PASCALE ANJA DANNENBERG
DAS ICH DES AUTORS

PASCALE ANJA DANNENBERG

DAS ICH DES AUTORS

SCHÜREN

**AUTOBIOGRAFISCHES
IN FILMEN
DER NOUVELLE VAGUE**

SCHÜREN

In memoriam
Ruth Reif
(1920–2009)

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde im Wintersemester 2009/10 am Fachbereich 09 Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Inaugural-Dissertation angenommen. Eine Reihe von Menschen haben ihre Entstehung begleitet und mich in vielfältiger Weise unterstützt. Ihnen möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Insbesondere danke ich Professor Dr. Karl Prümm (Philipps-Universität Marburg), der ebenso 1993/94 meine Masterarbeit an der Freien Universität Berlin über den *Antoine-Doinel-Zyklus von François Truffaut: Analyse eines filmischen Entwicklungsromans* angeregt hat wie auch die Dissertation zum *Ich des Autors: Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague*. Für sein leidenschaftliches Interesse am Thema und sein Zweitgutachten bin ich Professor Dr. Volker Roloff (Universität Siegen) sehr zu Dank verpflichtet. Ebenfalls danken möchte ich dem Vorsitzenden des Promotionsausschusses, Professor Dr. Lothar Schmidt, und Dr. Astrid Pohl. Für Zeit, Diskussionen, sachdienliche Hinweise, intensive Lektüre des Manuskripts sowie hilfreiche Korrektur- und Verbesserungsvorschläge danke ich herzlich Dr. Bernhard Tempel sowie meiner Patentante Marita Dauby. Schließlich und endlich danke ich Dipl.-Ing. (FH) Stefan Dannenberg, nicht zuletzt für sein technisches Verständnis und die Errettung aus allen Formatierungs-Widrigkeiten, vor allem aber für seine wohlthuende Präsenz in allen Lebenslagen.

Pascale Anja Dannenberg

im Herbst 2010

Inhalt

1	Einleitung	13
1.1	Themenstellung	13
1.2	Ziel der Untersuchung – Abgrenzung des Themas – Autobiografie-Begriff	14
1.3	Geschichte und Stand der Forschung	16
1.4	Aufbau und Argumentationsfolge	26
2	Autobiografie im Film	33
2.1	Ohne Bekenntnis keine Autobiografie	34
2.2	Die Problematik eines Zeit-Sprungs	35
2.3	Autobiografisches Erzählen im Dokumentarfilm	37
2.3.1	Dokumentierende Bilder	39
2.3.2	Kommentar	40
2.3.3	Der autobiografische Regisseur vor der Kamera im Dokumentarfilm	40
2.3.4	Fazit: Aufbrechen des Wirklichkeits-Charakters der Bilder	42
2.4	Autobiografisches Erzählen im Spielfilm	43
2.4.1	Exkurs: Realitäts-Effekt	43
2.4.2	Exkurs: Jacques Lacan – Vom Imaginären zum Symbolischen	46
	<i>Spiegelstadium</i>	46
	<i>Sprache</i>	48
2.4.3	Der autobiografische Regisseur vor der Kamera im Spielfilm	50
2.4.4	Regisseur und Double	51
2.4.5	Dekonstruktion der Erzählform	52
2.4.6	Der aktive Zuschauer	53
2.4.7	Textsignale	55
	<i>Direkter Blick in die Kamera</i>	56
	<i>(Ich-)Erzähler</i>	57
	<i>Subjektive Kamera</i>	60
2.5	Fazit und Ausblick:	
	Aufrichtigkeit im Eingeständnis authentischer Unerfüllbarkeit	61

3	Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague	67
3.1	Film als Kunstwerk	69
3.1.1	Das Autorenkino	69
3.2	Autobiografie als Kunstwerk	76
3.2.1	Autobiografie-Theorie in Frankreich und Deutschland im historischen Vergleich	90
	<i>Frankreich</i>	90
	<i>Exkurs: Existenziell reflektierende Autobiografie</i>	91
	<i>Deutschland</i>	93
3.2.2	Das Autor-Subjekt: Nouvelle Vague – Nouveau Roman	96
	<i>Nouvelle Vague: Der Autor wird zur Kunstfigur</i>	96
	<i>Nouveau Roman: Der Autor wird zur Lücke</i>	98
3.3	Film und Autobiografie werden Kunst	105
3.4	Der Realismus nach Bazin	106
3.4.1	Der Einfluss der Realgeschichte – Neorealismus und Orson Welles	106
3.4.2	Das gebrochene Raum-Zeit-Kontinuum bei Bazin	108
3.4.3	Fazit: Die Wirklichkeit zeitlich konstruiert	110
3.5	Das Zeit-Bild nach Deleuze	112
3.5.1	Das Kristall-Bild	116
3.5.2	Das wechselseitige Bild	117
3.5.3	Die Macht des Falschen	118
	<i>Deleuzes Fälscher</i>	118
3.5.4	Die freie indirekte Rede	121
3.5.5	Die Bewegung im Zeit-Bild	123
3.5.6	Fazit: Transformation des Subjekts in der Zeit	129
3.6	Das Kino der Authentizität	131
3.6.1	Authentizitäts-Strategien	134
	<i>Literarische Erzählstrukturen</i>	134
	<i>Reale Kontingenzen – Originalschauplätze – Improvisation</i>	136
3.6.2	Subjekt-Konstitution im Film als Spiegel	139
3.6.3	Fazit: Die Distanznahme des Autors zu sich selbst	144
3.7	Der Zuschauer als zweiter Autor	146
3.8	Fazit: Modern – Postmodern	147

4	Autobiografisches in «Les 400 coups»	151
4.1	Truffauts Kindheit	152
4.2	Das Leben – objektiviert für den Film	155
4.3	Subjektivierung der Erzählhandlung	161
4.3.1	Innerer Monolog	161
4.3.2	Spiegel-Szenen	163
4.3.3	Der Fälscher	165
4.3.4	Die Fälscherin	166
4.3.5	Im Rotor – Bei der Psychologin – Die Flucht ans Meer	169
	<i>Im Rotor</i>	169
	<i>Bei der Psychologin</i>	172
	<i>Die Flucht ans Meer</i>	175
4.4	Objektivierung der Erzählung	178
4.4.1	Die Ambiguität des Protagonisten	178
4.4.2	Der «Erzähler»	180
	<i>Fragmentarische Erzählstruktur</i>	182
	<i>Autonome Geschichten</i>	184
4.5	Fazit: Zwei subjektive Stimmen	186
4.6	Epilog: Die Antwort auf «Les 400 coups» – «L'enfant sauvage»	192
5	Autobiografisches in «À bout de souffle»	195
5.1	Autobiografische Bezüge	195
5.2	Im Blick wird das Dokument zur Fiktion	197
5.2.1	Die Blicke von Michel, Patricia und eines Denunzianten	199
5.3	Die Sprache	201
5.4	Das Schauspiel des Lebens	202
5.5	Authentizitäts-Effekte	204
5.5.1	Zeit-Kolorit	205
5.5.2	Kulturelle Referenz und selbstreferenzielle Erzählstruktur	206
5.5.3	Autonome Geschichten	209
5.5.4	Fazit: Die Konstruktion einer Authentizität im Werden	210
5.6	Die Kommentierung des Film-Autors	211
5.7	Der subjektive Zeit-Gebrauch	215
5.8	Fazit: Eine autobiografische Fiktion?	219

6	Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»	223
6.1	Der Einfluss Bazins	223
6.2	Madame Bovary, c'est moi	225
6.3	Die Rohmer'sche Figur – ein Konglomerat aus Schauspieler und Autor	231
6.3.1	Die Authentizität im Schauspiel	236
6.4	Reflexion über das Ich	238
6.4.1	Die Montage in «Le signe du lion»: Der ironische Blick auf die Figur – und die Reflexion dieses Blicks	238
6.4.2	Die Kamera in «Ma nuit chez Maud»: Die Reflexionsebene der autobiografischen Erzählung	243
6.4.3	Die Ich-Erzählung in den «Contes moraux»: Die Authentizität der autobiografischen Lüge	246
6.5	Fazit: Vom Ich zur Welt	253
7	Schluss	255
8	Literaturverzeichnis	263
9	Filmografie	279
9.1	Les 400 coups (1958/59)	279
9.2	À bout de souffle (1959)	280
9.3	Le signe du lion (1959)	281
9.4	Six contes moraux, III: Ma nuit chez Maud (1969)	282

1 Einleitung

1.1 Themenstellung

Autobiografie im Film, zumal im fiktionalen, wurde bislang kaum in der Filmwissenschaft untersucht. Dominique Bluher konstatiert 2001:

Même si on inclut dans l'autobiographie filmique le journal filmé et certains films de famille, on conviendra facilement qu'en comparaison avec la littérature, la question de l'autobiographie au cinéma a été jusqu'à présent peu étudiée et qu'elle ne fait pas partie des genres cinématographiques traditionnels et «commerciaux». Quant à l'étude de la nouvelle autobiographie ou de l'autofiction au cinéma, elle est, à ma connaissance, inexistante.¹

Hingegen beleuchtet die Literaturwissenschaft zumindest seit den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts die Autobiografie unter fiktionalen Aspekten, zeitgleich zum Aufkommen der Nouvelle Vague.

Im Fall der Nouvelle Vague erstaunt das Desiderat des Autobiografischen umso mehr, als eine Aufarbeitung eigentlich auf der Hand liegt: einerseits aufgrund der Forderung der *Cahiers du cinéma*-Kritiker nach einem filmischen Erzählen in der ersten Person (Theorie) und einem häufigen Versteckspiel um die eigene Person der Autoren-Regisseure (Praxis); andererseits aufgrund einer Filmwissenschaft/-publizistik, die ihre Vermutung autobiografischer Bezüge im Werk der Nouvelle-Vague-Autoren zwar immer wieder kundgetan – «Die Kategorie des *auteur* zielt auf die sehr persönliche Leistung eines Filmemachers, der . . . die Rede seines Films . . . in der ersten Person konjugiert, d. h. sich stets die Freiheit nimmt, in seinem Film «ICH» zu sagen»² (Norbert Grob), meist über die Figur eines «jeune homme, sorte d'alter ego de l'auteur» (Geneviève Sellier)³; «[a]us Bazins Lehren haben seine Schüler von der Nouvelle Vague die Konsequenz gezogen, daß es, um lebendige Filme zu machen, ein existentielles Verhältnis zum Kino braucht, wodurch die Filme immer auch ein

1 Dominique Bluher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 262.

2 Norbert Grob: Mit der Kamera «Ich» sagen. In: Ders. u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 48–59, hier S. 49.

3 Geneviève Sellier: La Nouvelle Vague. In: *Iris* 24, Herbst 1997, S. 77–89, hier S. 78.

1 Einleitung

autobiographisches Moment enthalten»⁴ (Frieda Grafe) –, aber nicht *systematisch* untersucht hat.

