußeren Wirklichkeit, sondern im Medium, d.h. in seiner Schreibweise selbst liegt, dann verändert sich die Beschreibung ‚des Ganzen‘ auf folgende Weise: „Das Ganze ist das Außen.“¹⁴² Auch als Schlussfolgerung der gegenseitigen Verwebung des Films mit der Realität, die ihn zum Realitätsproduzenten macht, kann dieser Satz verstanden werden. Zentral steht nun nicht mehr der Vorgang des Verknüpfens der Bilder, sondern das, was zwischen den Bildern entsteht.

„Was nun zählt, ist der Zwischenraum zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Verräumlichung, die bewirkt, daß sich jedes Bild von der Leere losreißt und in sie zurückfällt.“¹⁴³

Entgegen einer ‚offenen Totalisierung‘ geht es somit darum, an Stelle fertiger Denkvorgänge Platz für ‚Ungedachtes‘ zu schaffen. Zur Veranschaulichung bietet sich das Beispiel einer bewusst eingesetzten Unstimmigkeit zwischen Ton- und Bildebene an. Wenn das Akustische plötzlich eigenständig wird und sich nicht mehr mit dem Gesehenen deckt, wird eine Differenz geschaffen. Als Folge davon entsteht ein Zwischenraum; ein Neues, das dazu gedacht werden muss. Dieser Zwischenraum muss jedoch nicht gezwungenermaßen eine zu suchende Verknüpfung der Ton- und Bildebene darstellen.

„Das heißt, Schnitt und Dramaturgie erzeugen nicht eine dialektische Kontrastierung oder eine Einheit der addierten Dinge, sondern eine fortlaufende, ständige Variation.“¹⁴⁴

Deleuze schreibt vom mathematischen Begriff der Differenzierung, der hier seine Entsprechung finden kann.¹⁴⁵

„[...] zu einem gegebenen Potential muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist.“¹⁴⁶

Als Beispiel kann auf eine im vorigen Kapitel besprochene Filmsequenz aus THE TRACEY FRAGMENTS eingegangen werden. Die Szene von Lance und Tracey, in der eine solche Auflösung des Ton-Bildzusammenhalts stattfindet, führt zu einem Eindruck, der in der Realität nicht zurückführbar ist. Ein Bewusstsein für ein ‚Dazwischen‘ wird geschaffen.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Heise, Jörg : *Plötzlich diese Übersicht; Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*. S.278

¹⁴⁵ Vgl. Deleuze, Gilles : *Das Zeit-Bild; Kino 2*. S.234f

¹⁴⁶ Ebd. S.234

Dieser Zwischenraum bekommt nun im Beispiel von THE TRACEY FRAGMENTS durch das dritte Bild eine mögliche Zuordnung innerhalb der Film-Erzählung, gibt somit eine Möglichkeit der Verknüpfung der Bilder voraus. Auch wenn dadurch anderen Möglichkeiten der Leseweise der Raum genommen wird, so verdeutlicht dieses Beispiel immerhin sehr gut, was mit einem Zwischenraum gemeint sein kann. All die Zusammenstöße und Widersprüche, die unter Bezugnahme von Robbe-Grillet's Forderungen an den Film besprochen wurden, sind im Sinn von Deleuze solche Produzenten von Zwischenräumen.

So sehen wir als weiteres Beispiel in JE T'AIME, JE T'AIME einen ‚falschen Anschluss‘ in Form jener Schnittfolge, in der sich Claude zum Ufer hinbewegt, obwohl er soeben zum Tauchen ins Meer gestiegen ist. Anstatt einer Weiterführung der Bewegung, also an Stelle eines rationalen, logischen Schnitts, ist mit dieser Aufeinanderfolge ein irrationaler Schnitt gegeben. Es wird dadurch weder ein Ende der einen Einstellung, noch der Beginn der anderen markiert.¹⁴⁷ Diese Ästhetik ist wie in Abschnitt 4.4.2 beschrieben einerseits an das Handlungsgerüst streng gebunden, andererseits wird durch sie die Bedeutung der Montage, die Zerstückelung des Realitätsbildes thematisiert; oder wie Monaco es ausdrückt, stellt die Imagination einerseits das Werkzeug dar, andererseits wird der Prozess der Imagination zum Betrachtungsgegenstand gemacht. Die Bindung der Ästhetik des Durcheinanders an die Handlung im Fall von JE T'AIME, JE T'AIME bringt somit eine Vielschichtigkeit hervor. Es stellt sich die Frage, ob diese Vielschichtigkeit nicht auch kennzeichnend für die Erfüllung der Bedingungen einer vieldeutigen Wirklichkeit sei, die in Bazin's Texten als Anspruch an den Film zum Ausdruck kommt.

Für Deleuze steht die Montage bei Resnais im Zeichen einer Versöhnung des „Zerstückelten mit der Sequenzeinstellung.“¹⁴⁸ Diese Feststellung, das Zerstückelte gleiche sich mit dem Unzerstückelten aus, führt zu James Monaco zurück. Wenn er sagt, dass die Montage bei Resnais eben nicht zur Zerlegung des Realitätsbildes, sondern zur Offen-Legung eingesetzt wird, klingt das paradox, doch wird damit im Grunde angedeutet, dass der Film JE T'AIME, JE T'AIME sich an jene Ästhetik des direkten Portraitierens annähert, für die Bazin im italienischen Neorealismus das Musterbeispiel erkannte. In den Plansequenzen, den langen Einstellungen aus diesen Filmen sah er die beste Möglichkeit für ein direktes, Realität freigebendes Portraitieren sowie eine Stilistik, die eine bedeutende Weiterentwicklung der Filmsprache darstellte. Deleuze erklärt die besondere Wirkungskraft des Neorealismus auf folgende Weise:

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.236

¹⁴⁸ Ebd. S.236

„Das Reale wird nicht mehr repräsentiert oder reproduziert, sondern ‚gemeint‘. Statt ein bereits dechiffriertes Reales zu präsentieren, meine der Neorealismus ein zu dechiffrierendes und stets zweideutiges Reales; aus diesem Grund trete die Plansequenz zunehmend an die Stelle der Montage von Repräsentationen.“¹⁴⁹

Nach André Bazin ist der Neorealismus ein Stil, der ein gewisses ‚Mehr‘ an Realität hervorbringt. Weniger aufgrund des Inhalts, vielmehr durch dessen Ästhetik kommt ein Gewinn für den von der Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes ausgehenden Realismus zustande. Die enge Bezugsetzung zu einer sichtbaren, vermeintlich objektiven Realität, die Bazin ins Kreuzfeuer der Kritik brachte, wird von Deleuze jedoch richtiger Weise als eine Sackgasse erkannt.¹⁵⁰ Für Deleuze stellt sich die Frage, ob wir es entgegengesetzt zu einer Ebene des Realen im Film nicht vielmehr mit einer ‚mentalen‘ Ebene, „und zwar in Begriffen des Denkens“¹⁵¹ zu tun haben. Genau jene mentale Ebene dürfte auch James Monaco im Sinn haben, wenn er die Imagination als tiefgehendes Verfahren der Realitäts-Verarbeitung in Analogie zu den Filmen von Resnais stellt. Und auch Robbe-Grillet's Forderung, sich der Realität als *réalité mentale* anzunähern, steht in enger Verbindung dazu.

Der Realismus der Imagination in *JE T'AIME*, *JE T'AIME* resultiert aus dem Ergründen der Bilder, aus der geistigen Visualisierung dessen, was zwischen den Bildern hervorgeht. Ohne der Gefahr der Beliebigkeit zu verfallen, wird anstatt vorgegebener Interpretationen ein Spielraum für neue Vorstellungen geschaffen. Unabhängig von *JE T'AIME*, *JE T'AIME* ergibt sich durch diese Methode eine Möglichkeit, auf virtuelle Realitätsaspekte zu verweisen, die sich jenseitig des vermeintlichen Film-Außens befinden.¹⁵² Als expressive Beispiele für ein Außen dieser Art dienen das Unerklärbare des Krieges oder das Nicht-Darstellbare des Todes.

„[...] die Macht des Denkens“ tritt „zugunsten eines Ungedachten im Denken zurück[...], eines dem Denken eigenem Irrationalen, eines jenseits der Außenwelt befindlichen Außen, das dennoch in der Lage ist, uns den Glauben an die Welt zurückzugeben. Es stellt sich nicht mehr die Frage: Gibt uns das Kino die Illusion der Welt?, sondern: Wie gibt uns das Kino den Glauben an die Welt zurück?“¹⁵³

Auf ein eben genanntes Beispiel angewandt, bedeutet dies, dass die Frage danach, inwieweit eine realitätsnahe Illusion vom Tod eines Menschen einer authentischen und optisch exakten Darstellung verpflichtet ist, in den Hintergrund rückt. Die Frage lautet vielmehr, auf welche Weise kann sich der Film dem Thema des Todes annähern, um jenen Bezug zum

¹⁴⁹ Ebd. S.11

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vgl. Ott, Michaela : *Gilles Deleuze; Zur Einführung*. S.138

¹⁵³ Ebd. S.236

Ungreifbaren, Nicht-Darstellbaren im Tod herzustellen, somit zu Kategorien, die uns trotz ihrer Verschwommenheit zur Welt selbst zurückkehren lassen.

In einer Schlüssel-Sequenz aus *JE T'AIME, JE T'AIME* erzählt Claude bruchstückhaft von den Umständen des Todes von Catrine, an dem er sich offensichtlich selbst die Schuld gibt. Während des Films wird nach und nach klar, dass Catrine, zu der er ein krisenreiches Liebesverhältnis hatte, im Schlaf infolge einer Gasvergiftung ums Leben gekommen ist. Claude steht als Folge davon in einem Konflikt. Hat er ihren Tod herbeigesehnt, hat er ihn vielleicht sogar verschuldet, war es ein Selbstmord oder handelte es sich tatsächlich nur um einen Unfall?

Er habe sie getötet, gibt Claude anfänglich seiner platonischen Freundin Wiana zu verstehen. Auf ihren Protest hin, das sei unmöglich, gibt er ihr sowohl Recht als auch Unrecht. Er ist nicht imstande, jemanden umzubringen, dennoch war es so. Er erzählt, dass er Catrine nie zuvor dermaßen deprimiert erlebt habe als an jenem Tag in Glasgow, wohin sie gemeinsam verreist waren. Als Ergänzung zu seiner Erzählung sehen wir die Szene, in der er die schlafende Catrine im Hotelzimmerbett zurücklässt. Im Moment, als er die Türe hinter sich schließt, befördert uns ein Schnitt in ein Schlafzimmer, in dem Claude mit einer unbekanntem Frau im Bett liegt. Während absurder Weise ein Handwerker unmittelbar neben dem Bett geräuschvoll eine Tür zuhält, wendet sich Claude von der Frau neben ihm ab, blickt auf die Uhr auf dem Nachtkästchen und sagt, dass man wohl die ganze Nacht nicht schlafen werden könne. Claude richtet sich auf, ist durch einen Schnitt von einer anderen Perspektive zu sehen und hat plötzlich eine andere Frau neben sich. Auf seine Bedenken, er werde den morgigen Tag vor Müdigkeit nicht überstehen, streicht sie ihm über den Rücken, schlägt ihm vor, vielleicht doch ein wenig Schlaf zu finden, woraufhin Claude sich ‚zurück‘ zu ihr bewegt. Es erfolgt nochmals ein Schnitt und Claude landet als Fortsetzung dieser Bewegung des Hinlegens neben der schlafenden Catrine im heimischen Bett. Mehr zu sich selbst sagt Claude, dass es ein sonderliches Gefühl sei, in dem Moment aufzuwachen, in dem man im Glauben war, endlich eingeschlafen zu sein. Die Trennlinie zwischen Claudes Traum und der erzählten Wirklichkeit schwimmt durch die überfließende Bewegung des Hinlegens. Angeschlossen an diese Traumepisode, die Themen des Schlafens und Aufwachens beinhaltet, kehrt Claude zurück zum Moment, in dem er Catrine schlafend im Glasgower Hotelzimmer zurück lässt. Kurz erscheint das bekannte Bild von Claude unter Wasser vom Anfang seiner Zeitreise, ehe wir wieder zur Situation gelangen, in der Claude davon erzählt, wie er Catrine zuletzt lebend gesehen hat. Hier gibt er nun preis, wie erstaunt er von dieser

