

Michael Lommel, Volker Roloff (Hg.): Sartre und die Medien

Bielefeld: transcript 2008 (Reihe Medienumbrüche, Bd.24), 225 S., ISBN 3-89942-816-1, € 23,80

Elf Autoren, von denen sechs aus der Romanistik kommen (S.221-224), präsentieren zwölf Ausarbeitungen zu den Medienkonfigurationen Jean-Paul Sartres. Drei davon liefern die beiden Herausgeber, Mitglieder des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs der Universität Siegen. Die übrigen Aufsätze, darunter drei Nachdrucke, zum Werk des engagierten französischen Intellektuellen prüfen, was in seinem Werk die heutige Bild- und Medienwissenschaft befruchten könnte. Sartre litt selbst unter Schielen und hat sich, gewissermaßen existenziell prädestiniert, intensiv mit dem Blick und der Schaulust, mit der Welt der Bilder bzw. des Imaginären beschäftigt.

Michael Lommel weist schon auf der ersten Seite der Einleitung auf die Dominanz des Mediums Film hin, speziell auf die Sensibilität des Franzosen Sartre für das Kino, für das er sich früh öffentlich engagiert. So wählt er als junger Gymnasiallehrer in Le Havre 1931 als Thema eines Festvortrags statt der traditionell erwarteten (bourgeois) Theaterkunst die neue Kunst, die für minderwertig gehaltene Kinematografie (vgl. S.11). Dem entspricht, was Sartre als fast 60jähriger auf sich und die Kinematografie bezieht: „[U]nsere gemeinsame Kindheit habe ich nicht vergessen.“ (Jean-Paul Sartre *Die Wörter* [Reinbek bei Hamburg 1965, S. 94]). Auch in Sartres philosophischen Schriften, so in *Das Sein und das Nichts* (Paris 1943), stellen sich, wo vom Anderen die Rede ist, „fast zwangsläufig Filmfantasien ein“ (S.11). Dies erwähnt Lommel, der sich unter anderem intensiv mit Sartres Beobachtungen zum Blick beschäftigt hat. Bis heute entspricht dem im Deutschen üblichen „Mach kein Theater!“ im Französischen „Pas du cinéma!“.

Dazu passend ist aus der Festschrift für Volker Roloff (Heidelberg 2006) „Poulou geht ins Kino“ abgedruckt. (vgl. S.23-27) Unter dieser Überschrift kommentiert Klaus Kreimeier eine längere Passage aus *Die Wörter*, in der Sartre das Nonverbale betont, Geruch und Geschmack im dunklen Raum und vor allem bewegte Bilder auf der Leinwand. Es handelt sich um Sartres erste Begegnung mit dem Kino, in das seinem Großvater gemäß kein vernünftiger Mensch ging. Als Alleinerzogener war Sartre (sein Vater war früh gestorben) begünstigt durch seine Mutter: „[I]ch verdankte meine Freiheit einem günstigen Todesfall.“ (*Die Wörter*, S.22f.)

Michael Lommel nimmt außerdem Stellung zur Verfilmung von *Le Mur* (vgl. S.141-155), besonders zur unterschiedlichen Rolle der Blicke und Blickwechsel in der Novelle Sartres von 1937 und im Film Serge Roulllets von 1967, den Sartre als ihm exakt entsprechend ausdrücklich gelobt hat.

Im umfangreichsten Beitrag dieses Bandes untersucht Herausgeber Volker Roloff das für die „sartresche Medienästhetik und damit auch für seine Theater- und Filmtheorie“ (S.80) wichtige *Le Scénario Freud* (vgl. S.79-106).

Ausführlich stellt Roloff die filmischen Darstellungsmöglichkeiten der Patientengespräche Sigmund Freuds mit seiner weltbekannten Patientin Anna, im *Scénario* von Sartre Cécile benannt, heraus, insbesondere den Wechsel zwischen bürgerlicher Welt und Rotlichtmilieu. Zieht man das kurz danach (1963) niedergeschriebene Buch *Die Wörter* mit heran, wäre eine Traum-Szene für eine Verfilmung ebenso gut geeignet und noch stärker auf Sartre bezogen: In *Le Scénario Freud* (vgl. S.300-304) trifft Freud im Eisenbahnabteil drei rauchende, Karten spielende, sehr ordinär aussehende Männer mit Zylinderhüten, die sich als seine Professoren (Theodor Meynert, Josef Breuer, Wilhelm Fliess) erweisen, ihn alle als „Mon fils“ bezeichnen und als Kind („mon petit“) behandeln, aber verschwinden, sobald als Kontrolleur Freuds wirklicher Vater Jakob erscheint. Sobald Freud ihm seine Fahrkarte zeigt, ist sein Vater ein echter Kontrolleur und die drei Professoren sind ganz normale Kartenspieler, die ebenfalls ihre Fahrkarten zeigen. Freud wacht auf und reflektiert über den Traum, da erscheinen „en surimpression“ (als Erinnerung, nicht mehr als Traum) zusätzlich zu den drei echten Kartenspielern wieder Freuds drei ‚Väter‘, die ebenfalls spielen und zu ihm sagen: „Les morts, c'est nous; tu es orphelin.“ – „Die Toten, das sind wir; du bist Waisenkind.“ (*Scénario* S.302, übers. durch den Rezensenten, im Folgenden gekennzeichnet durch: R.). Später folgt der für Sartre existenziell bedeutsame Satz: „L'événement qui compte le plus dans la vie d'un homme, c'est la mort de son père.“ – „Was am meisten im Leben eines Mannes zählt, ist der Tod seines Vaters.“ (*Scénario* S.361, R.). Auch Sartre wird im Zug kontrolliert, allerdings ohne Fahrkarte: “[I]ch war ein Waisenkind ohne Vater“, „wieder bin ich der Reisende ohne Fahrkarte wie damals“ (*Die Wörter*, S.86 und S.194).

So richtig und wichtig auf Freud bezogen Roloff als Leitmotive Antisemitismus und Zigarren-Rauchen festhält (vgl. S.88, Anm. 41), so wichtig ist auf Sartre bezogen das Leitmotiv der Vater-Sohn-Beziehung, wozu Roloff lediglich vermerkt, dass Sartre dieses Motiv aus dem bürgerlichen Drama entnehme (vgl. S.85). Immerhin schreibt Sartre Freud als 60jährigem in der *Synopsis* von 1958 als erste Aussage aus dem Off zu: „[T]out a commencé à la mort de mon père.“ – „Alles hat mit dem Tod meines Vaters angefangen.“ (*Scénario* S.531, R.).

Roloff endet mit dem Desiderat, es möge endlich jemand die Fülle kreativer Gedanken Sartres mit heutigen Mitteln filmisch zur Wirkung bringen.

Das Spiel ist aus (Paris 1947) behandeln Laura Mock (vgl. S.119-139) und Franz-Josef Albersmeier (vgl. S.29-51), der außerdem die filmbezogenen Arbeiten Sartres, außer Drehbüchern relevante Sekundärliteratur, eine Auswahl an Adaptationen in Film und Fernsehen in einer gut überschaubaren ‚Filmo-Bibliografie Jean-Paul Sartre‘ (S.211-219) zusammengestellt hat: eine Fundgrube für weitere Forschungen und Projekte.