1.2 Ziel der Untersuchung – Abgrenzung des Themas – Autobiografie-Begriff

Die vorliegende Arbeit will mit theoretischen Vorüberlegungen, einem theoretisch-historischen Vergleich von Autobiografie in der Literatur und einer Auto(r-)biografie im Film der Nouvelle Vague sowie anhand von Einzelanalysen einen Beitrag leisten zur Diskussion des Stellenwerts autobiografischer Momente innerhalb fiktionaler Filme.

Methodisch folgt die Untersuchung literarischen Theorie-Konzepten im Umbruch eines traditionellen hin zu einem (post-)modernen Autobiografie-Verständnis und filmischen Theorie-Konzepten eines «klassisch-modernen» (Bazin) hin zu einem (post-)modernen Realismus-Verständnis (Deleuze), die überzuführen sind in Fallstudien, die eine Einflussnahme autobiografischer Erzählstrukturen in Literatur und Film auf das französische Kino der Fünfziger-/Sechzigerjahre dokumentieren, das ausgehend von den Bedingungen der Möglichkeit einer Konstruktion von Realität im Film zu einem modernen Subjekt-Begriff gelangt, der, gerade in Frankreich, erst in den Siebzigerjahren in der Autobiografie-Theorie Anerkennung finden wird.

Indem die Arbeit nicht allein versucht, Konzepte der Autobiografie-Theorie, ausgehend von der Zeit ihrer späten Würdigung als literarische Gattung (Shumaker, Gusdorf, Pascal), auf den Film anzuwenden, sondern diskursrelevante Konzepte der Film-Theorie mit berücksichtigt, wird die Falle umgangen einer zu eng an einer literarischen Transformation orientierten Geschichtsschreibung eines autobiografischen Films. Vielmehr wird gerade anhand der Gegenüberstellung theoretischer Ansätze von literarischer Autobiografie und filmischem Realismus deutlich, dass die Subjekt-Problematik untrennbar mit der Abbild-Problematik im Film verbunden ist.

Am Anfang der Überlegungen zur Eingrenzung der Fallanalysen steht François Truffaut, der sich zu autobiografischen Bezügen in seinem Spielfilm-Debüt *LES 400 COUPS* (1958/59)⁵ (dementierend) bekannt hat. Es bietet sich an, die Fallbeispiele auf die ersten Spielfilme ehemaliger *Cahiers du cinéma*-Kritiker auszudehnen (Truffaut,

4 Frieda Grafe: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Dies., *Nouvelle Vague*, 1996, S. 7–14, hier S. 9.

5 Produktionsangabe nach: Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 224.

1.2 Ziel der Untersuchung – Abgrenzung des Themas – Autobiografie-Begriff

Godard, Rohmer), da das Erkenntnisinteresse dieser Studie auf dem spezifisch *Filmi-schen* des Autobiografischen liegen soll und sich die *Cahiers du cinéma*-Kritiker in der theoretisch-praktischen Erforschung der von Bazin angestoßenen Frage: Was ist Film? auf direktem Weg von der *Film*- zur Subjekt-Konstitution befanden; weshalb auch die Arbeiten der so genannten *Rive Gauche*-Fraktion (Resnais, Duras, Varda), deren Ansatz per se ein literarischer ist⁶, nicht in die Studie mit einbezogen werden sollen.

Die Studie zeigt vielmehr, dass die ehemaligen *Cahiers du cinéma*-Filmkritiker, die heute als eigentliche Kerngruppe der Nouvelle Vague in der Film-Geschichtsschreibung gelten⁷, niemals sich orientiert haben an Philipp Lejeunes noch 1973 in seinem *Le pacte autobiographique* postulierter *sincérité*, welche die Möglichkeit der Repräsentation einer Lebensgeschichte zugrunde legt, sondern dass sie als Schüler Bazins von einem Realismus ausgingen, der darauf gründet, dass der Film strukturell unserer Wahrnehmung verwandt ist⁸, die sich über Blick und Sprache im Fiktiven konstituiert.

Darüber nahmen die Film-Autoren die zeitliche Verfasstheit von Bild und Subjekt in den Fokus, die schon im modernen Roman und insbesondere im Nouveau Roman eine Rolle spielt: Mit ihrem Verständnis von Zeit als Bewusstsein *und* Gedächtnis zeichnet die Nouvelle Vague ein modernes Verständnis von Subjektivität, weil sie die *Imagination* als Bestandteil der Realität anerkennt – und trotzdem oder gerade deshalb authentisch wirkt.

Nachgegangen wird der These, dass die Wahrnehmung des Rezipienten dieselbe ist, ob er einen Film der Nouvelle Vague (Fiktion) sieht oder ein vom Autor als «Autobiografie» deklariertes Buch (Dokumentation) liest. Dafür soll der Autobiografie-Begriff in dieser Studie auf den der Authentizität perspektiviert werden. Das Konzept der «Authentizität», so wie es hier Anwendung findet, rekurriert auf die Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan, nach dem das im Imaginären verhaftete Subjekt einzig in einer realen Gesprächssituation über seine bewusste Rede eine unbewusste erraten lässt, und so der Andere «zwischen den Zeilen lesend» glaubt, dessen *wahres* Subjekt zu erkennen. Demnach konstituiert sich das Autobiografische in Literatur wie Film über einen *inszenierten* Dialog zwischen Autor/Regisseur und Rezipient.

6 Claude Murcia, Nouveau Roman, nouveau cinéma, 1998, S. 33 f. Vgl. Antoine de Baecque, La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse, 1998, S. 100.

7 Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague, 2007, S. 39. Gemeint sind Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol und Rivette.

8 Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 2007, S. 41.

1 Einleitung

1.3 Geschichte und Stand der Forschung

Elizabeth W. Bruss geht erstmals⁹ 1980 der Frage nach, wie die Autobiografie von der Literatur auf den Film übertragen werden könnte, sich selbst darüber bewusst, nur Ansätze, keine fundierten Ergebnisse mit ihrer Untersuchung zu liefern¹⁰. Mit Bruss' theoretischem Essay widmet sich die Forschung relativ spät in der Filmgeschichte der Autobiografie im Film, und das, nachdem spätestens mit der (kurzen) Epoche der Nouvelle Vague¹¹ und ihren Überlegungen zur Autorenpolitik eine neue Subjektivität im Kino von Frankreich aus auf viele Länder übergreifend praktisch erprobt und die Moderne im Film begründet wurde. Bis heute ist die Anzahl deutsch-, englisch- wie französischsprachiger Aufsätze zum Thema des Autobiografischen im Film überschaubar.¹²

Mit der Arbeit der Amerikanerin setzt sich ein Jahr später die deutsche Filmwissenschaftlerin und Filmemacherin Christine Noll Brinckmann fundiert auseinander in ihrem Aufsatz «Ichfilm und Ichroman»¹³. Ebenfalls auf Bruss' Untersuchung nimmt der durch *Le pacte autobiographique* (1973) bekannt gewordene französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune Bezug im Rahmen des 1986 in Brüssel stattfindenden Kolloquiums «cinéma et autobiographie»¹⁴ – mehr referierend, als dass er selbst neue Forschungsansätze vorweist¹⁵.

Wiederum ein Jahr später bringt der deutsche Medienwissenschaftler Karl Prümm einen Aufsatz heraus – «Das Eigene im Fremden: Überlegungen zum autobiografischen Erzählen im Medium Fernsehen mit einer Einzelanalyse des Fernsehspiels *Berlin N 65* (1965) von Egon Monk»¹⁶. Prümm setzt den Beginn autobiografischen Erzählens im Film mit der Nouvelle Vague gleich.

Zuletzt sei auf Dominique Bluher verwiesen, die ein autobiografisches Arbeiten im Film vor allem versteht als «autofiction» im Rekurs auf Serge Doubrovskys

9 Dominique Bluher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 262.

10 Elizabeth W. Bruss: Eye for I. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320.

11 Mindestens so umstritten wie die Frage, wer zu ihren Vertretern gehört, ist auch der Versuch, die Nouvelle Vague zeitlich wie ästhetisch zu kategorisieren. Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 96.

12 Siehe Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 283.

13 Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112.

14 Vgl. Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 280 u. Dominique Bluher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, S. 267, Anm. 9 u. 12.

15 Philippe Lejeune: Cinéma et autobiographie. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13.

16 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390.

1.3 Geschichte und Stand der Forschung

Begriffsprägung hinsichtlich seines Roman *Fils* (1977), in dem der Held denselben Namen wie der Autor trägt.¹⁷ Die einzelnen Positionen sollen im Folgenden in einem knappen Forschungsabriss zusammengefasst werden.

Elizabeth W. Bruss geht in ihrer Untersuchung von der These aus, dass Film und Video das Schreiben als Aufzeichnungsmittel ersetzen und damit auch die Autobiografie in der Literatur nach 400 Jahren verschwinden werde.¹⁸ Grund genug, nach Möglichkeiten einer Transformation zu fragen. Eine klassische literarische Autobiografie erfüllt nach Bruss folgende Kriterien:

1. «Truth-value» zeigt sich für den Leser im Vergleich mit weiteren Dokumenten, die dieselben Ereignisse beschreiben, und in Aussagen des Autors, die seine Aufrichtigkeit bezeugen.
2. «Act-value» wird erfahrbar durch einen Autor, der als Erzähler seine Entwicklung beschreibend erläutert und für sein Handeln die Verantwortung übernimmt.
3. «Identity-value» betrifft die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist.

Die Erfüllung dieser Kriterien sieht Bruss im Film nicht gegeben.¹⁹ Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin geht bei ihrer Untersuchung von zwei Fragen aus: Wie funktioniert Film auf der Produktions- und wie auf der Rezeptionsseite? Warum eignet sich die Sprache besonders gut für den autobiografischen Ausdruck?²⁰

17 Dominique Bluher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 262, siehe auch S. 267, Anm. 13.

18 Elizabeth W. Bruss: Eye for I. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 296 f.

19 Ebd., S. 299 f.; siehe auch S. 300, Anm. 4. Die Begriffsbestimmung wurde (erneut) überarbeitet und bezieht sich auf: Elizabeth W. Bruss: *Literary Acts*. In: Dies., *Autobiographical Acts*, 1976, S. 1–18; dieses Buch ist wiederum die Überarbeitung ihrer Dissertation: *Autobiography: The Changing Structure of a Literary Act*, 1972 (Angabe nach: Elizabeth W. Bruss: *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*. In: *Poétique* 17, 1974, S. 14–26, hier S. 21, Anm. 20; Elizabeth W. Bruss: *Acknowledgments*. In: *Autobiographical Acts*, 1976). In «*Literary Acts*» fragt Bruss noch genau andersherum, wie der Film wohl die literarische Autobiografie zukünftig beeinflussen werde (Elizabeth W. Bruss: *Literary Acts*. In: *Autobiographical Acts*, 1976, S. 1–18, hier S. 9), ebenso in «*L'autobiographie considérée comme acte littéraire*» (Elizabeth W. Bruss: *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*. In: *Poétique* 17, 1974, S. 14–26, hier S. 21). Nur in letztgenanntem Aufsatz in *Poétique* verweist Bruss auf Philippe Lejeune und auf dessen Artikel «*Le pacte autobiographique*», der ebenfalls in *Poétique* erschienen war (Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. In: *Poétique* 14, 1973, S. 137–162); hier grenzt sie sich in einer Fußnote ausführlich erläuternd von Lejeunes Forschungsansatz ab, nicht ohne seine Verdienste anzuerkennen. Es wundert nur, wieso Bruss weder in «*Literary Acts*» (1972/76) noch in «*Eye for I*» (1980) trotz der Ähnlichkeit zu Lejeunes Kriterien-Ausarbeitung für die Autobiografie nicht auf diesen explizit verweist, zumal dessen *L'autobiographie en France* (1971) ihn schon zur anerkannten Autorität auf diesem Forschungs-Gebiet hatte werden lassen.