Impression gewesen war. Catrine habe im Schlaf gelächelt, sie habe vollkommen zufrieden und glücklich ausgesehen. Es bot sich für ihn ein unergründliches Bild seiner an Depressionen leidenden und von ihm oft betrogenen Geliebten, die er nie zuvor im Schlaf lächeln gesehen hatte. Das sei der Punkt gewesen, an dem alles begann.¹⁵⁴ Wieder wird Claudes ‚Geständnis‘ durch andere Sequenzen abgelöst und findet erst viel später eine Fortsetzung. Claude erzählt davon, wie er beim Verlassen des Zimmers den Temperaturfall im Zimmer bemerkt, das Gas bereits gerochen habe. Dieser Teil seiner Erzählung stellt sich jedoch als undurchsichtig heraus, da er kurz darauf das Gesagte zurück nimmt. Er hätte gelogen um zu sehen, ob Wiana dies als Wahrheit annehmen würde. Die Polizei glaubte an einen Unfall, natürlich glaube er ebenso, es sei ein Unfall gewesen. In dem Moment jedoch, als er vom Tod Catrines erfuhr, war er ergriffen von einem zwiespältigen Gefühl. Einerseits war er glücklich, dass sie durch den Tod dem Leid, das sie im Leben verspürte, entkommen war, andererseits empfand er Entsetzen. Später begriff er, dass sie ihm unerträglich für immer fehlen werde.¹⁵⁵

Das Sterben Catrines bedeutet in JE T’AIME, JE T’AIME einen Einschnitt in Claudes Leben. Gegen Ende des Films wird diese bedeutende Schwelle immer deutlicher. Die Deutlichkeit ergibt sich jedoch nicht durch die angewachsenen Fakten, die die Umstände des Todes erklären, sondern in erster Linie durch das Nichtgreifbare, das die Fakten begleitet. Der Tod Catrines in JE T’AIME, JE T’AIME bekommt nach Claudes Aussage in ihrem nicht erklärbaren Lächeln eine Anfangsmarkierung. Unmittelbar bevor Claude diesen Teil erzählt, befindet er sich in einem Traum, in dem in einer Gleichzeitigkeit einerseits Affären mit anderen Frauen, andererseits der Wunsch einschlafen zu können thematisiert werden. Claudes Satz im Anschluss seines Erwachens signalisiert, dass er in halbem Wachsein geträumt hat. All dies schafft Raum für aufeinander treffende und sich ergänzende Denkbilder von Tod, Schlaf, vom nichts oder eventuell viel aussagendem Traum sowie vom Aufwachen. Keine vorgegebene Interpretation, sondern vielschichtige Motive werden geboten; Motive, die uns auch in Shakespeares berühmtester Textstelle aus HAMLET begegnen und dort einer nachhaltigen Betrachtung von Tod und Todeswunsch dienen. Ein kurzer Ausschnitt zeigt, wie Tod, Schlaf sowie der Traum innerhalb weniger Zeilen zusammen gebracht werden:

» [...] To die, to sleep;

To sleep: perchance to dream: ay, there’s the rub;

For in that sleep of death what dreams may come [...] «¹⁵⁶

¹⁵⁴ JE T’AIME, JE T’AIME. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 1h04min

¹⁵⁵ Ebd. 1h18min

¹⁵⁶ Wikipedia-Quelle

Resnais verwebt die Motive in anderer, geradezu unpoetischer Weise. Hamlets Nachsinnen über die Todessehnsucht, über den Wunsch nach ewigem Schlaf erscheint in *JE T'AIME, JE T'AIME* ins Banale gezogen. Claude wünscht sich schlicht einschlafen zu können, ein Alltagsproblem, das in seinem Traum in absurder Weise auf das Thema des Fremdgehens trifft. Das Unsinnige, das Träumen anhaftet, kommt zum Ausdruck. Durch Claudes Gefühl, das ihm beim Anblick der schlafenden Catrine in Erinnerung geblieben ist, rückt die Rätselhaftigkeit des Träumens fortwährend ins Zentrum. Indem Claude das Lächeln Catrines als einen Anfangspunkt ihres Todes beziehungsweise seines seelischen Niedergangs sieht, erhält es eine Bedeutungsschwere. In seiner Unergründlichkeit stellt es ein Sinnbild dar für das Ungreifbare am Phänomen des Todes selbst. Die Verwirrung, die Claude befällt, steht für die Verwirrung, die ein Todesfall in uns selbst auszulösen vermag. Dieses Gefühl der Undeutlichkeit setzt sich in *JE T'AIME, JE T'AIME* fort, nimmt von Claude Besitz. Sein anfängliches Geständnis, er habe Catrine getötet, indem er das Ausgehen des Feuers bemerkt und nichts unternommen hat, wird zu einem undurchsichtigen, zweifelhaften Bericht. Doch auch nachdem Claude das Gesagte zurücknimmt, klingt die Selbstbezeichnung nach.

Angesichts des Unfassbaren vollzieht sich in Claude eine konsequente Reaktion, nämlich die Schuld an ihrem Tod auf sich zu nehmen. Claude ist somit ein Getriebener, der nach Erlösung von einer unbestimmten Schuld sucht.

5.2 *Das Lächeln Catrines – ein Tatsachen-Bild*

In der verwirrenden Ästhetik der eben besprochenen Sequenzen aus *JE T'AIME, JE T'AIME* kann somit eine objektivierende Erzählweise gesehen werden, aus der gewisse Realitätsmomente wie Tod und Schuld herauswachsen, ohne jedoch ins Symbolhafte oder Analytische zu kippen. Wenn hier nun das Lächeln Catrines als Sinnbild des Unbegreifbaren am Tod herausgegriffen wird, dann scheint die Vermutung eines Symbolcharakters zwar nicht weit, doch wäre es in diesem Fall ein verschwommenes Symbol für einen verschwommenen Bestandteil der Wirklichkeit.

Das Unergründliche am Anblick Catrines wird uns im Film innerhalb der Erzählung Claudes mitgeteilt. Wir folgen hier keiner Interpretation, sondern allein einer Feststellung, nämlich der, dass Catrine ein ungewöhnliches Lächeln auf den Lippen hatte, während sie schlief. In unbestimmter Weise kennzeichnete dies für Claude den Beginn von ‚Allem‘. In seiner Erzählung wird Catrines Lächeln zu einem Bild, das viel mehr mit dem gemein hat, was André Bazin Tatsachen-Bild nennt, als dass es als unmissverständliches Symbol verstanden werden möchte.

5.2.1 Bazins Beschreibung einer realistischen Erzählweise

Im Zuge seiner Überlegungen über den italienischen Neorealismus lieferte Bazin die Bezeichnung ‚l’image faite‘ für einen neuartigen Bildtypus, dessen Grundmerkmal die Tendenz zum Bewahren der Vielschichtigkeit im Bild ist. Die lückenhafte Aneinanderreihung von Tatsachen-Bildern bewirkt eine objektivierende Erzählweise, aus der sich ein Sinn der vorgestellten Welt herauschält, sich somit folgender Eindruck einstellt:

„[...] die Wirklichkeit wird nicht interpretiert und re-montiert, sondern scheinbar vorurteilsfrei untersucht und vorgeführt.“¹⁵⁷

Wie bereits in Abschnitt 5.1.2 erwähnt, findet Bazin im italienischen Neorealismus das Musterbeispiel einer solchen Ästhetik, jedoch geht es ihm nicht darum, eine dokumentarisch anmutende Form des Spielfilms über alle anderen Formen zu stellen. Er schreibt zwar in enthusiastischer Weise über den Neorealismus, doch zielen seine Worte weniger auf eine simple Wertung ab als vielmehr darauf, anhand eines konkreten Beispiels eine grundlegende Theorie für die Praxis des Filmschauens aufzustellen und zu begründen.¹⁵⁸ Somit erhält beispielsweise die Improvisationskunst Rossellinis wenig Beachtung, noch weniger die politische Brisanz der Filme. Bazin erkennt im Neorealismus vor allem eins:

„Die Untersuchung und Darstellung der Realität um ihrer selbst willen, um die in der phänomenologischen Tradition erfahrbare Vielfalt des Lebens, [...]“

Eine realistische Ästhetik fundiert eine Erzählweise, die ein Universum der Tatsachen entfaltet. Tatsachen, die zunächst nur Tatsachen des Lebens sind und nicht mehr. Der realistische Film ist weder analytisch noch symbolisch. Er wird jedoch von einem nachspürenden Interesse motiviert, das, wie eine Tangente den Kreis, die Realität berührt, ohne sie ideologischen Projekten zuliebe willkürlich zu fragmentarisieren. Realistisch ist der Film, der mehr repräsentiert als nur die Intentionen des Regisseurs.“¹⁵⁹

André Bazin zeigt anhand einer Episode aus Rossellinis PAISÀ, wie diese Theorie in die Praxis umgesetzt werden kann. Bezeichnend für diese Episode ist deren elliptische, also lückenhafte Erzählweise. Die Handlung rund um die Exekution einer italienischen Fischerfamilie, die Alliierte und Partisanen mit Essen versorgt hatte, ist im Grunde reichlich komplex, wird jedoch nur durch wenige Fragmente dargestellt. 1. Die Familie übergibt einer Gruppe von Partisanen und amerikanischen Alliierten einen Korb voller Aale, worauf sich die Beschenkten verabschieden. 2. In der Dämmerung, bereits weit abseits des Hauses der Familie, hören zwei Männer aus der eben gezeigten Gruppe in der Ferne Gewehrschüsse. Aus

¹⁵⁷ Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.174

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S.176

¹⁵⁹ Ebd.

den Vermutungen der beiden geht hervor, dass deutsche Soldaten die Familie erschossen haben müssen. 3. Abschließend gibt das Bild der vor dem Haus liegenden Leichen dem Publikum Gewissheit über die davor geäußerten Andeutungen. Es ist der Morgen danach, nur ein Kind ist am Leben geblieben. Die Abwesenheit der Partisanen im Bild lässt unklar, ob diese Situation überhaupt einen Zeugen hat. Es präsentiert sich somit dem Publikum ein nüchternes Bild, das einen einfachen Sachverhalt zeigt: den eines weinenden Kindes, das zwischen seinen toten Eltern sitzt. Die Fragen, auf welche Weise die Deutschen das Vergehen der Familie herausgefunden haben sowie warum das Kind überlebt hat, bleiben unbeantwortet.

Die Besonderheit der Aneinanderreihung dieser Fragmente liegt in der losen Verflechtung untereinander. Es wird deutlich, dass eine Kette von Geschehnissen, die miteinander zu tun haben, zu diesem bestimmten Resultat geführt hat, doch werden nur wenige davon gezeigt.

„Es ist normal, daß uns der Regisseur nicht alles zeigt - es ist so gut wie unmöglich, alles zu zeigen -, aber seine Auswahl und seine Auslassungen tendieren dazu, einen logischen Prozeß zu rekonstruieren, in dem der Verstand mühelos Ursache und Wirkung erkennen kann. Rossellinis Technik bewahrt sicher eine gewisse Verständlichkeit in der Abfolge der Tatsachen, doch diese greifen nicht ineinander wie eine Kette auf einem Zahnrad. Der Verstand muß von einer Tatsache zur anderen springen, wie man von Stein zu Stein hüpf, um einen Bach zu überqueren. Bisweilen zögert der Fuß, welchen Stein er nehmen soll, oder er rutscht aus. So ergeht es auch unserem Verstand. Denn die Steine sind nicht dazu da, dem Wanderer trockenen Fußes die Überquerung eines Bachs zu ermöglichen, ebenso wenig wie die rippenförmige Schale der Melone dazu da ist, dem Familienvater die gerechte Verteilung zu erleichtern.“¹⁶⁰

Bazin unterstreicht mit seinen Metaphern von den Steinen im Bach sowie der Schale der Melone sehr deutlich die Wesensart, die ein Tatsachen-Bild beziehungsweise die Abfolge von Tatsachen-Bildern auszeichnet. Eine elliptische Erzählweise schafft somit im Grunde eine Distanz zwischen dem Publikum und dem in sich vieldeutigen, eigenständigen Bild. Tatsachen folgen auf Tatsachen, die ganz im Sinne von Hobbes' Auffassung von Imagination ein Bild im Kopf entstehen lassen. Die Tatsachen-Bilder haben jedoch wie Bazin ausdrücklich betont nicht a priori die Funktion, der Vorstellungskraft zu dienen. Sie erhalten zwar durch das Bild im Kopf einen Sinn, jedoch nicht in der Art eines Werkzeugs, „dessen Funktion seine Form im voraus bestimmt.“¹⁶¹

Es erscheint schwer, diesem Gedankengang zu folgen, bleibt doch unklar, wo der Regisseur sich hier überhaupt persönlich einbringen kann und darf. Einer scheinbaren Ideologie des vieldeutigen Kamerabildes unterworfen, wird sein Handlungsspielraum äußerst begrenzt. In

¹⁶⁰ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.319

¹⁶¹ Ebd.

einem späteren Text Bazins über die objektivierende Erzählweise im Neorealismus wird die Rolle des Regisseurs folgendermaßen begrifflich gemacht. Seine Kunst bestehe in dessen Geschicklichkeit, den Sinn der geschilderten Begebenheit zum Vorschein zu bringen, ohne jedoch dabei ihre Mehrdeutigkeit zu ersticken.¹⁶²

Das Hauptaugenmerk in der Analyse des Ausschnitts aus PAISÀ liegt indes wie bereits angedeutet nicht darauf, ein Ideal zu entwickeln. Es geht vielmehr um die Verdeutlichung einer Theorie der filmischen Erfahrung, die bei der Konzeption des Tatsachen-Bildes ansetzt.