20 Elizabeth W. Bruss: Eye for I. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 297.

1 Einleitung

Bruss beantwortet letztere Frage mehrmals mit der Autoren-*Kontrolle*, die im Film aufgrund seiner «machinery»²¹ nicht erfüllt sei.

1. «Truth-value»: Im Gegensatz zur Literatur kenne der Film eine Trennung zwischen Fiktion und Dokumentation, so dass sich der filmende Autobiograf auf eine der beiden Gattungen festzulegen habe; wähle er die Fiktion, provoziere er den Verdacht, nicht aufrichtig zu sein. Unabhängig vom filmischen Genre sei das Hauptproblem das Bild, das nur einer äußeren Gegenständlichkeit entsprechen und damit nicht die innere Wahrheit eines Individuums *wieder* erschaffen könne.²²

2. «Act-value»: Verantwortlich für den Film seien keine «auteurs»²³, da diese aufgrund filmischer Teamarbeit nichts von der Unabhängigkeit und der Kontrolle schreibender Autoren hätten. Schwerer wiege jedoch, dass der Realismus im Film keine Unterscheidung zwischen einem «Ich» auf der Leinwand und einem «Du» des Zuschauers erlaube, und um beide Blickpunkte identisch werden zu lassen, weise der Blick des Darstellers «out of frame»²⁴ und nicht auf einen «blind spot»²⁵ innerhalb des Bildrahmens, mit dem der Blick des Erzählers auf sich selbst als erzählter Person deutlich werden könne.

3. «Identity-value»: Eine Identität sei nicht anzeigbar, da im Film keine Figur sich selbst reflektierend betrachten könne, entweder sie betrachte ihre Umwelt oder sie werde von dieser betrachtet – «objectivity ends where subjectivity begins»²⁶. Der Versuch autobiografischer Selbstkonstruktion werde durch den Film «dekonstruiert» («deconstruct»²⁷), der Regisseur könne nicht von einer Seite der Kamera zur anderen wechseln, auf der diegetischen²⁸ Ebene werde er nicht «als Person» verstanden²⁹.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 302 f.

23 Ebd., S. 304. Hingegen Lejeune: «En fin de compte, c'est le réalisateur qui est responsable de son équipe, et le cinéma d'auteur prouve que le travail collectif permet parfaitement à une personnalité de s'exprimer. Simplement l'acte autobiographique n'est plus solitaire et intime.» Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 10.

24 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 305.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 308.

27 Ebd., S. 317.

28 Nach Étienne Souriau ist die Diegese «tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie». Étienne Souriau: *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*. In: *Revue internationale de filmologie*, Bd. 2, 1951, Nr. 7–8, S. 231–240, hier S. 240. Die imaginäre Welt des Dargestellten schließt damit nicht nur die Erzählhandlung ein, sondern ist auch als Möglichkeit einer Welt denkbar. Siehe auch Frank Kessler: *Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule*. In: *montage/av* 6/2/1997, S. 132–139, hier S. 137.

29 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 308 f.

1.3 Geschichte und Stand der Forschung

Wenngleich Bruss festhält, es sei unmöglich, die Autobiografie in ihrer literarischen Anlage exakt auf den Film zu übertragen, weiß sie um das autobiografische Arbeiten etwa von Cocteau, Fellini und Truffaut. Diese Arbeiten unterscheidet sie danach, ob der Schwerpunkt auf die zu filmende Person gelegt wird oder auf die Person, die filmt. Wenn die zu filmende Person (zu) dominant im Bild erscheine, sei damit die Gefahr verbunden, dass der Film als Biografie und nicht als Autobiografie verstanden werde – wie *LES 400 COUPS*. Wenn auf die Person, die filmt, verwiesen werden soll, müssten ungewöhnliche subjektive Einstellungen verwandt werden, die schnell einen gegenteiligen Effekt bewirkten und an abstrakten Expressionismus, Fantasy oder Surrealismus gemahnten.³⁰

Doch wenn der Film nicht an Kriterien traditioneller literarischer Autobiografie gemessen wird, hält die Wissenschaftlerin ein autobiografisches Erzählen prinzipiell denkbar – über die Fiktion.³¹ So stellt Bruss bei Kenneth Angers *FIREWORKS* (1947)³² heraus, dem Regisseur gelänge es, innerhalb eines fiktionalen Rahmens sich selbst imitierend als ein Anderer zu erzählen³³, der Film erzeuge «a delicate polyphony within the apparent unity of a single existence»³⁴. Bruss folgert: «Such films cannot produce the old self-knowledge (nor the old self-deceptions) of classical autobiography, but they can do something else: they can take identity beyond what one consciousness can grasp, beyond even what the unaided human consciousness can encompass.»³⁵ Für die Wissenschaftlerin zeigt sich Autobiografisches im Film als «an abstract <position>»³⁶ mit audiovisuellen Bildern, in denen die Stimmen sich vom Körper lösten und eine räumliche wie zeitliche Integrität überflüssig machten. Mit Blick auf die Transformationen des Ichs in einer (modernen) Autobiografie, etwa in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), hält Bruss eine «manufactured subjectivity» im Film denkbar.³⁷

Bruss misst detailliert Kriterien einer traditionellen Autobiografie in der Literatur am klassischen Film mit chronologisch erzähltem Handlungs-Schema und dem Ziel passiver Zuschauer-Identifikation. Bei Bruss tilgt ein die Welt «objektiv» und

³⁰ Ebd., S. 309 ff.

³¹ Bruss merkt an, dass sich in der Literatur Autobiografie, Biografie und Fiktion vom Stil her nicht unterscheiden. Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 299.

³² Produktionsangabe nach The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0039383/> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).

³³ Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 313.

³⁴ Ebd., S. 318.

³⁵ Ebd., S. 318 f.

³⁶ Ebd., S. 301.

³⁷ Ebd., S. 319.

1 Einleitung

mechanisch reproduzierendes Kameraauge alles Unbestimmte, Vage, Zweifelnde, das die Autobiografie ausmacht. Wenngleich sie viele Absätze später einräumt, dass diese Vereinfachung trügerisch sei³⁸, scheint sie sich nicht davon frei machen zu können, im filmischen Apparat eine Konstruktion zu sehen, welche die Autobiografie zerstöre³⁹, so dass sie diesen polemischen Ansatz ihren Einzelanalysen zugrunde legt, deren Ergebnisse denn auch *nur* im Rahmen eines klassischen Films ihre Gültigkeit haben. Ihre Argumentation zielt darauf, die Unmöglichkeit eines autobiografischen Projektes für den klassischen Film vorzuführen, um festzuhalten, dass der Film eine autobiografische Selbstkonstruktion dekonstruiert und eine Vielstimmigkeit des Ichs jenseits dessen Bewusstseins aufzeigt.

Bruss arbeitet das Wesen des Films klar heraus, das darin besteht, mit einem Gegenüber zu kommunizieren, übergreifend von der filmischen Handlungsebene auf den Zuschauerraum, ohne jedoch gerade darin den Vorteil autobiografischen Erzählens im Film gegenüber der Literatur zu erkennen, trotz ihrer Erwähnung Lacans⁴⁰.

Wenn sie auch mehr Fragen stellt, als Antworten gibt, so stößt die Untersuchung im Rahmen ihrer Gegenüberstellung von filmischer und literarischer Sprache wichtige Ansätze an. Das zukunftsweisende Moment der Bruss'schen Darstellung liegt weniger in einer systematischen Analyse autobiografischen Erzählens im Film als in der erstmaligen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Problematik an sich, die zur Weiterforschung anhält.

Christine Noll Brinckmann unterscheidet zwischen «Ichfilm und Ichroman» in ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1981 und fokussiert damit ihre Untersuchung von vornherein auf einen Ich-Erzähler in der *Fiktion*, in der die Figur sich vorgeblich selbst erzähle, doch die Form der Erzählung mit fast unvermeidlichen Plausibilitätsbrüchen schnell vom Rezipienten als Kunstgriff entlarvt werde.⁴¹ Im Rekurs auf den Ich-Roman schließt Brinckmann auf einen Ich-Film, der nur *partiell* möglich sei.⁴² Erstens könne aufgrund der Teamarbeit nicht von einem individuellen Autor die Rede sein, zweitens führe die visuell eingeschränkte Verfügbarkeit vergangener Ereignisse zu Glaubwürdigkeits-Problemen, und drittens bestünde die Notwendigkeit, einen Filmemacher als Ich-Figur einzusetzen⁴³ – wenn aber ein Anderer die wich-

38 Ebd., S. 318.

39 Ebd., S. 303.

40 Siehe Kap. 2.4.2.

41 Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 84 ff.

42 Ebd., S. 88.

43 Ebd., S. 89.

1.3 Geschichte und Stand der Forschung

tige Aufgabe der Kameraführung übernehme, wäre «[d]ie Gestaltung der Bilder, die eigentliche Sicht der Geschehnisse, . . . nicht von der Ichfigur geprägt, so daß die Subjektivität der gesamten Darstellung fragwürdig erschiene»⁴⁴.

Für Brinckmann liegt die Unterscheidung zwischen Ich-Roman und Ich-Film in der «starke[n] Betonung des Augenblicks, des gegenwärtigen Bewußtseinszustands oder der persönlichen Wahrnehmung»⁴⁵ im Film und der «Inkonsistenz, Unauflöslichkeit, die allen Icherzählungen eingeschrieben ist, [die] im Film noch faßbarer als im Roman [wird], gerade weil die Form dort nur partiell zu verwirklichen ist»⁴⁶.

Brinckmanns bleibendes Verdienst ist die kenntnisreiche Analyse von *Voice over* und *Flashback* als mögliche filmische Erzählstrukturen einer Ich-Form. Damit treibt sie die Frage von Bruss nach dem Wie autobiografischen Erzählens im Film voran. Die Filmwissenschaftlerin und Filmemacherin greift Bruss' vagen Gedanken an einen voneinander unabhängigen bis kontrapunktischen Einsatz von Ton und Bild auf und führt anhand zahlreicher Beispiele der Filmgeschichte auf, wie mittels *Voice over* ein Filmemacher wie etwa Orson Welles eine Ich-Präsenz indiziert, im Gegenzug oftmals die Ich-Person für den Zuschauer weniger zur Identifikationsfigur wird, aber an Persönlichkeit gewinnt.⁴⁷ Brinckmann arbeitet im Hinblick auf den *Voice over* die Wirksamkeit des Tons heraus:

Bekanntlich ist das Gehör der Sinn, der psychologisch am wichtigsten ist, . . . weil er Wirklichkeitsdaten erfaßt, die sich in unmittelbarer Nähe abspielen, im Rücken, in der Dunkelheit, im Versteck. Es ist außerdem der Sinn, über den sich sprachliche Kommunikation vollzieht – und zwar nicht nur in ihrer verbalen Sinnvermittlung, sondern zugleich und auf einer tieferen Ebene als Vermittlung emotionaler Gegebenheiten. Stimmlage, Artikulation, Modulation, Tempo und Pausen, Intensität und Lautstärke sind Träger bedeutsamer Aussagen über Persönlichkeit und Gestimmtheit der Sprecher.⁴⁸

Das zukunftsweisende Moment der Darstellung von Christine Noll Brinckmann hinsichtlich eines subjektiven Erzählens im Film liegt darin, den Vorteil gegenüber dem Ich-Roman in seinen Ausdrucksmöglichkeiten auf *zwei* Ebenen klar herausgearbeitet zu haben. Bruss' konstatierte filmische Dekonstruktion autobiografischer Selbstkonstruktion geht einher mit der von Brinckmann angezeigten «formalen

44 Ebd., S. 88.

45 Ebd., S. 90.

46 Ebd., S. 109.

47 Ebd., S. 107 f. *Voice over* versteht Christine Noll Brinckmann als akustische (Ich-)Kommentierung der Bilder. Ebd., S. 101.

48 Ebd., S. 110.

1 Einleitung

Absurdität»⁴⁹ und einem in Frage stellen der «illusionäre[n] Geschlossenheit»⁵⁰ des Films als Charakteristika subjektiven Erzählens.

Der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune geht ebenso wie seine amerikanische Kollegin von der Problematik einer Transformation der Autobiografie auf den Film aus. Bruss' Essay «Eye for I» referiert Lejeune im Rahmen des Kolloquiums «cinéma et autobiographie»⁵¹ 1986 in Brüssel.⁵² Deutlich wird in seinem Vortrag, dass Lejeune, wie auch Bruss, das Kino wenig kennt. Während Bruss nicht über die Feststellung eines (versteckt) autobiografischen Erzählens hinausweist, spricht Lejeune 1986 gar von einem *jungen* autobiografischen Kino⁵³, auch wenn er an anderer Stelle THE KID (1920)⁵⁴ von Charles Chaplin erwähnt⁵⁵. Der Literaturwissenschaftler bezieht sich in seinem Vortrag nur auf Diskussionen und Veröffentlichungen im französischsprachigen Raum der vergangenen Jahre, wie überwiegend nur auf Filme des Kolloquiums. Zudem wird Bruss von Lejeune nicht exakt wiedergegeben. Sie sagt nicht, dass es unmöglich sei, im Kino autobiografisch zu erzählen⁵⁶, sie fragt vielmehr nach den filmspezifischen Möglichkeiten der Autobiografie.⁵⁷

Das Verdienst von Lejeunes Beitrag liegt in der auf Bruss' Essay aufbauenden Ausarbeitung eines Ichs, das sich in der Fiktion reflektieren muss. Während die Filmemacherin Christine Noll Brinckmann allein schon aus pragmatischen Gründen von der «Fingierung einer authentischen Autobiografie»⁵⁸ ausgeht, liefert der Literaturwissenschaftler die linguistische Begründung nach, um zu zeigen, dass die Fiktion immer schon zur Autobiografie gehört habe, nur im Unterschied zur Literatur der Film über

49 Ebd., S. 109.

50 Ebd.

51 Raymond Bellour: Autoportraits (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 280.

52 Für die Übersetzung von Bruss' Essay ins Französische habe er sich eingesetzt, berichtet Lejeune in seinem Vortrag. Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 9. Das französische Essay erschien nach Bruss' Tod Anfang der Achtzigerjahre: Elizabeth W. Bruss: *L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif*. In: *Poétique* 56 «L'autobiographie», November 1983, S. 461–482.

53 «[I]l [le cinéma autobiographique] est . . . récent». Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 10.

54 Produktionsangabe nach *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 3, S. 3108 f.

55 Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 11.

56 «Elizabeth W. Bruss va éclairer cette précarité du sujet autobiographique [de la littérature, P. A. D.] en montrant que l'autobiographie est impossible au cinéma.» Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 9.

57 Diese Einschätzung teilt auch Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 283.

58 Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112, hier S. 88; siehe auch S. 89.

1.3 Geschichte und Stand der Forschung

seine *zwei* Ausdrucks-Ebenen deutlich auf eben diese Dimension der *Konstruktion* verweise, so dass sie vom Zuschauer auch bewusst wahrgenommen werde. Wenn gleich der niedergeschriebenen Erinnerung dieselbe Fiktion zu Grunde liege wie die einer in Kinobildern rekonstruierten, stehe die Schrift nicht in direktem Bezug zum Erzähler, sie sei nicht an eine äußere Realität gebunden, und habe so den Vorteil, den fiktionalen Aspekt der Erinnerung den Leser vergessen zu lassen zu Gunsten ihrer behaupteten Wahrhaftigkeit. Der Film hingegen weise auf die Diskrepanz zwischen Ich-Erzähler und erzählter Person hin, die produzierten Bilder der Erinnerung seien nicht mental *verwoben* mit der verbal artikulierten, reflektierenden Sicht des Erzählers, sie kontrastierten diese vielmehr, legten die Konstruktion der Autobiografie offen. Folglich gelänge es dem Film nur dann, autobiografisch zu erzählen, wenn der filmende Autobiograf nicht die Fiktion niederkämpfe, sonst werde diese nur noch deutlicher spürbar, vielmehr müsse er sich die Fiktion bewusst zu Nutze machen, im Rahmen der Montage authentische Fotos in den Film einfügen und vor allem über «la voix off»⁵⁹ eine erzählerische Brücke in die Vergangenheit schlagen.

Ein Jahr nach Philippe Lejeunes Referat greift 1987 der deutsche Medienwissenschaftler Karl Prümm die Autobiografie im Film auf in seinem Beitrag «Das Eigene im Fremden»⁶⁰. Prümm beleuchtet das Thema zunächst historisch und hält fest, dass schon 1930 der Filmtheoretiker Béla Balázs eine filmische Autobiografie für denkbar hielt.⁶¹ Aufgrund der zeitgleich durch den Tonfilm vorangetriebenen Hollywood-Produktionsmaschinerie sei das Thema erstmals wieder, zunächst theoretisch, dann praktisch, in den Fünfzigerjahren aufgegriffen worden von den zukünftigen Filmemachern der Nouvelle Vague. Alexandre Astruc's Aufsatz «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo» habe 1948 die von Balázs erträumte Identität von Filmen und Schreiben erneuert und François Truffaut 1957 in seinem Artikel «Vous êtes tous témoins dans ce procès: Le cinéma français crève sous les fausses légendes» zum Ausdruck gebracht, dass er ein autobiografisches Kino heraufziehen sehe.⁶²

59 Philippe Lejeune: Cinéma et autobiographie. In: Revue Belge du Cinéma 19, 1987, S. 7–13, hier S. 9 u. 10. Lejeunes *Voix off* ist als Kommentar eines Ich-Erzählers eingeschlossen in Brinckmanns *Voice over*. Siehe Anm. 47.

60 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390.

61 «Eine Persönlichkeit, die nur durch ihre Art zu sehen sichtbar wird. Ist das nicht die Möglichkeit für . . . eine Filmautobiographie?» Béla Balázs, *Der Geist des Films* (1930), 1972, hier S. 95 f.; vgl. Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 374 f.; vgl. auch Patrice Rollet in: *Le chemin (filmé) de la vie: Table ronde: Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune, Patrice Rollet*. In: Alain Bergala, *Je est un film*, 1998, S. 11–33, hier S. 13.

62 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 375 f. Alexandre Astruc: *Naissance d'une nouvelle avant-garde* (1948). In: Ders., *Du stylo à la caméra*,

1 Einleitung

Der Medienwissenschaftler schließt seinen historischen Abriss, der auch die Übertragung des Autorenkonzepts der Nouvelle Vague samt seiner autobiografischen Ausrichtung auf den deutschen Film einbezieht, mit der Revision einer Festlegung auf eine autobiografische Rede – seitens seines Verfassers François Truffaut. Diese Festlegung gehöre, so gesteht Truffaut 1975 ein, zu «cette sorte de profession de foi naïve mais convaincue»⁶³.

Im zweiten Teil seiner Untersuchung, die sich mit der Gesamtproblematik autobiografischen Erzählens im Film beschäftigt, gelingt es Prümm, in der, wie Brinckmann schon erkannte, nur partiell möglichen Autobiografie im Film⁶⁴ Vorteile aufzuzeigen. Anders als in der Sprache und die in ihrer Abstraktheit wiederholbaren Zeichen habe die Inszenierung eines Films immer etwas Einmaliges. «Selbst die bloße Reproduktion des Vorgefundenen, das Remake, muß auf unverwechselbare Weise neu inszeniert werden. Beim autobiographischen Film gibt es demnach eine fundamentale Entsprechung von einmaligem Erlebnis und einmaliger Rekonstruktion»⁶⁵, erkennt Prümm. Wie schon Bruss, Brinckmann und Lejeune, insistiert Karl Prümm auf die Offenlegung der Konstruktion der Autobiografie im Film: «In der filmischen Rekonstruktion wird das verborgene Rollenspiel der Autobiographie buchstäblich sichtbar gemacht. Der Erzähler begegnet dem eigenen Ich als dem Anderen, er benötigt den fremden Körper des Schauspielers, um sich selbst oder die vertrauten Figuren vergangener Lebensphasen zu erinnern.»⁶⁶ Aufgrund der Unverwechselbarkeit jeder Inszenierung löse sich der Anspruch auf Authentizität bezüglich des *Erinnerten* auf, folgert Prümm:

Das besondere Pathos des Authentischen, das jede Autobiographie ausstrahlt, dringt hier [im Film] nicht durch. War schon das unvermittelte authentische Sprechen im Film schwerlich zu behaupten, so löst sich der Anspruch von Authentizität im Bezug auf das Erinnerte gänzlich auf. Jede Bekundung des Wahrhaftigen, jeder Gestus «Ja, so war es wirklich», wie er in der autobiographischen Schrift üblich ist, würde sich im Film der Lächerlichkeit preisgeben.⁶⁷

1992, S. 324–328. François Truffaut: Vous êtes tous témoins dans ce procès (1957). In: Ders., *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 212–224.

63 François Truffaut: À quoi rêvent les critiques? In: Ders., *Les films de ma vie*, 1975, S. 13–34, hier S. 33; vgl. Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 377 f.