„Die erzählerische Einheit in PAISÀ ist [...] die ‚Tatsache‘. Ein Bruchstück der unbearbeiteten Wirklichkeit, für sich genommen vielfältig und mehrdeutig, dessen ‚Sinn‘ sich erst im nachhinein ergibt, dank anderer ‚Tatsachen‘, zwischen denen der Verstand Beziehungen herstellt. [...] Doch das Wesen des ‚Tatsachen-Bildes‘ besteht nicht nur darin, mit anderen ‚Tatsachen-Bildern‘ die vom Verstand erfundenen Beziehungen zu unterhalten. Diese sind gewissermaßen die zentrifugalen Eigenheiten des Bildes, jene, aus denen die Erzählung zusammengesetzt werden kann. Da jedes Bild für sich betrachtet nur ein Bruchstück der aller Bedeutung vorausgehenden Wirklichkeit darstellt, muß die gesamte Fläche der Leinwand eine gleich bleibende konkrete Dichte präsentieren.“¹⁶³

Bazin beschreibt die Beziehungen, die der Verstand zwischen den Bildern herstellt, als eine Art Teilprodukt, freigesetzt durch die für sich eigenständigen Tatsachen-Bilder. Die Erzählung selbst wiederum bedarf dieser ‚zentrifugalen Eigenheiten‘, sie baut sich daraus zusammen. Der Ausschnitt aus PAISÀ zeigt, wie hier eine Instanz ins ‚Spiel‘ kommt, die über die Eigenschaft des Films als erzählendes Konstrukt hinausweist.¹⁶⁴ Es zeigt sich, dass Bazins These der ontologischen Identität von Modell und Portrait in seiner Konzeption vom Tatsachen-Bild, wenn auch auf eine Hintergrund-Ebene transferiert, wieder in Erscheinung tritt. Die realistische Erzählweise baut eindeutig darauf auf. Anders ausgedrückt: es kommt wiederum zu einer zentralen Bezugsetzung zu einer vermeintlich objektiv erfahrbaren Realität. Dies kann folgendermaßen interpretiert werden: in der Sichtweise Bazins teilen sich zwei Arten von filmischen Vorgehensweisen auseinander: es gibt einerseits Filme, in denen der Regisseur zeigt, wie er die Realität interpretiert. Andererseits sehen wir Filme, in denen der Regisseur in unverfälschter Weise Tatsachen des Lebens vorführt, welche den Verstand des Publikums dazu auffordern, einen Sinn in ihnen zu lesen.¹⁶⁵

¹⁶² Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.179

¹⁶³ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.321

¹⁶⁴ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.179

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S.178f

Folgt man dieser extremen Aufschlüsselung Ortwin Thals, so kommt man nicht umhin, den Anschuldigungen Glauben zu schenken, das Medium Film werde in Bazins Denken seines artifiziellen Potentials beraubt. Robbe-Grillet's Vorwürfe würden somit bestätigt werden. Verlässt man jedoch diese einengende Auslegung und beleuchtet das Tatsachen-Bild weniger in Hinblick auf eine wie auch immer geartete Konzeption des Realen, sondern wie Deleuze es zum Ausdruck bringt, in Hinblick auf eine mentale Ebene, so bietet sich ein anderer Weg an. Es kann Folgendes festgehalten werden: die Grundaussage Bazins ist die, dass der Realismus im Film weniger durch dessen Ziele und dessen Inhalte sondern durch die Mittel bestimmt werde. Die filmische Vorgehensweise, die Ästhetik kann somit vor allem Anderen dem Film einen realistischen Charakter verleihen.¹⁶⁶

5.2.2 Die Ästhetik des Verwirrens und des ‚Zufalls‘

Im Fall von *JE T'AIME, JE T'AIME*, zeigt sich, wie die bei *PAISÀ* sehr leicht zu ziehende Grenze zwischen Inhalt und filmischen Mitteln verschwimmt. Die unchronologisch erlebte Zeitreise ist gleichzeitig beides, Ästhetik und Handlung. Ginge man von einer streng gezogenen Trennlinie aus, würde es auch unverständlich wirken, das Lächeln Catrines in Bezug zu Bazins Konzeption des Tatsachen-Bildes zu stellen, steht es doch eingebettet in die Erzählung Claudes viel eher einer inhaltlichen Ebene nahe als einer Ebene der filmischen Mittel. Anders als das Bild des weinenden Kindes, das keinen anderen Zeugen als die Tatsachen dokumentierende Kamera zu haben scheint, hat das Bild von Catrine in der Film-Erzählung einen ganz bestimmten Eigentümer. Doch eben die Tatsache, dass diese unergründliche Impression aus einem Gedankengang der Filmfigur heraus artikuliert wird, macht die Verschiebung auf eine mentale Ebene deutlich. James Monaco beschreibt eben diese Unterscheidung damit, dass für ihn der Realismus in *JE T'AIME, JE T'AIME* einer Realität der Imagination entspringt. Es geht vorrangig nicht mehr um die vom Kamerabild ausgehende Vieldeutigkeit sondern um das Denken von Vieldeutigkeit, das ‚Sich-Denken‘ des Bildes als ‚vielsagend‘.

Rückgreifend auf eine Kritik an Bazin (siehe Abschnitt 3.4.2), soll dieser Interpretation weiter nachgegangen werden. Gemeint ist jene Kritik, das Hochleben des Neorealismus durch Bazin bringe eine klassische Ideologie vom Kino zur Geltung, die indes Wichtiges vernachlässigt. Das Bewusstwerden von Seiten des Publikums um die Machart einer bestimmten Ästhetik sei hierbei ausgeklammert. Die durch die Tatsachen-Bilder in Gang gesetzten Beziehungen, die

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S.179

einerseits Nebenprodukt, andererseits Futter für die Erzählung sind, können als eine Art Metasprache verstanden werden, deren Ursprung jedoch geheim gehalten werden muss. Anders ausgedrückt: die Anzeichen der Produktion werden versteckt.

Der Ausdruck ‚Metasprache‘ ist einem Text Colin McCabes entlehnt, in dem er anhand des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts die Struktur des ‚klassisch-realistischen Textes‘ definiert und diese zur Filmbeschreibung einsetzt. Die Bezeichnung der Metasprache geht somit zurück auf das, was wortwörtlich zwischen den Zeilen gelesen werden muss. In der Struktur des klassisch-realistischen Textes wird den Bedeutungen und Beziehungen zur Wirklichkeit nicht in der Objektsprache, dem Geschriebenen, sondern mittels der Metasprache zu einem klaren, transparenten Ausdruck verholfen.¹⁶⁷ McCabe erkennt folgende zusammen hängende Konsequenzen daraus.

Das ‚Verschleiern des Artikulations-Status‘ bringt eine bestimmte Denkweise der Wirklichkeitswahrnehmung mit sich, die in Bezug auf den Personalismus schon einmal beschrieben wurde (siehe Abschnitt 3.4): es erfordere nur einen Schritt des Glaubens, um die bereitgestellten Zeichen der Welt wahrnehmen zu können. Man müsse nur die Augen aufmachen, „um die Dinge wahr-zu-nehmen. [...] Die Wirklichkeit muß gar nicht erst artikuliert werden – sie ist ganz einfach da.“¹⁶⁸

Als zweite Konsequenz, die mit dem eben Beschriebenen zusammen hängt, kann ein klassisch-realistischer Text mit der Widersprüchlichkeit nicht umgehen. Bei McCabe geht hervor, dass die Widersprüchlichkeit ebenso wie die Vieldeutigkeit als Bestandteil der Realität erachtet werden sollte.¹⁶⁹ Der Grund dafür kann folgendermaßen erklärt werden: die Behauptung, die Metasprache verschaffe einen Zugang zur endgültigen Wirklichkeit, zu den „ewigen Wahrheiten des menschlichen Lebens“¹⁷⁰, impliziert, dass auf jener dominanten Ebene des Textes, erschaffen durch die Metasprache, alles und jedes logisch begreifbar ist. Die dominante Ebene bekommt eine unantastbare Stellung. Die einzige Option auf Widersprüchlichkeit für den klassisch-realistischen Text liegt daher lediglich darin, eine Diskrepanz zu jeweils gegenwärtigen Ideologien aufzubauen. Auf diese Weise wäre eine revolutionäre Wirkung denkbar.¹⁷¹ Das bedeutet, dass maximal ein Widerspruch zu

¹⁶⁷ Vgl. McCabe, Collin : *Was ist ein revolutionärer Text? Realismus und Kino*. S.241

¹⁶⁸ Ebd. S.243

¹⁶⁹ Vgl. ebd. 247

¹⁷⁰ Ebd. S.242

¹⁷¹ Vgl. ebd. S.247

vorherrschenden gesellschaftlichen Denkweisen erreicht werden kann, jedoch kann der klassisch-realistische Text „die Wirklichkeit nicht als widersprüchlich behandeln.“¹⁷²

McCabe unterstreicht klar die Einschränkungen, die die Struktur des klassisch-realistischen Textes mit sich bringt. Setzt man dazu Bazins Darlegung der realistischen Erzählweise im Neorealismus in Beziehung, so erscheint sie durch ihre Nähe zu dem, was McCabe beschreibt, abermals in ein kritisches Licht getaucht. Durch die Verschiebung des Realismus auf eine mentale Ebene in *JE T’AIME*, *JE T’AIME* ergibt sich jedoch wie erwähnt ein anderer Weg. Der Film enthält einen Realismus, der sich einer Wirklichkeit der Imagination annimmt und dabei die von McCabe aufgeworfenen Kritikpunkte unterläuft.

In den zuvor besprochenen Sequenzen aus *JE T’AIME*, *JE T’AIME* weist eine Metasprache auf verschwommene Weise auf Realitätsmomente wie Tod und Schuld hin, ohne dabei symbolträchtig zu werden. Dieser Metasprache liegt zuallererst die Subjektivität zugrunde, die Gedankenprozesse und Unterbewusstes des Protagonisten ins Zentrum stellt. Darüber steht eine Ästhetik des Verwirrens, die Traumepisoden und erzählte Wirklichkeit lose miteinander verbindet und surreale Momente aufkommen lässt. Diese lückenhafte Erzählweise bringt nun seitens des Publikums ganz wie Bazin es mit den Steinen im Bach beschreibt ein Erstellen von Beziehungen hervor. Es zeigt sich jedoch, dass der Film sich jener Art von Beziehungen versperrt, die wie im Beispiel aus *PAISÀ* in erster Linie einem Zusammenfügen des äußeren Handlungsablaufs dient. Auf einen klaren Hinweis, der uns Claudes Wahrnehmung in Bezug auf eine etwaige neutrale Erzählebene abgleichen ließe, wird verzichtet. In der Metapher der Steine im Bach ändert sich somit folgendes.