64 Ebd., S. 379.

65 Ebd., S. 378.

66 Ebd., S. 381. So sagt Prümm denn auch deutlich: «Autobiographisches Erzählen erweist sich im Film als Fiktion.» Ebd., S. 382.

67 Ebd., S. 382.

1.3 Geschichte und Stand der Forschung

Karl Prümms historische Aufarbeitung ist ein weiterer wichtiger Baustein für die Autobiografie-Forschung im Film. Zum einen hält er die Revision der autobiografischen Ausrichtung des Autorenkonzepts durch dessen Proklamierer fest. Zum anderen führt er die theoretischen Überlegungen weiter hinsichtlich eines «verborgene[n] Rollenspiel[s] der Autobiographie»⁶⁸, das die «filmische Rekonstruktion»⁶⁹ sichtbar mache, indem es den «heikelsten Punkt»⁷⁰, der darin bestehe, dass «[d]er gelebte Augenblick . . . nicht rekonstruierbar»⁷¹ sei, ins Positive wendet. Prümm stellt die Überlegung an, dass gerade die fiktionalisierte Neu-Inszenierung über den Körper eines Schauspielers für den Autobiografen eine Hilfe sei, das «Eigene im Fremden» zu erinnern. Befreit vom Zwang, die eigene Vita nachzubuchstabieren, versuchten autobiografisch arbeitende Regisseure nur partikular, Ich-Referenzen in der Fiktion zu platzieren, so dass der «filmende Autobiograph . . . seine eigene Geschichte beliebig verändern»⁷² könne.

Prümm affiziert mit seinen Ausführungen einen autobiografischen Film, der gerade weil er sich nicht an einer traditionellen Autobiografie und ihrer Identitätsfindung orientieren kann, sich über seinen offen gelegten Inszenierungs-Charakter einem im Anderen sich (v-)erkennenden Subjekt Lacans annähert – worauf noch näher einzugehen sein wird⁷³.

Im Rahmen ihrer Forschung über Selbstdarstellungen von Regisseuren wie Federico Fellini arbeitet Dominique Bluher den von Karl Prümm angeregten Aspekt des Sich-Selbst-Entdeckens in der Inszenierung weiter heraus. In ihrem Aufsatz «L’auteur et l’autofiction»⁷⁴ greift Bluher hierfür auf die Begriffe Autofiktion, Autoportrait und Nouvelle Autobiographie sowie ihre literarischen Vertreter zurück: Ob Serge Doubrovsky, der den Begriff «autofiction» prägt und Philippe Lejeune herausfordern will, als er 1977 den Roman *Fils* schreibt, in dem der Name von Figur und Autor identisch ist⁷⁵, oder Michel Beaujours «autoportraitistes», die mehr einen gegenwärtigen

68 Ebd., S. 381.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd., S. 382.

73 Siehe Kap. 2.4.2.

74 Dominique Bluher: L’auteur et l’autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268.

75 Ebd., S. 262. Doubrovsky zielt mit seiner erzählten Geschichte und deren Figur in der Autofiktion *Fils* auf eine reale Fiktion ab. Serge Doubrovsky zit. nach Philippe Lejeune. In: Philippe Lejeune: *Autobiographie, roman et nom propre* (1984). In: Ders., *Moi aussi*, 1986, S. 37–72, hier S. 64 f. Nach Ansicht von Lejeune ist *Fils* jedoch keine Autofiktion, denn sobald der Leser die Identität von Erzähler- und Autor-Name erkenne, und damit der Name einen realen Bezug erhalte, sei die Erzählung für den Leser eine Autobiografie, unabhängig vom Vermerk «Roman» auf dem Buchdeckel.

1 Einleitung

Autor erzählen wollen als die dahinterstehende Person⁷⁶, oder Alain Robbe-Grillet, der als Vertreter der *Nouvelle Autobiographie*⁷⁷ ebenfalls in Opposition zu Lejeune tritt – sie alle verwerfen die Kriterien einer traditionellen Autobiografie nach Kohärenz und Richtigkeit, sie alle eint die Vorstellung eines Subjekts, das sich erst im Schaffensprozess konstituiert⁷⁸.

Konsens der in diesem Rahmen vorgestellten Forschungsansätze besteht darüber, dass die Autobiografie im Film nur in der Fiktion erzählt werden kann, weil der imaginäre Anteil einer autobiografischen Konstruktion im Film über seine zwei Erzähl-Ebenen sichtbar wird. Nur im fiktionalen Rahmen kann der Regisseur glaubhaft von sich selbst erzählen.

Der Film dekonstruiert die imaginäre Selbstkonstruktion, das verborgene Rollenspiel des sich (v-)erkennenden Subjekts wird sichtbar. Zugleich erkennt der Autobiograf anhand der Bilder, dass der gelebte Augenblick nicht rekonstruierbar ist. Ein Anspruch auf Authentizität kann nicht mehr über das Erinnerte erhoben werden, die Einmaligkeit der Neu-Inszenierung rückt in den Vordergrund – und damit der künstlerische Prozess, durch den das Subjekt sich konstituiert.

Auf dieser theoretischen Forschungsgrundlage aufbauend, gilt es, die in den Aufsätzen angeklungen Möglichkeiten autobiografischen Arbeitens im Film systematisch zu untersuchen, Kriterien zu erarbeiten und anhand von Fallstudien zu prüfen. Nur so lassen sich Aussagen über die Bedeutung des Autobiografischen im Film gewinnen.

1.4 Aufbau und Argumentationsfolge

Nach einer ersten Einführung in das Thema mit der Perspektivierung auf den Forschungsstand soll im zweiten Kapitel folgender Frage nachgegangen werden: Wie kann der Film autobiografisch erzählen? In einem ersten Problem-Aufriss werden die Zeit-Sprünge einer Autobiografie als Schwierigkeit einer angestrebten Authentizitäts-Wirkung im Film erkannt. Da der «bewegte» Film aus einem scheinbar chronologischen Jetzt heraus berichtet, muss für eine filmische Autobiografie erst

Hingegen werde eine offensichtliche Autobiografie als Fiktion, als «Autofiktion» gelesen, wenn die Geschichte hypothetisch erscheine (etwa wenn der Autor seinen gleichnamigen Erzähler in einem inneren Monolog den eigenen Tod sich ausmalen lasse). Ebd., S. 65 f.

76 Michel Beaujour: «Autoportrait et autobiographie». In: Ders., *Miroirs d'encre*, 1980, S. 7–26; siehe auch «La voie de l'autoportrait», S. 341–350.

77 Siehe Kap. 3.2.2.

78 Dominique Bluher: *L'auteur et l'autofiction*. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 263.

1.4 Aufbau und Argumentationsfolge

einmal der vermeintlich chronologische Zeitfluss dekonstruiert werden, um neben der Ebene des Erlebens (erzählte Figur) eine zusätzliche Ebene der Reflexion (Erzähler) zu schaffen.

Dieser These soll nachgegangen werden im Rahmen einer vergleichenden phänomenologischen Untersuchung der Autobiografie im Dokumentar- und im Spielfilm. Anhand von zwei Exkursen zum Realitäts-Effekt im Kino nach Studien der Filmtheoretiker Christian Metz und Jean-Louis Baudry sowie zur Subjekt-Konstitution nach Studien des Psychoanalytikers Jacques Lacan wird herausgearbeitet, wie ähnlich die Rezeptionserfahrung des Zuschauers ist beim Blick auf die Leinwand und die des Menschen allgemein beim Blick in den Spiegel – basierend auf einer Distanzierung trotz Identifikation. Das (V-)Erkennen des Ichs im Anderen (Spiegel/Leinwand) und Lacans Insistieren, dass das Ich sich nur im Dialog erfährt, nicht in der Einsamkeit der Reflexion interpretativ, führt zu der These, dass der Film besser geeignet ist, autobiografisch zu erzählen als die Literatur, da er über die zusätzliche Kommunikations-Ebene Bild (Blick) *authentischer* eine reale Gesprächs-Situation imitieren kann.

Zugleich wird die ästhetische *Konstruktion* der Autobiografie im Film deutlicher wahrnehmbar für den Rezipienten. Dies widerlegt keineswegs die These, weil, so Lacan, das Sichtbarmachen der Konstruktion einer realen Gesprächs-Situation entspricht, in welcher der Andere nur über das Erkennen der *Fabulier-Künste* des Subjekts dessen *wahres* Subjekt erraten kann.

Im dritten Kapitel werden theoretische Autobiografie-Konzepte, die Ende der Fünfzigerjahre einen Umbruch von einem traditionellen hin zu einem modernen Autobiografie-Verständnis in den Siebzigerjahren vorbereiten, theoretischen Realismus-Konzepten im Film (Bazin/Deleuze) gegenübergestellt. Mit der Einräumung einer Fiktionalisierung der Autobiografie wird diese Ende der Fünfzigerjahre erstmals auf ihre literarischen Gestaltungsmittel untersucht. Wenngleich die Autobiografie-Theorie noch bis in die Siebzigerjahre an einer repräsentationslogischen Auffassung sprachlicher Referenzialität des Subjekts festhalten wird, ist die Autobiografie nun nicht mehr einzig ein Lebensdokument, sondern auch ein Kunstwerk. Zeitgleich fordert die Nouvelle Vague die Anerkennung des Films als Kunstwerk (Truffauts «Manifest») – mit einem *Autoren*-Regisseur, der persönlich, gar autobiografisch erzählt.

Der Filmtheoretiker Bazin, der entschieden Einfluss auf die späteren Filmemacher der Nouvelle Vague hat, postuliert, der Regisseur dürfe seine Subjektivität lediglich spürbar werden lassen über eine *zeitliche* Anordnung autonomer Wirklichkeitsfragmente, aus denen der Zuschauer seine persönliche Sinngebung zu ziehen vermöge. Bazin glaubt noch, Realität abbilden zu können, doch kommt es ihm auch

1 Einleitung

auf eine *moralische Haltung* an, die der Regisseur im Film zum Ausdruck bringen soll⁷⁹.

Bazins theoretische Überlegungen, erläutert am Neorealismus und Filmen von Orson Welles, die Bazin vor dem Siegeszug der Nouvelle Vague unternimmt, wird Deleuze verfestigen und ausdifferenzieren in den Achtzigerjahren im *Rückblick* auf die Nouvelle Vague. Deleuze greift Bazins Zeit-Gestaltung des Subjekts auf. Bezug nehmend auf Bergsons Erlebnis-Zeit fokussiert Deleuze die Zeit, in der das Subjekt lebt. In Deleuzes Zeit-Bild spiegelt sich neben einer aktuellen Wahrnehmung eine virtuelle Erinnerung.