Der Kern des Sinnbilds ist jene Eigenschaft der Steine, im Grunde nicht dafür geschaffen zu sein, dem Wanderer die Überquerung des Bachs trockenen Fußes zu ermöglichen. Abgesehen von dieser Verdeutlichung einer Autonomie hat das Sinnbild Bazins aber eine weitere Komponente, nämlich die Überquerung des Bachs. Im Fall von *JE T’AIME*, *JE T’AIME* könnte einerseits davon ausgegangen werden, dass wir es mit einer besonders erschwerten Überquerung zu tun haben. Die Beziehungen, die zwischen Claudes Vergangenheitsmomenten erstellt werden können, sind rar und bringen, wenn überhaupt, nur schemenhafte Klarheit. Andererseits: dadurch, dass sich der Film derart vehement dem Gedanken widersetzt, auf einer übergeordneten Ebene der Vergangenheitsbilder werde Unbegreifliches begreifbar, müsste in der Metapher Bazins der Sinn, den die Steine erhalten, anders betrachtet werden. Die Überquerung an sich ist somit in Frage gestellt. Der Film rückt

¹⁷² Ebd. S.243

wie gesagt das Denken über die Vieldeutigkeit oder, übersetzt in die Metapher Bazins, eben diese Infragestellung ins Zentrum. Somit haben wir es mit einem unklaren Ziel zu tun, oder anders ausgedrückt: wir bahnen uns einen Weg über die Steine, doch bleibt unklar, welchen Zweck wir damit verfolgen.

Bazin setzt die Metapher grundsätzlich zur Verdeutlichung der Wesensart des Tatsachen-Bildes ein. Im Grunde ist darin der Akt des Überquerens nicht das Zentrale. Dennoch wird gerade darin der Ansatz verständlich, den McCabe bei seiner Kritik verfolgt. Die Aneinanderreihung von Tatsachen-Bildern wird bei Bazin als ein Instandhalten einer „gleich bleibenden konkreten Dichte“¹⁷³ beschrieben, wie sie auf der Filmleinwand im Allgemeinen erreicht werden möchte. Demgegenüber ist jedes Bild für sich betrachtet „nur ein Bruchstück der aller Bedeutung vorausgehenden Wirklichkeit.“¹⁷⁴ Bazin kehrt hier somit wiederum zur grundlegenden Wesensart des Bildes, zur ontologischen Identität zurück und überträgt sie in die Fiktion. Es sind gewissermaßen feste Elemente, die der Film präsentiert. Bei McCabe kommt zum Ausdruck, dass es eben dies zu hinterfragen gilt. Er sieht in der klassisch-realistischen Struktur nicht eine Anzahl von festen Elementen, die das Publikum im Geist zusammen setzt, „vielmehr sind diese Elemente bereits durch die Methode ihrer Darstellung determiniert.“¹⁷⁵

Ein Beispiel dafür könnte durch eine Verkehrung von *JE T’AIME, JE T’AIME* aufgestellt werden. Würde die Verwirrung einzig und allein dem dienen, das Publikum an der Wiederherstellung der Handlung um eine Liebesbeziehung und den Tod eines Parts mitarbeiten zu lassen, so wäre nichts weiter damit erreicht als die Fixierung des Publikums auf einen Blickpunkt, von dem aus alles selbsterklärend ist. Im Detail würde dies bedeuten, dass die Montage immer wieder Neues hinzu bringt und schlussendlich ein Wissen über den so genannten wahren Stand der Dinge vermittelt hat. Dem Lächeln Catrines könnte beispielsweise dadurch ein Teil seiner Vielschichtigkeit genommen werden, indem wir vor oder nach dieser Szene einen Vergangenheitsmoment Claudes sehen würden, in welchem Catrine einen Todeswunsch äußert. Obgleich das Lächeln dadurch im Grunde nicht begreifbarer gemacht wird, würde es dennoch durch eine ergänzende Information auf eine Leseweise festgelegt werden. Das Element des Lächelns würde durch die Methode seiner Darstellung determiniert werden.

¹⁷³ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.321

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ McCabe, Collin : *Was ist ein revolutionärer Text? Realismus und Kino*. S.246

Wie geht der Film nun tatsächlich damit um? Das Lächeln wird tatsächlich als Zeichen für einen eigentümlichen Vorboten ihres Todes thematisiert. Claude verbindet mit ihm den Anfang von ‚Allem‘. Um ein einschneidendes Ereignis begreifbarer zu machen, erkennt er im Nachhinein ein Zeichen, welches auf irrationale Weise ihrem Tod vorauseilte. Dieses liefert ihm zwar keine Erkenntnis, dennoch spricht er ihm intuitiv eine unbestimmte Bedeutung zu. Artikuliert wird dies vor allem durch ihn als Filmfigur, weniger durch das für sich allein stehende Kamerabild oder die Montage. Mehrere Male kehrt Claude während seiner Zeitreise zurück zu diesem Moment. Bereits bevor Claude davon erzählt und Catrines Lächeln sinngemäß als Tatsachen-Bild hervorgehoben wird, sehen wir die kurze Sequenz: Claude wendet sich beim Verlassen des Hotelzimmers noch einmal um und geht zurück zum Bett Catrines, die eingeschlafen zu sein scheint. In der Szene wird eine Kamerafahrt eingesetzt, die Claude auf seinem Rückweg durch das Zimmer begleitet. Auf diese Weise folgen wir im Grunde in nüchterner Weise der Wahrnehmung Claudes, können einen Grund für Claudes Handlung erst dann erraten, als er sich ans Bett setzt und Catrine am Arm berührt. Irgendetwas an ihrem Anblick scheint ihn beim Verlassen des Zimmers dazu veranlasst zu haben, sich noch einmal zu ihr zu setzen um sie anzusehen.¹⁷⁶

Die Szenen, die vor und nach der Sequenz im Hotelzimmer erscheinen, enthalten keine Leseweise, die eine Rekonstruktion einer äußeren Handlung ermöglichen würde. Damit ist nicht gesagt, dass in ihrem Zusammenspiel keine Beziehungen und Bedeutungen hervortreten würden. Jedoch wird durch sie keine übergeordnete Verständnisebene geschaffen, über die beispielsweise Claudes Handeln im Hotelzimmer in Glasgow oder etwa Catrines Lächeln erklärbar würden. Es sind Sequenzen, in denen Alltagssituationen von Claude und Catrine bruchstückhaft wiedergegeben werden. In einer davon macht Claude einen missmutigen Eindruck während er bäuchlings auf dem Bett liegt. Catrine zieht sich daneben ihre Schuhe an und fragt ihn, ob er sich nicht wohl fühle. Es sei nichts mit ihm, gibt er ihr zu verstehen. Daraufhin fragt er nach dem Kater. Bevor Catrine hinausgeht, holt sie den Kater hinter dem Bett hervor und wirft ihn Claude zu. Das Haustier verschwindet jedoch sogleich wieder vom Bett worauf Claude mit der Hand hinterher greift und es beleidigt als » Salaud! « beschimpft. In der darauf folgenden Sequenz verfolgen wir ein knappes Gespräch von Catrine und Claude. Sie bewegen sich weg von einem Kiosk auf die Kamera zu. Sie erwähnt eine Person, die wie ein Mädchen ausgesehen hätte, das mit Claude geschlafen hat. Er fragt, ob sie das störe,

¹⁷⁶ JE T'AI ME, JE T'AI ME. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 1h02min

worauf sie mit der Gegenfrage kontert, ob er davon amüsiert war. Sein » Hm ... « als Antwort kommentiert sie damit, dass er trotz allem eine sehr oberflächliche Seite an sich habe.¹⁷⁷

Zwei Szenen werden gezeigt, die bis auf die kryptisch gehaltenen Dialoge nicht viel gemeinsam haben, und die auch in ihrem Zusammenspiel keine handlungsrelevanten Ergänzungen bereithalten. Beiden Szenen haftet eine Stimmung des Unausgesprochenen an. Claude will keinen Grund für seine Niedergeschlagenheit verraten und lässt seinen Unmut am Kater aus. Im Dialog zwischen Catrine und Claude kommt durch eine Sprache der Andeutungen das untreue Wesen Claudes zum Ausdruck. Die Szenen beinhalten somit Charakterzeichnungen und ein ungefähres Schema, wie die Figuren zueinander stehen; Catrine als der im Grunde dominante Part - Claude als etwas einfältiger Part, der glaubt, die Überhand zu haben. Die darauf folgende Szene im Glasgower Hotelzimmer signalisiert an dieser Stelle des Films noch wenig von ihrer zentralen Bedeutung, doch wird sie wenig später innerhalb der Erzählung Claudes wieder aufgegriffen und einige Minuten danach ein weiteres Mal gezeigt. Umrahmt wird sie dieses Mal in folgender Weise. Wir sehen Claude vorher im Büro, der einer Kollegin von einem Mädchen erzählt, auf das er ein Auge geworfen hat, und auf dessen Anruf er nun wartet. Unfähig zur Arbeit, könne er an nichts anderes denken. Diese Frau habe nichts Besonderes an sich, er will sie ganz einfach haben. In dem Zustand, in dem er sich befindet, sei er zu allem fähig. Er wäre sogar im Stande, Catrine für diese Frau zum Teufel zu jagen. Daran angeschlossen ist eine kurze Sequenz von Claude und Catrine an jenem Strand, den wir ganz am Anfang seiner Zeitreise kennen gelernt haben. Von Claude kommt der für einen Urlauber typische Ausspruch, dass man doch dieses Mal auch einfach nicht zurückfahren könnte. Sie entgegnet ihm, dass er dies nie aushalten würde. Er stimmt ihr zu, dennoch würde er es sehr gern. Der alltägliche, scheinbar gehaltslose Dialog wird abrupt von der bekannten Szene in Glasgow abgelöst. Danach werden wir für kurze Zeit aus Claudes Vergangenheit heraus gerissen, indem wir die ratlosen Wissenschaftler außerhalb der Zeitmaschine sehen.¹⁷⁸

Innerhalb der Sequenzen, die zusammen mit dem Moment in Glasgow auftreten, ergeben sich Parallelen. Immer wieder geht es um die Untreue Claudes gegenüber Catrine, zuerst angedeutet, dann auf einer Ebene des Traums, schließlich klar von Claude ausgesprochen. Das Lächeln Catrines erscheint in einem deutlichen Widerspruch dazu. Dieser Widerspruch nährt das Schuldbewusstsein Claudes. Bei Bazin geht hervor, dass die vom Verstand erfundenen Beziehungen zwischen Tatsachen-Bildern als ‚zentrifugale Eigenheiten‘, dynamisierte Teilprodukte zu verstehen sind. In genau diesem Sinn entspinnt das Bild von

¹⁷⁷ Ebd. 1h01min

¹⁷⁸ JE T'AI ME, JE T'AI ME. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 1h10min

Catrine im Zusammenspiel mit den anderen Sequenzen ein Netz von Beziehungen, über das jedoch weniger ein wahrer Stand der Dinge vermittelt wird, sondern das viel eher einen gleichzeitig reflexiven und unterschwelligem Prozess darstellt, der sich ‚Schuld‘ nennt.

„Mit der Schuld erfahrung rechnet sich der Schuldige die Verantwortung für eine wertwidrige Tat zu, als deren Urheber er sich selber weiß. Doch ist diese ‚Tatschuld‘ nur ein Teil der eigentlichen Schuldmöglichkeiten. Von ebenso wesentlicher Bedeutung ist die ‚Existenzschuld‘. Sie gründet in der Tatsache, daß sich der reife selbständige Mensch auch für sein Gewordensein, für seinen jeweiligen Charakter also, verantwortlich weiß. Das Ausmaß an Verantwortung, das dem individuellen Dasein auferlegt ist, erscheint grenzenlos.“¹⁷⁹

Es geht somit in dem kurzen Urlaubsdialog nicht darum, dass in jenem Moment in der Vergangenheit das untreue Wesen Claudes entblößt wird, indem Catrine im Grunde andeutet, dass er es nie allein mit ihr aushalten würde - der Dialog erhält in seiner Kombination mit den Sequenzen davor durchaus eine solche Färbung. Diese Färbung wäre im Sinn von McCabes Kritik eine Fixierung des Publikums auf eine zentrale Leseweise, über die jedes und alles als selbsterklärend verstanden wird. Der Film unterläuft jedoch diesen kritischen Ansatz.