Im Unterschied zu Bazin geht die Nouvelle Vague nicht mehr davon aus, die Realität abbilden zu können, wenngleich sie die Trauer über diesen scheinbaren Verlust noch kennt. Das heißt, die Nouvelle Vague orientiert sich Ende der Fünfzigerjahre in ihrem Ruf nach einer *écriture* des Autors im Film nicht primär an traditioneller literarischer Autobiografie(-Theorie), vielmehr eint sie die Erkenntnis eines *Autor*-Subjekts, das nur einen imaginären Zugang zur Welt hat, mit Autoren in der (autobiografischen) Literatur wie dem Nouveau Roman. Über dieses Autoren-Verständnis, das die Verflechtung des Subjekts im künstlerischen Text aufzeigt, wird die poststrukturelle Autobiografik vorweggenommen. Die heuristische Validität dieser Untersuchungs-Perspektive liegt darin begründet, dass Nouvelle Vague wie Nouveau Roman eine Polarität von Zeitverlauf und zeitenthobenem Augenblick kennzeichnet, wobei beide diese Kluft nicht ästhetisch schließen, sondern vakante Stellen, *Lücken* stehen lassen als Eingeständnis einer Unmöglichkeit der Repräsentation realer Referenzen und damit auch des Referenten – wenngleich beide Strömungen noch die Hoffnung der Moderne teilen, das Autor-Subjekt im *Außerhalb* über Lücken errahnen zu lassen, um einen Anspruch auf Authentizität erheben zu können.

Die erste Fallstudie (Kapitel 4) untersucht François Truffauts Spielfilm-Debüt *LES 400 COUPS* (1959/60), das nach Aussagen des Regisseurs einen autobiografischen Hintergrund hat:

Oui, c'est en grande partie autobiographique, . . . les aventures que traverse Antoine Doinel dans *LES 400 COUPS* sont les miennes, et je dois dire, jamais exagérées et souvent adoucies, pour des raisons de plausibilité et de vraisemblance, parce que, dans ce domaine, il y a une grande responsabilité, quand on parle d'un enfant malheureux, une responsabilité et aussi le risque de paraître irréal ou trop exceptionnel; donc le film n'est jamais exagéré.⁸⁰

⁷⁹ Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 42.

⁸⁰ François Truffaut im Gespräch mit Aline Desjardins für Radio-Canada im Dezember 1971. In: Aline Desjardins, François Truffaut (1973), 1993, hier S. 37.

1.4 Aufbau und Argumentationsfolge

Ausgehend von den wichtigsten Etappen seiner Kindheit und Jugend, die sich im Film spiegeln, kann konstatiert werden, dass Truffaut darauf zielt, «im Fremden das eigene Ich als eingeschränkte autobiographische Referenz zu plazieren»⁸¹, versucht er doch von Anfang an, das eigene Erleben nur als Ausgangspunkt für seinen Film zu nehmen, dieses zu objektivieren anhand der Auseinandersetzung mit weiteren (Auto-)Biografien und nicht zuletzt wegen seines Respekts vor den Schauspielern.

Die Untersuchung der filmischen Wahrnehmungsperspektiven zeigt auf, dass die subjektive Sicht des Protagonisten zu unterscheiden ist von einer zweiten subjektiven Sicht, die eines «Erzählers», der einen Wissensvorsprung zum Protagonisten hat, der aber gleichfalls lückenhaft erzählt. Dieser lässt den Zuschauer an Szenen teilhaben, die der Protagonist nicht erlebt hat – und die dessen Sicht objektivieren. Ein Widerspruch zu Truffauts Ich-Behauptung?

Doch gibt es weitere Indizien für einen autobiografischen Ansatz: Das Sujet des Films ist die Identitätssuche eines Dreizehnjährigen, der seine Autobiografie überwiegend in einem inneren Monolog entwirft und damit auf Ablehnung seiner Umwelt trifft, da er sich darin als Opfer bemitleidet. Zudem lässt der Regisseur Vergangenheit als Erinnerung begreifbar werden in der Gegenwart anhand von Spiegel-Szenen, Zeit-Sprüngen und einer De-Konstruktion von Bewegung. Und nicht zuletzt hat Truffaut selbst einen Statisten-Auftritt in *LES 400 COUPS*.

Die zweite Fallstudie (Kapitel 5) widmet sich Jean-Luc Godards Spielfilm-Debüt *À BOUT DE SOUFFLE* (1959)⁸². Abgesehen von den (Selbst-)Aussagen, die Godards Vergangenheit als die eines (Klein-)Kriminellen zeichnen, stellt sich die Frage, wie autobiografisch gefärbt *À BOUT DE SOUFFLE* wirklich ist. Hilfreich für die Untersuchung ist das Verständnis des Regisseurs von Dokument und Fiktion. Für Godard wandelt sich Realität über den Blick wie über die Sprache des Subjekts in Fiktion und wird zeitversetzt als nachträgliche Erinnerung fassbar. Daraus lässt sich eine bewusste Subjektivierung des künstlerischen Schaffens ableiten, der nachgegangen wird anhand folgender Kriterien: Blick, Sprache, Selbstinszenierung – das Wie der Erzählhandlung; Authentizitäts-Strategien, Kommentierung des Film-Autors, subjektiver Zeit-Gebrauch – das Wie der Erzählung.

Auch hier gibt es Indizien für ein autobiografisches Projekt: Wie bei Truffaut existieren bei Godard zwei subjektive Erzählebenen, die des Protagonisten und die eines «Erzählers»; ebenso werden Subjektivität und Wahrheit anhand einer Identitätssuche thematisiert; und auch Godard tritt als Statist vor die Kamera – als Denunziant seines Helden, den er in den Tod treibt.

81 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden, In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 382.

82 Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 1, S. 211.

1 Einleitung

Die dritte Fallstudie (Kapitel 6) analysiert Éric Rohmers Autoren-Verständnis anhand seines Spielfilm-Debüts *LE SIGNE DU LION* (1959)⁸³ und der nachfolgenden *Contes moraux* (1962–1972)⁸⁴. Während die beiden anderen Fallstudien, die sich Truffaut und Godard widmen, auf deren Spielfilm-Debüts fokussiert sind, ist es für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit zwingend, Rohmers Verfilmungen der autobiografischen Geschichten der *Contes moraux* in die Studie einzubeziehen, zumal der Zyklus-Start im Jahr 1962 noch zum Produktionszeitraum der Nouvelle Vague gezählt werden darf, die Ideen der ihnen zu Grunde liegenden Novellen Rohmer teils schon in den Vierziger- und Fünfzigerjahre verfasst hat⁸⁵, und diese erst in der Verfilmung ihre eigentliche Reflexionsebene erhalten und darüber das Konstrukt «Autobiografie» offenlegen⁸⁶.

Nach Rohmer unterhält ein *auteur* eine existenzielle Beziehung zu seinem Werk: «[J]e trouve très superficiel . . . de juger les œuvres d'un auteur en fonction de la date à laquelle elles ont été écrites, parce que souvent les œuvres sont nourries et remâchées, préparées pendant toute une vie.»⁸⁷ Auch erinnert Rohmer wie seine Kollegen das Eigene im Fremden: «Au cinéma aussi, est vrai le mot de Flaubert: «Madame Bovary, c'est moi». Encore faut-il que Mme Bovary existe . . . »⁸⁸ Folglich ist der Autor nur über einen Anderen im Text zu finden, weshalb Maurice Schérer sich auch bewusst von der Kunstfigur «Éric Rohmer» abgrenzt, die außerhalb der Filme nicht existiert.

Im Werk Rohmers spiegelt sich deutlich der Einfluss Bazins und dessen Glaube an die Objektivität des Bildes. «Au fond, je ne *dis* pas, je montre»⁸⁹, betont Rohmer, der sich als Autor ««par absence»»⁹⁰ verstanden wissen will, und der dennoch auf sich als Autor verweist, insbesondere über eine intermediale Ästhetik. Über Zeitangaben

83 *LE SIGNE DU LION*: 1959/Paris-Start Mai 1962. Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 104.

84 Zu den *Six contes moraux* gehören: *LA BOULANGÈRE DE MONCEAU* (1962), *LA CARRIÈRE DE SUZANNE* (1963), *LA COLLECTIONNEUSE* (1966), *MA NUIT CHEZ MAUD* (1969), *LE GENOU DE CLAIRE* (1970) und *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI* (1972). Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 132 f.

85 Marion Vidal, Les contes moraux d'Éric Rohmer, 1977, S. 9 f.; Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Michel Chion: À propos de *PAULINE À LA PLAGE*. In: *Cahiers du cinéma* 346, April 1983, S. 18–28, hier S. 18; Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. a.: *Nouvel entretien avec Éric Rohmer*. In: *Cahiers du cinéma* 219, April 1970, S. 46–55, S. 49. Siehe Kap. 6.2, bes. Anm. 20.

86 Éric Rohmer: *Avant-propos*. In: Ders., *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 11 f.

87 Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Serge Daney: *Entretien avec Éric Rohmer*. In: *Cahiers du cinéma* 323–324, Mai 1981, S. 28–39, hier S. 30.

88 Éric Rohmer in: André Séailles: *Entretien avec Éric Rohmer*. In: *Études cinématographiques* 146–148: Éric Rohmer 1, 1985, S. 5–17, hier S. 15.

89 Éric Rohmer: *Lettre à un critique* (1971). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 89–91, hier S. 89.

90 Éric Rohmer zit. nach Sergio Toffetti: ««Je crois à un cinéma d'auteur . . . »». In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 7–12, hier S. 8.

1.4 Aufbau und Argumentationsfolge

(Inserts) verlegt der Film-Autor seine Erzählung in die Vergangenheit (LE SIGNE DU LION) ebenso wie über einen Ich-Erzähler (*Contes moraux*). Erleben wird aus einem gegenwärtigen Standpunkt (Kamera/Montage) heraus als nachträgliches reflektiert, das erst im Erzählen zum Erleben wird. Die Zeit wird subjektiv ausgefüllt in einem chronometrisch dokumentierten Erzählrahmen; virtuelle Zeiträume stoßen sich an aktuellen Zeiträumen. Diese artifizielle Konstruktion von Zeit wird untersucht werden anhand von LE SIGNE DU LION und MA NUIT CHEZ MAUD; sie indiziert ein Autor-Subjekt, das seine «unsichtbare» Kamera- und Montagestrategie auch mal durchbricht und einen kommentierenden Akzent setzt, der ob seiner Seltenheit umso mehr wahrgenommen wird. Der Autor ordnet die Realität subjektiv an: *Je montre*.

2 Autobiografie im Film

«Le «secret» du cinéma, c'est aussi cela: injecter dans l'irréalité de l'image la réalité du mouvement, et réaliser ainsi l'imaginaire jusqu'à un point jamais encore atteint.»¹

(Christian Metz)

Warum ist es so schwer, den Prozess der Selbstreflexion, der sich in der geschriebenen Sprache scheinbar so mühelos vollzieht, auf den Film zu übertragen? Warum ist es so schwer, abwechselnd Subjekt und Objekt der Betrachtung zu sein, sich in sein Inneres einzufühlen wie auch sich selbst distanzierend von außen zu betrachten? Denn das ist es ja im Kern, was der Autobiografie zu Authentizität verhelfen soll. Wie kann der Film Gedanken, Gefühle und Erinnerungen, ein inneres Ich anzeigen?

Ein Film kann nicht nur aus einem Monolog bestehen, folglich sind autobiografische Stilmittel der Literatur nur bedingt übertragbar. Die Reproduktion von Bewegung über eine Bildfolge verlangt nach Dialog und Handlung, nach einer Auseinandersetzung mit dem Anderen. Das Ich im Film braucht ein Du, ein Gegenüber, es muss sich spiegeln über die Kommunikation mit dem Anderen.

Mit Ausnahme von fantastischen und animierten Filmen – von denen im Folgenden nicht die Rede sein soll – erzeugt der Film gewöhnlich aufgrund seiner technischen Reproduktion von Räumlichkeit leicht die Illusion einer äußeren Wirklichkeit², sein Wahrheitsverständnis basiert auf der Aufzeichnung realer Außenansichten, er ist referenzabhängig. Wenngleich das Wahrheitsverständnis der Autobiografie mehr auf einer inneren Wirklichkeit beruht, sollte man annehmen, dass der Film auch diesem Anspruch leicht gerecht werden könnte über seine zweite Ausdrucksebene, über den Ton.

Warum also sollten es gerade konkrete, personengebundene Bilder im Zusammenspiel mit einem äußerst subjektiv einsatzfähigen Ton gegenüber der abstrakten, nicht personengebundenen Schriftsprache schwer haben, Unbestimmtes, Vages, Zweifelnendes zum Ausdruck zu bringen – wie dies zumindest Theoretiker einer traditionellen

1 Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: Cahiers du cinéma 166–167, Mai–Juni 1965, S. 75–82, hier S. 82.

2 «On peut vider l'image cinématographique de toute réalité, sauf d'une: celle de l'espace.» André Bazin: Théâtre et cinéma (1951). In: Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 129–178, hier S. 162.

2 Autobiografie im Film

Autobiografie wie Philippe Lejeune und Elizabeth W. Bruss behaupten?³ Warum sollte es für den filmenden Autobiografen problematischer sein als für den schreibenden, den fiktionalen Anteil am Konstrukt der Autobiografie zu Gunsten einer behaupteten Wahrhaftigkeit vergessen zu lassen – wie dies zumindest traditionelle Autobiografien intendieren?

2.1 Ohne Bekenntnis keine Autobiografie

Nach Philippe Lejeune kann der Autor mit dem Rezipienten nur dann den «autobiografischen Pakt» schließen, wenn er identisch ist mit dem Erzähler und der erzählten Person. Wenn diese Identität⁴ zur Betrachtung kommen soll, muss der Autor dies dem Leser mitteilen, etwa über das Vorwort. So wird der Pakt geschlossen, und nur so kann das Werk, nach Lejeune, autobiografisch gelesen werden und eben nicht fiktional.⁵

Doch wer ist der Autor im Gemeinschaftswerk Film? Der Autor eines Films kann, sofern er nicht allein verantwortlich zeichnet für Drehbuch und Regie, sowohl der Drehbuchautor als auch der Regisseur sein. Und wer ist der Erzähler? Für gewöhnlich führt keine Erzählstimme durch den Film.⁶

Lejeunes autobiografischen Pakt auf den Film übertragen, bedeute, so Karl Prümm, dass «der Autobiograph zu Beginn als Sprecher sichtbar wird, den filmischen Diskurs als Materialisierung eigener Lebenserinnerung kennzeichnet und die Identität von

3 Siehe Kap. 1.3. «La littérature romanesque va toujours, nécessairement, de l'abstrait au concret, puisqu'elle engendre, dans l'esprit du lecteur, une «représentation» par l'intermédiaire d'un ensemble de signes conventionnels . . . Le cinéma, au contraire, va constamment du concret à l'abstrait. Il offre *directement* son objet, c'est-à-dire la représentation concrète du monde et des choses.» Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2001, hier S. 90 f.

4 Notwendige Voraussetzungen für das Bewusstsein der eigenen Identität zu einem Zeitpunkt und über die Zeit hinweg sind «die Speicherung vergangener . . . Erlebnisse und Handlungen (Gedächtnis) sowie das Bewusstsein vergangener Erlebnisse und Handlungen *als* vergangene (Erinnerung)». Michael Quante zum Begriff «Identität». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 267–269, hier S. 268. Hervorhebung im Original. Gebhard Rusch warnt allerdings davor, Gedächtnis als Speicher, als Bibliothek zu verstehen. Diese statischen Modelle seien überholt, an ihre Stelle längst Vorstellungen getreten, welche die Dynamik und Konstruktivität der Gedächtnisleistung im Kontext gegenwärtiger Anforderungen des Subjekts hervorheben würden. Gebhard Rusch: *Erinnerungen aus der Gegenwart*. In: Siegfried J. Schmidt, *Gedächtnis*, 1991, S. 267–292, hier S. 279 ff. Siehe auch Hartmut Rosa zum Begriff «Vergangenheit». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 617–620, hier S. 617 f.

5 Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. In: *Poétique* 14, 1973, S. 137–162, hier S. 138; Ders., *L'autobiographie en France*, 1971, S. 24.

6 Vgl. Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112, hier S. 88, 94 u. 101.

2.2 Die Problematik eines Zeit-Sprungs

Akteur und Erzähler bezeugt.»⁷ Doch ein Erzähler kann nur berichten, was schon passiert ist; er schlägt eine Brücke zum Gestern. Der klassische Film hingegen entwickelt sein Sujet aus einem scheinbar chronologisch stattfindenden Jetzt⁸; folglich muss für eine Erzählerrolle der repräsentierte chronologische Zeitfluss aufgebrochen werden.

2.2 Die Problematik eines Zeit-Sprungs

Christine N. Brinckmann führt aus:

Statt einfach ›ich‹ zu sagen, muß sich der Maler mit der Palette, der Fotograf mit der Kamera darstellen, um den Betrachtern den Schluß nahezu legen, daß hier dargestellte und darstellende Person identisch sind (und auch hier könnte es sich um Porträts von Kollegen handeln).⁹

Das Hauptproblem der filmischen Autobiografie liegt darin, über die nötigen Zeit-Sprünge eine Glaubwürdigkeit von Bild und Ton zu erhalten; der Wahrhaftigkeits-Nimbus schwindet schnell, wenn die Vergangenheit sich nicht in der Gegenwart spiegelt.

Während das literarische Ich von der Gegenwart des Erzählers ausgehend seine Spannung ebenfalls über Zeit-Sprünge entwickelt, konstituiert es sich jedoch einzig in der Schriftsprache, es bleibt ganz der Imagination seines Autors verhaftet und muss sich nicht «an der Realität stoßen»¹⁰. Hingegen sind die in der Vergangenheit der erzählten Ich-Figur verankerten Bilder immer an eine äußere, scheinbar gegenwärtige Realität gebunden¹¹. «[L]e film . . . apporte avec lui assez d'éléments de réalité – respect textuel des contours graphiques et surtout *présence réelle* du mouvement», erkennt Christian Metz.¹²

7 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., Erkundungen, 1987, S. 372–390, hier S. 381.

8 Etwa Julio L. Moreno: Subjective Cinema. In: The Quarterly of Film, Radio, and Television 4, 1953, S. 341–358, hier S. 355 f.

9 Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 94. Siehe auch Philippe Lejeune: Regarder un autoportrait. In: Corps écrit 5, 1983, S. 135–146, hier S. 136.

10 Robbe-Grillet formuliert im Anschluss an die Konzeption des Realen bei Lacan: «Le réel, c'est ce contre quoi je butte, c'est le moment où le monde semble tout à coup perdre son sens». Alain Robbe-Grillet, Œuvres cinématographiques, 1982, S. 19; Hinweis nach: Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 119. Vgl. Jacques Lacan zit. nach Alain Robbe-Grillet: Warum und für wen ich schreibe (1987). In: Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 17–64, hier S. 54.

11 Siehe Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 153.

12 Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: Cahiers du cinéma 166–167, 1965,

2 Autobiografie im Film

Über die ihrem originären zeitlichen Ablauf entsprechende Bewegung trägt der Film Präsenz und Referenzialität in sich, wenngleich er als ästhetisches Produkt immer nur die Illusion körperlicher Präsenz schaffen kann.¹³ «C'est le paradoxe du cinéma, qui est un art sans être un art», resümiert Éric Rohmer.¹⁴ Wenn nun der Ton reserviert sein soll für einen Erzähler (Gegenwart), der sein Ich reflektierend erzählt (Vergangenheit), gilt es, die Vergangenheit in den Bildern anzuzeigen und damit die Illusion ihrer Präsenz zu durchbrechen.

Diesen Überlegungen soll im Folgenden nachgegangen werden. Zu zeigen sein wird, dass ein Filmemacher autobiografisch arbeiten kann, wenn es ihm gelingt, Authentizität zu erzeugen – als Hauptkriterium jeder Autobiografie¹⁵. Möglich wird dies, wenn er über eine partielle Dekonstruktion der Erzählform den Abbild-Realismus aufbricht, den Film als künstliches wie künstlerisches Konstrukt vorführt und damit zugleich die Wahrnehmung des Zuschauers auf einen Realitätsraum *außerhalb* der Leinwandbegrenzung lenkt, in dem sich der Filmemacher wie auch

S. 75–82, hier S. 81. Hervorhebung P. A. D. Kracauer: «Das Kino kann als ein Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern.» Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, (1960) 1964, S. 389.

- 13 Etwa Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 73. Ernst H. Gombrich, für den die Wahrnehmung des Anderen «weniger visueller als muskulärer Art» ist (Ernst H. Gombrich: *Maske und Gesicht* [1967]. In: Ders., Julian Hochberg u. Max Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, [1972] 1977, S. 10–60, hier S. 47), sieht zunächst in der Bewegung einen Vorteil der Filmkunst gegenüber den anderen Künsten. «Die Bewegung hilft uns, unsere vorläufigen Interpretationen oder Erwartungen zu bestätigen oder zu widerlegen. Deshalb ist unsere Deutung statischer Bilder in der Kunst großen Schwankungen und widersprüchlichen Interpretationen unterworfen.» (Ebd., S. 43, siehe auch S. 26 u. 38.) Doch gerade ein «überragendes Meisterwerk wie das von Velázquez gemalte Porträt von Papst Innozenz X. . . . scheint sich vor unseren Augen zu wandeln, als ob es eine Vielzahl von Deutungen anbieten würde, die alle kohärent und überzeugend sind . . . [W]ir [haben] das Gefühl, daß wir wirklich wahrnehmen, was hinter der sich verändernden äußeren Erscheinung konstant bleibt, die Lösung der Gleichung, die wahre Farbe des Mannes.» (Ebd., S. 57 f.) Folglich sieht Gombrich in der Bewegung des Films die Schwierigkeit, «eine Vielzahl von Deutungen an[zu]bieten». Doch gerade der Nouvelle Vague, in der Anwendung Bazins theoretischer Forderungen, ist es ein Anliegen, «widersprüchliche Interpretationen» und «eine Vielzahl von Deutungen» beim Zuschauer herauszufordern, um uns (auch) daran zu erinnern, «daß wir alle Schauspieler sind und gehorsam eine jener Rollen spielen, die die Gesellschaft uns anbietet». (Ebd., S. 19.) Folglich wird die Nouvelle Vague die Bewegung in ihren Filmen aufbrechen; siehe bes. Kap. 3.5.5.
- 14 Éric Rohmer im Interview mit Jean Narboni (1983). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 9–23, hier S. 16.
- 15 «In jedem autobiographischen Text ist die Erfahrung auf die narrative Vermittlung und auf ein Höchstmaß an Wirksamkeit hin organisiert, die Grenzen zum Fiktionalen, zu der ebenso erzählten erfundenen Geschichte sind daher fließend.» Karl Prümm: *Schreiben nur über sich selbst?* In: *Der Deutschunterricht* 41, 1989, Heft 2, S. 72–84, hier S. 78.