Es geht in den beschriebenen Sequenzen demgegenüber vielmehr darum, ein unbewusstes Verlangen sichtbar zu machen, das in Allem die hintergründigen Bedeutungen sucht, sozusagen jedes Blatt zu wenden versucht um der Wahrheit näher zu kommen. Claude ist sich der Widersinnigkeit bewusst, das Lächeln als ein Zeichen dafür anzunehmen, dass Catrine dadurch, dass sie ihrem Leben und vor allem ihm durch den Tod entfliehen konnte, ein gutes Ende gefunden hat. Dennoch bleibt er an diesem Bild hängen, das eine Eigenständigkeit und Unantastbarkeit besitzt und in ihm einen automatischen und introspektiven Vorgang auslöst. Alle Momente in seiner Vergangenheit hängen zusammen und stehen doch gleichzeitig für sich allein, alle tragen gleichzeitig unendlich viele wie gar keine Bedeutungen in sich. Claude selbst ist weiterhin dieser Maschine ausgeliefert, die ihn unfähig macht, die Reise zu den Momenten seiner Vergangenheit bewusst zu steuern und somit autonom zu handeln. Er erscheint im Grunde weiterhin neben sich, sodass jener introspektiver Vorgang im Widerspruch zur Bedeutung von Introspektion, dem aktiven ‚in-sich-hinein-schauen‘, ein passiver Vorgang bleibt.

In einem Interview mit Alain Resnais taucht die Frage auf, welche Themen der Film behandelt. Unter anderem greift hier Resnais als Antwort den Zufall heraus, der in der verwirrenden Auswahl der Vergangenheitsmomente Claudes zum Ausdruck gebracht wird. Allerdings geht es nicht nur um den Zufall. In gleicher Weise geht es um das Enträtseln,

¹⁷⁹ Häfner, Heinz : *Schulderleben und Gewissen; Beitrag zu einer personalen Tiefenpsychologie*. S.29

weshalb gewisse Erinnerungen vom Sieb, das sich Gedächtnis nennt, aufbehalten werden, während andere hindurchrinnen. Der Film ist reich an Sequenzen, in denen kaum etwas passiert. In manchen wartet Claude auf den Bus, in anderen führt er gelangweilt Selbstgespräche in seinem Büro. Nach Resnais überrascht der Film damit, dass er Szenen zeigt, die im Grunde den Charakter von Schnell-Vergessenem haben. Damit verbunden ist folgende Vorgehensweise, die laut Resnais dem Film zugrunde liegt. Die Form des Films steht im Zeichen einer ‚écriture automatique‘.¹⁸⁰ Es handelt sich dabei um eine dem Surrealismus eng verbundene Methode des Schreibens, die sich einem geplanten Aufbau widersetzt und dagegen ein automatisches, spontanes Niederschreiben praktiziert, bei dem Unbewusstes und Traumhaftes sowie die Intuition im Mittelpunkt stehen. Weder muss auf Regeln geachtet werden, noch müssen Fehler vermieden werden.¹⁸¹ Claude befindet sich somit während seiner Zeitreise innerhalb eines einerseits zufälligen, andererseits intuitiv nach Assoziationen suchenden Vorgangs. Er steht zwischen Intuition und Reflexion, zwischen Vergessen und Erinnern.

An einer Stelle des Films, die dies deutlich macht, sehen wir Claude geschwächt in der Zeitmaschine, bis auf den Kopf eingeschnürt in einer Art Kokon. Entmutigt ist er zur Einsicht gekommen, dass er keine Aussicht darauf habe, die Zeitreise selbst zu steuern und abubrechen. Wie lustig, er werde sterben, gibt er leise von sich. Dann ruft er kaum hörbar nach Catrine und gibt ihr Recht für etwas, das wir nicht erfahren, da er nicht weiterspricht. Nochmals sagt er ihren Namen, bevor er schlussendlich immer leiser werdend den Wunsch äußert, er würde gern ‚die Maus‘ wiedersehen.¹⁸² Claude wurde anfänglich zusammen mit einer Labormaus auf Zeitreise geschickt. In einem seiner Vergangenheitsmomente hatte er eine weiße Maus bemerkt, die kurioserweise auf einem Strand an ihm vorbeigelaufen war. Als er für kurze Zeit in die Gegenwart zurückkehrt, erkennt er die Maus neben sich als jene wieder, die er damals gesehen hatte.¹⁸³ Sein Wunsch, diesen Moment noch einmal erleben zu können oder ein weiteres Mal der Maus zu begegnen, erscheint unsinnig. Ähnlich wie jemand, der sich kurz vor dem Einschlafen schon halb im Traum befindet, gibt Claude kurz vor dem Wiedereintauchen in seine Vergangenheit eine mehr oder weniger sinnlose Äußerung von sich. Vergleicht man das französische Wort für Maus, ‚la souris‘, mit dem für das Lächeln, ‚le sourire‘, so fällt einem folgendes auf. Die Wörter klingen ähnlich genug, um annehmen zu können, dass Claude das eine sagt, jedoch das andere meint. Dennoch verharrt

¹⁸⁰ Vgl. *Alain Resnais ; Tojours fidèle à André Breton*. S.11

¹⁸¹ Vgl. Wikipedia-Quelle

¹⁸² JE T'AIME, JE T'AIME. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 1h12min

¹⁸³ Ebd. 0h30min und 0h46min

Claudes Satz vor allem dadurch, dass die Maus fixer Bestandteil des Films ist, zwischen Unsinn und Bedeutung, er schafft Verwirrung und steht ganz im Zeichen der ‚écriture automatique‘, die etwas Unbewusstes durch einen ungehemmten Gedankenfluss an die Oberfläche schwimmen lässt.

Resnais baut hier ein Wortspiel ein, das für das Publikum eine Entdeckung bereithält. Die Strategie, eine Wortähnlichkeit einzusetzen, ist eine Möglichkeit zur Doppeldeutigkeit. Man kann hierbei davon ausgehen, dass dadurch erst recht wieder eine Festlegung auf eine dominante Leseweise passiert: in Wahrheit meine Claude und somit der Regisseur das Lächeln, nicht die Maus – Punkt. Doch damit vernachlässigt man das Mittel, dessen sich diese Darstellung bedient. Ein unpassender Satz, der ohne Berücksichtigung des Wortspiels unklar und sinnlos erscheint, erhält wie von selbst einen möglichen Sinn. Im Geist der Vorgehensweise der ‚écriture automatique‘ wird innerhalb der kurzen Szene somit ein hintergründiger Gedanke wahrnehmbar, doch löscht dieser die Worte, wie sie gesprochen wurden, nicht vollkommen aus. Abermals geht es weniger um die Verdeutlichung eines wahren Stands der Dinge als um die Beschreibung eines psychischen Vorgangs.

Die vieldeutigen, in ihrer Kombination verwirrenden Momente in *JE T’AIME, JE T’AIME* hängen somit stark mit einer gewissen Form des automatischen Schreibens zusammen, der Resnais mit dem Film nach eigener Aussage seinen Respekt erweist.¹⁸⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden: der Realismus in *JE T’AIME, JE T’AIME* bedient sich der Instrumente des bruchstückhaften Tatsachen-Bildes sowie des lückenhaften Erzählens und verbindet sie mit einem aus der Literatur kommenden Ansatz, der gleichermaßen Bedeutungen aufkommen lässt wie Unsinn schafft. André Bazins Gedanken können somit in dem Film eindeutig wiedererkannt werden. Dies wird umso deutlicher, indem Resnais deutlich darauf bedacht ist, die Mehrdeutigkeiten innerhalb der Beschreibung eines Liebes-Verhältnisses und der Suche nach Erlösung von einer unbestimmten Schuld nicht zu ersticken.

5.3 Der tiefenscharfe Splitscreen

In diesem abschließenden Abschnitt der Arbeit wird nun eine letzte Kategorie Bazins aufgegriffen. Es soll gezeigt werden, wie sich das eben Beschriebene in der verwirrenden Bildästhetik von *THE TRACEY FRAGMENTS* fortsetzt und dabei in Analogie zur Konzeption

¹⁸⁴ Vgl. *Alain Resnais ; Toujours fidèle à André Breton*. S.11

von Tiefenschärfe gestellt werden kann. Anhand einer Sequenz aus dem Film von Bruce McDonald, in dem ebenfalls das Thema der Schuld eine zentrale Stellung einnimmt, sollen somit die davor dargestellten Gedanken einerseits zusammengefasst, andererseits weitergeführt werden.

Die Teilung des Filmbildes in THE TRACEY FRAGMENTS, die genauer gesagt eine Vielzahl von sich laufend in Größe und Anzahl verändernden Splitscreens darstellt, ist motiviert durch die Filmerzählung. In dieser rollt ein 15-jähriges Mädchen in lückenhafter Weise und mit teilweise sperrigen, unverständlichen Sätzen ihre Geschichte auf. Die Leinwand vermittelt ein Gefühl der Unruhe, das von Traceys psychischer Zwangslage auszugehen scheint. Ein grundlegender Unterschied zu JE T'AIME, JE T'AIME liegt darin, dass Tracey im Gegensatz zu Claude ihre Gefühle und Gedanken direkt, also auch sprachlich preis gibt und auf diese Weise nicht passiv sondern aktiv erscheint. Ihre Deckungsgleichheit erhalten die Filme jedoch durch das Thema der Schuld, die wie Claude auch Tracey in eine ruhelose Verfassung stürzt, und die Traceys souveräner Stellung eine Seite von Machtlosigkeit verleiht.

In JE T'AIME, JE T'AIME ist es eine unbestimmte Schuld - ob des Bildes von Catrine setzt sich in Claude ein Prozess in Gang, der irgendwo zwischen Intuition und Reflexion steht. Traceys Schuld ist im Unterschied dazu näher eingegrenzt, da sie eindeutig für das Verschwinden ihres kleinen Bruders verantwortlich zu sein scheint. Damit ist darüber hinaus ein für sie schwer verkraftbares Erlebnis unmittelbar verbunden, das zum Schluss des Films offenbart wird. Die Umstände des Verschwindens stellen sich als doppelter Schlag für Tracey heraus, da sie sich, während sie auf Sonny aufpassen hätte sollen, von einem Mitschüler, den sie obsessiv vergötterte, in dessen Auto verführen ließ, um anschließend brutal am Straßenrand sitzen gelassen zu werden. Die Schuld am Verschwinden ihres Bruders ist somit verbunden mit einem verwirrenden und demütigenden Ereignis in ihrer Geschichte und bekommt auf diese Weise eine für Tracey schwer greifbare Komponente.

Der realistische Charakter von THE TRACEY FRAGMENTS resultiert jedoch nicht so stark aus einer Ästhetik des dramatischen Aufbaus, sondern aus seiner Bildästhetik, die in ähnlicher Weise wie im Film von Resnais, jedoch auf die Struktur der Bildfläche angewandt, einen automatischen Prozess beschreibt, der intuitiv Beziehungen und Bedeutungen sucht und Unbewusstes an die Oberfläche bringt.

5.3.1 Bazin und der Mehrwert der Tiefenschärfe

Die Idee einer bruchstückhaften Darstellung wird in THE TRACEY FRAGMENTS direkt in die Bildfläche übersetzt. Diese wird fragmentiert und setzt dadurch einen das Publikum entmündigenden Prozess in Gang, da dieses zwischen den Bildausschnitten navigieren muss

und sich damit abfinden muss, Teile des Bilds manchmal aus Zeitmangel nicht wahrnehmen zu können.

Bazin erklärt in einem Buch über Orson Welles, das Ziel eines jeden Films sei es,

„[...] in uns Illusion zu erzeugen, tatsächlichen Ereignissen beizuwohnen, die sich vor unseren Augen quasi real abspielen. Doch hinter dieser Illusion verbirgt sich ein entscheidendes Täuschungsmanöver, denn die Realität existiert als Kontinuum, während uns die Leinwand eine Abfolge kleiner Fragmente - ‚Einstellungen‘ genannt – präsentiert, deren Auswahl, Anordnung und Dauer eben das darstellen, was man die Montage eines Films nennt.“¹⁸⁵

Der Film wird als ein fragmentarisches Puzzle beschrieben, das uns präsentiert wird. Dass dieses Puzzle in uns das Gefühl für eine in sich geschlossene Realität erweckt, verdanken wir der Fähigkeit, auch die Wirklichkeit sinngemäß in ‚Einstellungen‘ wahrzunehmen. Es wird nicht alles auf einmal gesehen, sondern zuerst nur Einzelnes, auf das man sich vorsätzlich konzentriert. Bazin kommt dadurch zum Schluss, dass angesichts dieses Phänomens das kritisierte Zerteilen des Realitätsbildes innerhalb der gängigen Montageverfahren im Grunde übersehen werden kann, da sie ja unserem Wahrnehmungsalltag entspricht. Bazin geht es in Wahrheit um das genaue Gegenteil. Die Widersprüchlichkeit von Tiefenschärfe liegt zugegebenermaßen auf der Hand. Niemand ist dazu imstande, Dinge im Vordergrund wie auch im Hintergrund gleich scharf wahrzunehmen. Für Bazin stellt sie dennoch eine klare Verstärkung für den filmischen Realismus dar. Sie ist ein perfektes Mittel dafür, uns die Kontinuität eines Ereignisses wahrnehmen zu lassen. In jedem Film kann davon ausgegangen werden, dass eine lückenlose Wiedergabe der erzählten Wirklichkeit nie ganz vermieden werden kann, und doch will jeder Film eine homogene, einheitliche Realität erschaffen.¹⁸⁶ In einem tiefenscharfen Bild wird einem diese Einheit wortwörtlich vor Augen geführt. Auf diese Weise kann ein dramaturgischer Zusammenhang zwischen Bild-Vordergrund und Hintergrund vom Publikum selbständig wahrgenommen werden. Im Gegensatz dazu würde seine Aufmerksamkeit durch den Einsatz eines Schnitts klar gelenkt werden.¹⁸⁷

„Das heißt, daß die kleine Schwindelei, die im gleichmäßig scharfen Filmbild impliziert ist, dem Realismus nicht zuwiderläuft, sondern ihn im Gegenteil verstärkt, bekräftigt und seinem mehrdeutigen Wesen getreu ist. Sie konkretisiert physisch die metaphysische Aussage, daß die ganze Realität auf derselben Ebene liegt.“

¹⁸⁵ Bazin, André : *Orson Welles; Mit einem Vorwort von François Truffaut*. S.128

¹⁸⁶ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.188

¹⁸⁷ Vgl. Bazin, André : *Filmkritiken als Filmgeschichte*. S.49f

Die geringe physische Anstrengung der Augen verbirgt oft, in der Wahrnehmung, die geistige Operation, die ihr entspricht und die allein zählt.¹⁸⁸

Es geht Bazin in dieser Beschreibung eines Wahrnehmungsmodells somit vorrangig um eine Dimension des Denkens, um das geistige Zusammensetzen eines einheitlichen Bildes. Obwohl von zentraler Bedeutung, passiert dieser Vorgang eher im Hintergrund, während jener Vorgang der ‚physischen Anstrengung der Augen‘, also des ‚Einstellungswechsels‘, den wir vornehmen, bewusster abläuft.

Die von Bazin entworfenen Gesetze der menschlichen Wahrnehmung sind zweifelsohne hinterfragbar, da sie stark hypothetischen Charakter haben. Wie in der *Ontologie des photographischen Bildes* bleiben sie in einem metaphysischen Verständnis vom Filmbild begründet, der eine stichhaltige Beweiskraft konsequenterweise fehlen muss.¹⁸⁹ Es soll an dieser Stelle jedoch ein neuerlicher Anlauf in die Bazin-Kritik vermieden werden.

5.3.2 Die Ästhetik der Verwirrung im Splitscreen

Ein Begriff aus dem letzten Zitat sticht hervor, der auch innerhalb der Konzeption des Tatsachen-Bildes eine bedeutende Rolle spielte. Die Bezeichnung der ‚geistigen Operation‘ schlägt hier eine Brücke zurück zu den vom Verstand erfundenen Beziehungen, die durch eine realistische Erzählweise heraufbeschworen werden. In beiden Fällen geht es zentral darum, den geistigen Vorgang innerhalb der Praxis des Filmschauens zu beschreiben. Die Schärfentiefe bringt das Publikum in ein Verhältnis zum Bild, das seinem persönlichen Verhältnis zur vieldeutigen Realität überaus ähnlich ist.¹⁹⁰ In gleicher Weise ist es auch das Wesen des Tatsachen-Bildes, durch seine Eigenständigkeit das Publikum auf Distanz zu halten und eine Mehrdeutigkeit zu schaffen. Die Methode der Tiefenschärfe fordert das Publikum außerdem zum Mitdenken auf, da es sich nicht innerhalb eines Schnittverfahrens der Führung des Regisseurs übergibt, sondern verstärkt seine Aufmerksamkeit einsetzen muss, um der Mehrdeutigkeit im Bild einen Sinn zu verleihen. Dies begegnet uns ebenso innerhalb der realistischen Erzählweise, deren lose Verflechtung von Ereignissen einen objektivierenden Charakter hat.

Der Film *THE TRACEY FRAGMENTS* kommt bildästhetisch in vielfacher Weise den hier zusammengefassten Gedanken Bazins nahe, auch wenn er wesentlich stärker die Realität ‚beschwindelt‘ als dies das gleichmäßig scharfe Filmbild tut. So besteht der Hauptunterschied zum tiefenscharfen Bild darin, dass eine Bildästhetik, die die Leinwand in mehrere Bildteile

¹⁸⁸ Ebd. S.50

¹⁸⁹ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.189

¹⁹⁰ Vgl. Bazin, André : *Was ist Film?*. S.103

aufsprengt, dem Gedanken von Realität als ein Kontinuum zuwider läuft. Das gespaltene Bild stellt illustrativ eine Zerteilung des Realitätsbildes dar. Die Bildästhetik des Films als ein tiefenscharfes Verfahren zu bezeichnen, müsste somit als Begriffsverfehlung erachtet werden. Dies soll jedoch auch nicht Ziel sein. Vielmehr kann in der Ästhetik der Splitscreens eine Verbindung gefunden werden zwischen den beschriebenen Merkmalen einer realistischen Erzählweise (siehe Abschnitt 5.2.1) und der Ästhetik der Tiefenschärfe, die für Bazin die Mehrdeutigkeit in die Struktur des Bildes einführt.¹⁹¹

„Die Ungewißheit, in der man zurückbleibt, was den geistigen Schlüssel oder die Interpretation betrifft, ist zuallererst in den Aufbau der Bilder selbst eingeschrieben.“¹⁹²

Eine kurze, aber wirkungsvolle Sequenz aus dem Film zeigt dies auf eingängige Weise. Tracey sitzt in einem öffentlichen Bus in der hintersten Reihe. Sie scheint der einzige Fahrgast zu sein. Die Dämmerungsstimmung außerhalb des Busses sowie die Menschenleere deuten darauf hin, dass wir uns zeitlich am Ende der Nacht befinden. In einer Gleichzeitigkeit erscheinen und verschwinden Bilder von Tracey im Bus in verschiedenen Perspektiven und Einstellungsgrößen. Dazwischen kommen immer wieder stumme Bilder von Sonny hervor, der lautlos in die Kamera bellt. Hier gesellt sich nun das Bild eines älteren Afroamerikaners mit Hut dazu, der plötzlich als weiterer Fahrgast im Blickfeld Traceys erscheint. Aus rätselhaften Gründen lacht der ältere Herr, worauf sich Tracey anstecken lässt und ebenfalls ein Lächeln zeigt. Er winkt ihr zu, sie winkt zurück. Schließlich steigt der mysteriöse Mann noch immer lachend aus. Als hätten sie so eben eine Konservierung beendet, verabschiedet er sich mit » Okay Sweetie, see you later «. Als Tracey ihm, als der Bus schon wieder losfährt, hinterher sieht, entdeckt sie Sonny, der regungslos auf dem Gehsteig steht. Verzweifelt stürzt sie zum Ausgang und erreicht durch Hüpfen und alarmierende Rufe in Richtung des Fahrers, dass dieser noch einmal stehen bleibt. Sie hastet aus dem Bus, doch draußen ist Sonny nicht zu finden. In einem Diner neben der Bushaltestelle fragt sie nach, ob ihr Bruder von jemandem gesehen worden sei, doch der Junge hinter dem Tresen scheint nicht einmal ihre Frage registriert zu haben, da er scheinbar im Sitzen eingeschlafen ist und nun langsam aufwacht.¹⁹³ Dabei handelt es sich um ein Detail, das einem durch die rasante Darstellung in den Splitscreens nicht so leicht auffällt. Somit macht der Angestellte des Diners, der sich noch halb im Schlaf befindet, auf den ersten Blick einen eigenartigen und schwer deutbaren Eindruck.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S.104

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ THE TRACEY FRAGMENTS. Regie: Bruce McDonald. Drehbuch: Maureen Medved. 0h08min

In der Situation im Bus wird deutlich, wie eine Collage von Bildern dazu auffordert, daraus ein einzelnes Bild im Geist zusammen zu setzen. Ein Bild zeigt uns die leeren vorderen Sitze im Bus, ein Anderes aus gleicher Perspektive den lachenden Mann. Darunter sehen wir ein zweites Mal den rätselhaften Herrn, diesmal in der Gegenperspektive, sodass wir auch Tracey im hinteren Teil des Busses erkennen. Ein letztes Bild präsentiert Tracey allein, die zaghaft zu lächeln beginnt. In dem Moment, als Tracey eine Reaktion zeigt, wechselt in einer der Einstellungen die Perspektive, sodass drei Bilder aus der Sicht Traceys erscheinen, in denen die Ereignisse aber nicht synchron ablaufen. Während in einem Bild der Mann bereits die Hand zum Winken gehoben hat, ist im Anderen noch kein Anzeichen dafür wahrzunehmen. Die Bildästhetik verstärkt ein Gefühl der Verwirrung, das sich schon allein durch die Erzählung um das rätselhafte Lachen einstellen dürfte. Das Lachen hat einen Charakter von Unvollständigkeit - ihm fehlt ein Grund. Seine Möglichkeiten der Deutung liegen, ähnlich wie im Zusammenhang mit Catrines Lächeln beschrieben wurde, in einem grauen Bereich. Ein Bezug zwischen Sonnys Verhalten als Hund und dem amüsiert wirkenden Mann drängt sich gleichzeitig als unsinnig sowie sinnstiftend auf. Die Vieldeutigkeit dieses Lachens findet seine Entsprechung in einem Bildverfahren, das es in mehrfacher Weise und gleichzeitig auf der Leinwand erscheinen lässt. Auch auf der Tonebene wird es verdoppelt und verdreifacht. Auf diese Weise kommt die beschriebene Bildästhetik einem Grundgedanken aus der Konzeption von Tiefenschärfe sehr nahe. Die Mehrdeutigkeit wird in die Struktur des Bildes eingeführt.

In jenem Moment, als Tracey ihren Bruder zu sehen glaubt, bleibt ein großer Teil der Leinwand ungefüllt. Zwei Bildausschnitte präsentieren uns einerseits Tracey und andererseits den Blick aus dem Busfenster. Die Leinwand beschreibt somit eine Achse der Bedeutung, auf der unsere Aufmerksamkeit zwischen Tracey und dem Busfenster hin und her wandert. Das Publikum befindet sich in einem Verhältnis zum Bild, das funktional dem Beobachten eines realen Ereignisses gleich kommt. Das Gesamtbild auf der Leinwand wird aus seinem Zusammenhang heraus gedeutet.¹⁹⁴ Eine Beziehung zwischen den beiden kurz gezeigten Bildausschnitten auszumachen, erfordert zwar keine große Kombinationsgabe, da sie lediglich die Wahrnehmung Traceys beschreiben, dennoch wird in ihnen die Verbindung zur Konzeption der Tiefenschärfe klar ersichtlich.

Nachdem Tracey verzweifelt zur Bustüre stürzt, bedient sich der Film überdies einer anderen Bildästhetik, die den Hintergedanken einer Bildgestaltung, die mit realistischen Ästhetiken spielt, deutlich unterstreicht. Als eine Art Vorlauf für diese Ästhetik erscheint Tracey

¹⁹⁴ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin.* S.196

zunächst in einem kleineren Bildausschnitt im linken oberen Eck der Leinwand. Sie springt vor der geschlossenen Bustüre auf und ab, während sie ‚it’s an emergency‘ ruft. Als ob sie in einer direkten Verbindung mit der Größe des Ausschnitts stünde, vergrößert sich dieser im Einklang mit ihrer vertikalen Bewegung des Springens, bis schließlich wieder die volle Leinwand gefüllt ist. Was folgt, ist eine Bildästhetik, die im krassen Gegensatz zu den Bildern davor steht. Die Kamera bewegt sich mit Tracey mit, während sie hektisch aus dem Bus läuft, sodass wir als Resultat einer Handkameraführung stark verwackelte Bilder sehen, die kaum etwas erkennen lassen. Beim Eintreten in das Diner hat die Leinwand wieder auf die Ästhetik der zersplitternden Bilder umgewechselt. Obwohl die verwackelte Handkamera in einem starken Kontrast zu den Splitscreens steht, wird in ihr dennoch ein Bezug zu dem deutlich, was kurz davor im Zusammenhang mit Traceys Blick aus dem Busfenster beschrieben wurde. Gemeinhin kann durch die Ästhetik der Handkamera eine Filmerzählung in bestimmten Momenten besonders echt und wahrhaftig erscheinen. Es lässt sich durch sie ein intensiver Eindruck von Authentizität herstellen. Auch wenn dieser Eindruck oft nur von kurzer Dauer ist, so führt er dennoch dazu, dass den Figuren auf der Leinwand selbst die unwahrscheinlichsten Dinge abgenommen werden.¹⁹⁵ Die Handkamera bringt somit einen Effekt der Lebensnähe und Authentizität hervor. Genau dies scheint ebenso in der Konzeption von Tiefenschärfe impliziert zu sein. Dem Publikum wird eine Freiheit gelassen, die es wie in der Wirklichkeit selbständig kombinieren lässt und somit eine Lebensnähe heraufbeschwört. Dabei ist es nicht allein diese Nähe, die bei Bazin in der Ästhetik der realistischen Erzählweise hervorkommt, ebenso und letztlich bedeutsamer wird das besondere Verhältnis des Films zum Sinn der Realität verdeutlicht sowie auf eine gewisse Filmpoesie hingewiesen.¹⁹⁶ Es geht um das Geheimnis einer filmischen Erzählform,

„[...] die alles ausdrücken kann, ohne die Welt zu zerstückeln, und den Sinn hinter den Dingen und Lebewesen herauszuarbeiten vermag, ohne deren natürliche Einheit zu zerstören.“¹⁹⁷

Wie gehen die in dieser Arbeit behandelten Filme nun mit der eben erwähnten Sinngebung um? In *JE T’AIME, JE T’AIME* sowie in *THE TRACEY FRAGMENTS* haben wir es mit Bild- und Erzählstrategien zu tun, die Verwirrung schaffen. Sie versperren sich durch verschiedene Methoden den Möglichkeiten der Deutung und kommen dadurch dem Gedanken einer mehrdeutigen Realität nahe. Beiden Filmen ist gemeinsam, dass in ihren Figuren eine

¹⁹⁵ Vgl. Wuss, Peter : *Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen*. S.101

¹⁹⁶ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.194

¹⁹⁷ Bazin, André : *Was ist Film?*. S.106f

Schulderfahung einen automatischen Prozess auslöst - das jeweilige Schuldgefühl somit das Durcheinander der Bilder nach sich zieht. Das Lachen des Mannes wird in der Filmerzählung, die perspektivisch Traceys Gedanken- und Gefühlswelt darstellt, mit dem befremdenden Auftreten von Sonny als Hund kombiniert. Es wird kein Zusammenhang einer Tatsache in der Filmerzählung beschrieben sondern der eines intuitiven, psychischen Vorgangs der Protagonistin. In *JE T'AIME, JE T'AIME* ist es das Lächeln Catrines, das ein Netz von irrationalen Bezügen entspinnt. In *THE TRACEY FRAGMENTS* scheint es in jener Szene Sonnys Imitation eines Hundes zu sein, die eine unsinnige Bedeutungsebene zu dem Ereignis im Bus schafft. Auch an vielen anderen Stellen im Film taucht Sonny unvermutet auf, wodurch mal sinnvolle, mal weniger sinnvolle Zusammenhänge hervorkommen. Wie in Abschnitt 4.4.1 erwähnt, bringt sein Verhalten, das eigentlich einer Idee Traceys entstammt, eine Verfremdung von einer gewohnten Vorstellung von Wirklichkeit mit sich. Die Realität deformiert und verfremdet darzustellen, ist im Sinne Robbe-Grilletts das durchschlagende Mittel, um einer Doktrin des Films als simple Wiedergabe einer äußeren Realität Widerstand zu leisten. Das Thema einer mentalen Realität, einer Realität der Imagination ist in Traceys Geschichte überaus präsent. So spiegelt sich für Tracey in Sonnys Auftreten ihre eigene Imagination wider, die für sie jedoch ungreifbar wird. Anders ausgedrückt: eine durch ein Schulterlebnis hervorgerufene Getriebenheit sorgt in *THE TRACEY FRAGMENTS* dafür, dass die Protagonistin unfähig ist, über ihre Vorstellungen wie über die Vergangenheitsbilder im Sinne einer Deutung Kontrolle auszuüben. Ebenso wie Claude scheint sie einem automatischen, unverständlichen Prozess ausgeliefert zu sein. Dies führt zum Schlusspunkt dieser Arbeit, in welchem neben einer Zusammenfassung auch eine Endbetrachtung des Effekts der Verwirrung in den behandelten Filmen präsentiert werden soll. Wird das Element des Verwirrens in den Filmen in Hinblick auf Bazins Filmrealismus untersucht, so wird darin eine Verdeutlichung eines Distanzverhältnisses zwischen Betrachter und Bild erkennbar.

6 Schlusspunkt – Wo liegt der Sinn der Verwirrung?

Bazins grundlegende These um die ontologische Identität im fotografischen Bild bildete den Auftakt für die Betrachtung des Verwirrens in den beiden Filmen, die übergreifend Begriffe aus dem Filmrealismus in Verwendung gebracht hat. Durch eine Annäherungsweise an den Filmrealismus, die kritische Blickweisen einfließen hat lassen, eröffnete sich ein komplexer Diskurs. Der im Grunde wenig wissenschaftliche Entwurf einer Phänomenologie durch Bazin scheint eine Vielzahl von Fragen aufzuwerfen sowie Lücken zu hinterlassen. Gegen diese Kritikpunkte ließ sich jedoch das Argument anbringen, dass nicht die Beschreibung einer Normästhetik bei Bazin das bestimmende Element ist, sondern dass in seinem Verständnis von Filmrealismus vielmehr die Ansätze eines lebendigen, sich verändernden Prozesses erkannt werden können. In Bazins Texten mag vieles programmatisch erscheinen, tatsächlich geht es ihm um die genaue Beschreibung des Kinos, wie er es vorgefunden hat.¹⁹⁸ Wenn somit von Filmrealismus gesprochen wird, ist ein gewisses Veränderungspotential mitzubedenken. Indem der Film über die Möglichkeiten zur Realitätsdarstellung immer weiterreflektieren wird, steht er im Zeichen eines Austestens der Realität, weniger in jenem eines Verrats und Betrugens. Der Einstieg in die Filmbeispiele erfolgte in dieser Arbeit dann dennoch von einer entgegengesetzten Richtung, die dem Filmrealismus-Konzept Bazins abweisend gegenüber stand. Dies erfolgte nach einer Betrachtung seiner Thesen in Hinblick auf die Filmfiktion. Bazin verwischt in auffälliger Weise die „Grenzen zwischen dem fiktionalen Charakter einer Filmerzählung und ihrem Anteil an der Wiedergabe von Realität [...]“. Nicht selten gerät Bazin in die fatale Tradition eines abbildenden Realismus, der den künstlichen Charakter des Fiktionalen übersieht, um im Bild schon das Reale selbst zu sehen. Eine Realität allerdings, die bei Bazin metaphysisch kondensiert ist.“¹⁹⁹ Eine Annäherung an die Filmfiktion gestaltete sich also mit Bazins Begriffsinstrumenten wie dem der Auswahl als problematisch.

In der Arbeit Alain Robbe-Grilletts konnten demgegenüber filmische Strategien erkannt werden, die der Wirklichkeitsästhetik des Kamerabildes ablehnend entgegenstehen. Bei Robbe-Grillet wird der Bezug zu einer äußeren Realität fallen gelassen, und die Annäherung an eine innere, mentale Realität rückt in den Mittelpunkt der Betrachtung. Einige Sequenzen aus den Filmen spiegeln diesen Ansatz, der eine selbstbezügliche Komponente beinhaltet, deutlich wider. Der Begriff der Realität wird hierbei nicht vollständig begraben - die Realität

¹⁹⁸ Vgl. Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. S.206

¹⁹⁹ Ebd. S.193

kommt jedoch nicht durch ihre simple Reproduktion hervor, sondern ist im Medium, also der Schreibweise selbst zu finden. Das bedeutet, in der Reflexion über die eigenen Möglichkeiten der Vermittlung von Wirklichkeit ist das Medium Film begründet.

Von diesem Punkt ausgehend wurde eine Brücke zurück zu André Bazin geschlagen. In der irritierenden Erzähltechnik des Films von Alain Resnais konnte ein Realismus erkannt werden, der Bazins Thesen sehr nahe kommt, wobei es sich jedoch weit entfernt von einem abbildenden Realismus um einen Realismus der Imagination handelt. Der Vorgang der Imagination, der die Realität wie ein Schwamm aufnimmt und abgibt, ist sowohl als Werkzeug wie auch als Betrachtungsgegenstand in *JE T'AIME, JE T'AIME* erkennbar. Eine Filmanalyse machte deutlich, wie einerseits das geistige Verknüpfen der Bilder seitens des Publikums im Sinne der von Bazin beschriebenen realistischen Erzählweise vor sich geht, andererseits dieser Realismus deutlich einer mentalen Ebene näher kommen möchte. Das Hauptmerkmal dafür ist, dass es sich um die Beschreibung eines psychischen Vorgangs handelt. Ausgehend von einer Schuld, die der Protagonist empfindet, wird ein Netz von Beziehungen gesponnen, die einerseits Bedeutungen aufkommen lassen, andererseits zufallsbehaftet erscheinen und undurchschaubar bleiben. In Entsprechung zur *écriture automatique*, der der Regisseur mit dem Film seinen Respekt erweisen wollte, zielt diese Methode darauf ab, das rätselhafte Funktionieren des Denkens darzustellen, wobei der Ursprung des Denkens hier fest im Unbewussten verankert wird.²⁰⁰ Der Film geht mit dem Sinn, den die erzählte Wirklichkeit erhält, in einer Weise um, die den ungreifbaren Phänomenen wie dem des Todes keine Deutungsmöglichkeiten zur Seite stellt. Die Verwendung der von Bazin beschriebenen Instrumente einer realistischen Erzählweise kommt somit einer Strategie gleich, die die Mehrdeutigkeit im Bild entfalten lässt und unterstützt. In ähnlicher Weise beschreibt auch die Bildästhetik in *THE TRACEY FRAGMENTS* eine ebensolche Strategie. Die beiden Filme scheinen die von Bazin beschriebenen filmrealistischen Ästhetiken weiterzuentwickeln und gleichzeitig durch sie selbst einen Reflexionsansatz über eine mehrdeutige Realität zu entwickeln, nämlich indem sie ihren Hauptfiguren das Erfassen ihrer Realität unerreichbar gestalten.

Hierzu soll nun die Betrachtung einer Sequenz aus dem Film *THE TRACEY FRAGMENTS* die Arbeit ausklingen lassen: der Film ist an eine Stelle der Erzählung gelangt, an der eine Ordnung über die Vergangenheitsfragmente für Tracey endgültig zu entgleiten scheint. Sie ist in der Erzählung soeben einer Vergewaltigung knapp entkommen und läuft panisch und ohne Ziel davon. Die Leinwand präsentiert eine große Anzahl von ähnlichen, aber verschiedenen

²⁰⁰ Vgl. Scheerer, Thomas M. : *Textanalytische Studien zur „écriture automatique“*. S.8

großen Bildausschnitten, in denen Tracey verzweifelt voraneilt. Das sich hektisch bewegende Mosaik zeigt alsbald kleine Änderungen, sodass in der Mitte auf verzernte Weise Tracey im Bus sitzend und mit Blick in die Kamera erkennbar wird. Alles im Bild ist in ständiger Bewegung. Das Durcheinander wird komplett, als viele kleine Ausschnitte, die Begebenheiten aus der bisherigen Erzählung zeigen, auftauchen und wieder verschwinden. Auf der Tonspur überlagern sich Gesprächsfetzen aus Traceys bisherigem Monolog, in welchem sie ihre Geschichte aufrollte. Darüber ertönt eine Art Botschaft. Tracey richtet in den Bildfragmenten, in denen sie in die Kamera blickt, mehrmalig ein » Fuck you « ans Publikum.²⁰¹ Die adrenalinhaltige Sequenz hat einen visuell überfordernden Charakter und übersetzt ein Gefühl des Kontrollverlustes aus der Filmerzählung in die Struktur des Bildes. Der Film macht gemeinhin durch viele Hinweise auf die enge Verbindung zwischen der Bildästhetik und den Denkvorgängen der Protagonistin aufmerksam. Doch obwohl sie durch ihre dem Publikum zugewandte Position einen selbstbestimmenden Eindruck macht, signalisiert die verwirrende Bildästhetik, dass sie nicht weniger einem automatischen Mechanismus unterworfen ist als Claude in der Zeitmaschine.

Innerhalb der Thesen, die André Bazin zum Filmrealismus aufstellte, wird der Respekt vor einer vieldeutigen Realität zu einem wesentlichen Faktor. Gleichzeitig geht es ihm um eine Sinngebung, die der Film an der Realität vornimmt, wobei diese jedoch die natürliche Einheit hinter den Dingen und den Lebewesen nicht zerstören sowie ihren mehrdeutigen Charakter nicht ersticken soll. Die Verwirrung als filmrealistische Strategie hebt dementsprechend diesen mehrdeutigen Charakter besonders hervor. Dabei unterstreicht sie aber auch ein Distanzverhältnis zwischen Betrachter und Bild. Ob auf diesem Weg tatsächlich dem Geheimnis einer Filmpoesie, die alles auszudrücken vermag, ohne die Welt zu zerstückeln, näher gekommen wird, kann hinterfragt werden. Wenn der alleinige Sinn die Unerreichbarkeit von einer Sinngebung darstellt, dann wäre Bazin im Grunde ad absurdum geführt. Die hier beschriebenen Filme enthalten durchaus diese pessimistische Färbung, doch kann in ihnen darüber hinaus noch etwas anderes gelesen werden. Sie beschreiben einen psychischen Vorgang und deuten damit klar darauf hin, dass es weniger um eine Ebene des Abbildens der Realität sondern um eine mentale Ebene geht. Die Filme behandeln Gedankenprozesse, die freigesetzt und intuitiv wirken und das Publikum auf einem schmalen Grad zwischen Bedeutung und Unsinn laufen lassen. Das Denken über eine mehrdeutige Realität steht im

²⁰¹ THE TRACEY FRAGMENTS. Regie: Bruce McDonald. Drehbuch: Maureen Medved. 0h58min

Mittelpunkt. In diesem werden Bedeutungen und Beziehungen aufgebaut und wieder verworfen sowie Unbewusstes erfahrbar.

» *CATRINE*. Je t'aime bien, tu sais. Je t'aime même plus que bien.

RIDDER. On ne dit pas › plus que bien ‹... Ça ne se dit pas.

CATRINE. Mais on le pense..., non ? ‹²⁰²

²⁰² JE T'AIME, JE T'AIME. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. 1h17min

7 Bibliographie

- Bazin, André : *Was ist Film?*. (Hg.) Robert Fischer. Alexander, Berlin 2004
- Ders. : *Filmkritiken als Filmgeschichte*. Hanser, München 1981
- Ders. : *Orson Welles; Mit einem Vorwort von François Truffaut*. In: Bibliotheca Cinemabilia; Bd. 1. Büchse der Pandora, Wetzlar 1980
- Deleuze, Gilles : *Das Zeit-Bild; Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1991
- Dudley, Andrew : *The Major Film Theories; An Introduction*. Oxford University Press, London/Oxford/New York 1976
- Häfner, Heinz : *Schulderleben und Gewissen; Beitrag zu einer personalen Tiefenpsychologie*. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1956
- Heise, Jörg : *Plötzlich diese Übersicht; Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*. Claasen, Berlin 2007
- Heath, Stephen : *From Brecht to Film: Theses, Problems*. In: Screen Vol.16 Nr.4; *Brecht and the Cinema/Film and Politics; Transcript of the 1975 Edinburgh Film Festival Brecht Event*. London 1975
- Hobbes, Thomas : *Leviathan*.
Text online: <http://ebooks.adelaide.edu.au/h/hobbes/thomas/h681/chapter2.html> (zuletzt modifiziert: 27.9. 2009)
- Kirsten, Guido : *Editorial: Warum Bazin*. In: montage a/v 18/1/2009 ; *Warum Bazin*. (Hg. u.a.) Andrea B. Braidt, Schüren, Marburg 2009
Text online: <http://www.montage-av.de/aktuell.html> (zuletzt modifiziert: 5.8. 2009)
- Koebner, Thomas : *Was stimmt denn jetzt?; >Unzuverlässiges Erzählen< im Film*. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.) : *Was stimmt denn jetzt?; Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Ed. Text + Kritik, München 2005
- Köhler, Astrid : *Das Bild im Bild als Reflexionsmedium; Über die Doppelnatur von Malerei und das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit im Werk René Magrittes*. Dr. Müller, Saarbrücken 2007
- Lapsley, Robert : *Film theory; an introduction*. Manchester Univ. Press (u.a.), Manchester 1996
- McCabe, Collin : *Was ist ein revolutionärer Text? Realismus und Kino*. In: Alternative 117; 20. Jahrgang; *Brecht, Eisenstein; Gegen die Metaphysik des Sichtbaren*. (Hg.) Hildegard Brenner. Berlin 1977
- Monaco, James : Alain Resnais; *The Rôle of Imagination*. Secker & Warburg (u.a.), London 1978

Nöth, Winfried : *Self-Reference in the Media; Ausführlicher Projektbericht des DFG-Projekts Selbstreferenz in den Medien*. 2004/2005

Text online: <http://www.uni-kassel.de/iag-kulturforschung/projektbeschreibung.pdf>

Ott, Michaela : *Gilles Deleuze; Zur Einführung*. Junius, Hamburg 2005

Scheerer, Thomas M. : *Textanalytische Studien zur „écriture automatique“*. Roman.

Seminar d. Univ., Bonn 1974

Robbe-Grillet, Alain : *Angélique ou l'enchantement*. Éd. de Minuit, Paris 1988

Sontag, Susan : *Das Schreiben selbst: Über Roland Barthes*. In: Sontag, Susan : *Worauf es ankommt; Essays*. Fischer-Taschenbuch, Frankfurt am Main 2007

Sweet, Freddy : *The Film Narratives of Alain Resnais*. UMI Research Press, Ann Arbor; Michigan 1981

Thal, Ortwin : *Realismus und Fiktion; literatur- u. filmtheoret. Beitr. von Adorno, Lukács, Kracauer u. Bazin*. Nowotny, Dortmund 1985

Tudor, Andrew : *Film-Theorien*. Kommunales Kino, Frankfurt am Main 1977

Weil, Simone : *Schwerkraft und Gnade*. Kösel, München 1952

Winter, Scarlett : *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007

Wuss, Peter : *Ein kognitiver Ansatz zur Analyse des Realitäts-Effekts von Dogma-95-Filmen*. In: montage/av 9/2/2000; *Rudolf Arnheim*. (Hg. u.a.) Wolfgang Beilenhoff, Schüren, Marburg 2000

Young, Paul : *The Flickering Window; Early Cinema's Realist Fantasies*. In: Pauleit, Winfrid (Hg.) : *Das Kino träumt; Projektion Imagination Vision*. Bertz & Fischer, Berlin 2009

Interview mit Alain Resnais:

Alain Resnais ; Tojours fidèle à André Breton. In: L'Avant-Scène Cinéma nr 91 ; avril 1969

Sonstige Quellen:

http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_automatique (zuletzt modifiziert: 28.8. 2009)

http://de.wikipedia.org/wiki/Sein_oder_Nichtsein,_das_ist_hier_die_Frage (zuletzt modifiziert: 15.9. 2009)

8 Filme

JE T'AIME, JE T'AIME. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. F 1968, 89min, Parc-Film/Fox Europa

THE TRACEY FRAGMENTS. Regie: Bruce McDonald. Drehbuch: Maureen Medved. CAN 2007, 77min, Odeon Films/Alliance Atlantis

Verwirrung als filmrealistische Strategie
Eine Annäherung an den Filmrealismus nach André Bazin

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit Formen der Verwirrung im Spielfilm. In den beiden Filmen *JE T'AIME, JE T'AIME* von Alain Resnais und *THE TRACEY FRAGMENTS* von Bruce McDonald finden sich Filmästhetiken, die einen Irritations-Effekt auf das Publikum ausüben. Die nähere Betrachtung dieser Ästhetiken stellt den Mittelpunkt dieser Arbeit dar. Die filmische Verwirrung wird hierbei in Kontext zu André Bazins Konzeption vom Filmrealismus gesetzt, die auf die These von der ontologischen Identität von Modell und Portrait aufbaut. Ein erster Teil der Arbeit behandelt die Grundzüge von Bazins Denkweise unter Berücksichtigung der ihr gegenüberstehenden, kritischen Blickweisen. In diesen kommt eine Positionierung gegen den vermeintlich immanenten ‚Realitätseindruck‘ im Medium Film zum Ausdruck. Die eingangs erwähnten Filme weisen Merkmale auf, die zu jener ablehnenden Haltung gegen einen rein abbildenden Realismus in Beziehung gestellt werden können. Den Auftakt für die Filmanalyse bildet somit eine Differenz zwischen Bazins Thesen und den Verwirrung stiftenden Momenten in den Filmen. Es wird deutlich, dass nicht die Analogie des Film-Bildes zur vieldeutigen Realität im Mittelpunkt steht, es kann in der Verwirrung vielmehr ein Hinweis auf die Mechanismen der Filmproduktion selbst herausgelesen werden. Alain Robbe-Grillet liefert hierzu die Bezeichnung *réalité mentale*. In der verwirrenden Ästhetik der Filme passiert eine Annäherung an diese mentale Realität. Davon ausgehend wird der Weg zurück zu André Bazin eingeschlagen, um seine Thesen aus der Debatte, er habe einen rein abbildenden Realismus propagiert, herauszulösen. In *JE T'AIME, JE T'AIME* wird ein Realismus erkannt, der Bazins Thesen in sich zu tragen scheint, wobei der Bezugspunkt jedoch in einer Realität der Imagination liegt. Dieser Begriff führt darauf hin, dass es beim Realismus in *JE T'AIME, JE T'AIME* vorrangig nicht mehr um die vom Kamerabild ausgehende Vieldeutigkeit sondern um das Denken von Vieldeutigkeit geht. Es wird hierbei auf Bazins Kategorien der realistischen Erzählweise und des Tatsachen-Bildes zurückgegriffen. In Folge wird in *THE TRACEY FRAGMENTS* schließlich die Ästhetik des Split-Screens in Analogie zum Mehrwert der Tiefenschärfe gestellt, den Bazin in einigen seiner Texte beschreibt. Dieser letzte Punkt fungiert als Zusammenfassung und Weiterführung der davor vorgestellten Beobachtungen und weist den Weg zum Fazit der Arbeit, in welchem die in den Filmen thematisierte Unerreichbarkeit einer Sinnggebung zu einer abschließenden Betrachtung geführt wird.

Curriculum Vitae

MICHAEL NITSCHKE

Angaben zur Person

Nachname / Vorname **Nitsche Michael, Edmund**

E-Mail dundem@hotmail.com

Staatsangehörigkeit Österreich

Geburtsdatum 02/06/83

Schul- und Berufsbildung

Zeitraum **10/2002 - 2009**

Hauptfach **Theater- Film- und Medienwissenschaft**

Auslandsjahr (Erasmus) in Lyon (Frankreich) von 09/2007 bis 05/2008

Name der Ausbildungseinrichtung Universität Wien

Zeitraum **09/93 - 06/01**

Art der Ausbildungseinrichtung Realgymnasium

Name der Ausbildungseinrichtung Georg von Peuerbach Gymnasium, Linz