2.3 Autobiografisches Erzählen im Dokumentarfilm

der Zuschauer befinden¹⁶; zudem soll genauer erörtert werden, warum sich für ein autobiografisches Arbeiten der Dokumentarfilm weniger eignet.

2.3 Autobiografisches Erzählen im Dokumentarfilm

Nach Christian Metz ist *jeder* Film ein fiktionaler Film, da das Repräsentierte immer nur eine Konstruktion eines Ereignisses¹⁷ sein kann, das abgeschlossen sein muss, damit seine Erzählung überhaupt erst beginnen kann, womit das Ereignis sich wandelt in eine wahre imaginäre Geschichte:

[À] côté des histoires réalistes (que nul ne donne comme étant réellement «arrivées»), il y a aussi les *histoires vraies*: récits de l'histoire événementielle . . . , récits de la vie courante . . . , auto-récits (=mes souvenirs, au moment où je les évoque) . . . Or les récits «vrais» sont frappés, tout autant que les autres, de cette forme d'irréalité qui nous occupe ici: . . . l'ami à qui je raconte ma vie comprend qu'au moment où je la lui raconte je ne la vis plus (ou plus exactement, que si cet acte narratif est à son tour une *autre* partie de ma vie, la partie de ma vie que je lui raconte cesse d'être vécue quand je la lui raconte) . . . seul est pleinement réel le *hic et nunc* . . . C'est cette grande forme de l'imaginaire humain que . . . nous proposerons de définir [*le Narratif*] de la façon suivante: *discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements*.¹⁸

An Metz anknüpfend, erinnert Christa Blümlinger, dass die Kamera keinen «objektiven» Bezug zum Gefilmten haben kann, dass schon die Entscheidung für das Thema, die Art der Annäherung an das repräsentierte Ereignis, die Wahl des Kamerastandpunktes, die Cadrage, der Blickwinkel, die Distanz zum Objekt, die Auswahl und Organisation des gefilmten Materials im Rahmen der Montage, die Festlegung,

16 Etwa Matthias Kraus: American Ways of Life. In: Augenblick 31, 2000, S. 36–54, bes. S. 43.

17 «Auf einen Zeitpunkt datierbares, momenthaftes Vorkommnis, das durch Bedeutung, Folgenreichtum oder die bloße Tatsache seiner . . . Selektion aus einem Horizont gleichförmiger Vorkommnisse herausgehoben wird. E.se [Ereignisse] sind an den Gegenwartspunkt ihres Auftretens gebunden und daher vergänglich und einmalig, weder als Zustand stabilisierbar noch reproduzierbar . . . Ohne Zusammenhang sind E.se [Ereignisse] deshalb weder kommunizier- noch erinnerbar». Lorenz Engell zum Begriff «Ereignis». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 149 f., hier S. 149.

18 Christian Metz: Remarques pour une phénoménologie du Narratif (1966). In: Ders., Essais sur la signification au cinéma, 1968, S. 25–35, hier S. 30 u. 35. Christian Metz: «[L]e réel ne raconte jamais d'histoires; le souvenir, parce qu'il est un récit, est pleinement imaginaire; un événement doit être en quelque façon terminé pour que – et avant que – sa narration puisse commencer.» (Ebd., S. 31). Vgl. Dominique Bluher: Du documentaire, de la fiction et de leur alliage. In: Dies. u. François Thomas, Le Court Métrage français, 2005, S. 61–67, hier S. 63.

2 Autobiografie im Film

welche «Real»-Bilder gezeigt, welche verborgen bleiben und wie diese präsentiert werden, dass all diese Faktoren abhängig sind von kulturellen Konventionen und der *Subjektivität* des Filmemachers, des Kameramanns sowie anderer Mitwirkender am Film.¹⁹

Die Wahrnehmung des Zuschauers ist allerdings eine vermeintlich paradoxe, da dieser die Fiktion als «realistisch» erfährt (Dabeisein-/Identifikations-Effekt) und den Dokumentarfilm als «real» (als reflektierte Betrachtung durch Sichtbarwerdung des *filmischen* Raums). Der Zuschauer erkennt beim Dokumentarfilm gerade wegen der Offenlegung der filmischen Produktion nicht, dass auch dessen gezeigte Wirklichkeit über die zeitliche Verschiebung der Repräsentation immer zu einer die Wirklichkeit deutenden Erzählung wird. Das, was im Dokumentarfilm als real behauptet werde, sei dieselbe «*diegetische*, filmisch mögliche und erzählte Welt[], die nicht zur Wirklichkeit gehört[], sondern zum Diskursiven»²⁰ wie im Spielfilm, fasst Margrit Tröhler zusammen. Der Zuschauer aber erkenne nicht, dass der Dokumentar- wie der Spielfilm eine «*diskursive* Konstruktion[] [ist], die das Dargestellte *irrealisier[t]*, da dieses auf der Leinwand zwar anwesend, aber körperlich-materiell abwesend ist»²¹, so Tröhler weiter. Christa Blümlinger bilanziert:

Der fiktionale Diskurs sieht . . . von jeder Instanz einer manifesten Äußerung ab, die außerhalb des Films existiert, und lädt den Zuseher ein, die Tatsachen, auf die er sich bezieht, als imaginäre zu erachten . . . [Hingegen wird] im Dokumentarfilm das Imaginäre als real behauptet [].²²

Während die literarische Autobiografie ihre Glaubwürdigkeit nicht nur über einen Zeit-Sprung hinweg bewahrt, sondern auch über den simplen Hinweis der «Autobiografie» auf dem Buchdeckel, hadert die filmische Autobiografie nicht nur mit verschiedenen Zeit-Ebenen, sondern auch mit dem Hinweis «real». Stößt sie sich im Allgemeinen an «bewegten» Bildern, welche die physische Lebendigkeit und Entwicklung eines Menschen bezeugen sollen, so stößt sie sich im Besonderen mit ihrer Imaginationskraft an der Wahrheitsfrage, dem Prüfstein des Dokumentarfilms. Ein autobiografisches Wahrheits-Bekenntnis kann schnell unglaubwürdig wirken

19 Christa Blümlinger: Blick auf das Bilder-Machen. In: Dies., Sprung im Spiegel, 1990, S. 193–208, hier S. 200 f.; Christian Metz: Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, 1975, S. 3–55, hier S. 31 f. Siehe auch Götz Dahlmüller: Nachruf auf den dokumentarischen Film. In: Heinz Ludwig Arnold u. Stephan Reinhardt, Dokumentarliteratur, 1973, S. 67–78, hier S. 68.

20 Margrit Tröhler: Filmische Authentizität. In: montage/av, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 156.

21 Ebd.

22 Christa Blümlinger: Blick auf das Bilder-Machen. In: Dies., Sprung im Spiegel, 1990, S. 193–208, hier S. 197.

2.3 Autobiografisches Erzählen im Dokumentarfilm

im Abgleich mit «realen» Bildern. Es ist die Dialektik der Autobiografie, die den «Realitätspakt» des Genres in Frage stellt, so dass dieser sich selbst widerlegt. Innerhalb eines autobiografischen Projektes wird der Objektivitäts-Mythos zu deutlich als Mythos sichtbar, was im Folgenden an gängigen Inszenierungsmitteln des Dokumentarfilms exemplarisch gezeigt werden soll.

Im Anschluss daran gilt es aufzuzeigen, dass dieselben filmstilistischen Mittel in der Fiktion angewandt all das scheinbar Paradoxe, was eine Autobiografie ausmacht, zum Ausdruck bringen kann, weil in ihr die Wahrheitsfrage im Gegensatz zur Dokumentation unmaßgeblich ist.

2.3.1 Dokumentierende Bilder

Chronologisch verfasste Lebensberichte können Leser wie Zuschauer gleichermaßen langweilen. Es reicht für eine Autobiografie nicht, sein Haus, seine Familie, seine Arbeit zu dokumentieren – sei es nun in Worten oder in Worten *und* Bildern.²³ Auch ein Kontrastieren von Gegenwarts-Aufnahmen und Vergangenheits-Dokumenten (seien es «bewegte» oder unbewegte Bilder) birgt in sich nicht zwingend eine Überzeugungskraft. Der Zuschauer zweifelt die behauptete Identität oftmals an, kann keine bestätigende Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herstellen, kann sie nicht *erkennen*.²⁴ In beiden Fällen ist der Realitäts-Anteil für eine Autobiografie paradoxerweise zu hoch, während die Reflexion fehlt beziehungsweise nicht nachvollziehbar ist.

Nicht nur beim Zuschauer, auch beim filmenden Autobiografen selbst kann im Rahmen einer visualisierten Rekonstruktion seiner Biografie die Imaginationskraft schwinden, die den Erinnerungsprozess (weiter) vorantreiben soll, wie Karl Prümm ausführt:

Was zunächst als unschätzbarer Vorteil gegenüber der Schrift erschien, die Auflösung der Abstraktion, verhindert in Wirklichkeit die filmische Realisierung eines autobiographischen Impulses. Die unvermeidliche dokumentarische Qualität der Fotografie erschlägt die Erinnerung mit ihrer Konkretheit. Direkt und ohne den schützenden Sprachmantel ins Bild gesetzt, wird die inszenierte Erinnerung zum

²³ Siehe Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 285.

²⁴ Lejeune spricht von einem Täuschungsmanöver: «[L']inauthenticité de l'artefact devient perceptible parce que, à la limite, une caméra aurait aussi pu enregistrer, jadis la réalité de ce qui est ici représenté par un simulacre.» Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 9. Lejeune stützt sich im Kontext auf die Argumentation von Elizabeth W. Bruss. Siehe auch Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 284.

2 Autobiografie im Film

Schockerlebnis für den Sich-Erinnernden. Der gelebte Augenblick ist so nicht rekonstruierbar, filmisches Erzählen kann die Erinnerung nicht einholen, jeder Annäherungsversuch betont nur noch die Distanz.²⁵

Es zeigt sich, eine *äußere* Wahrheit ist unmaßgeblich für die Autobiografie, im besten Fall langweilt sie, im schlimmsten behindert oder stoppt sie den Erinnerungsprozess, da Vergangenheit wie Gegenwart nur als Reaktion auf die jeweilige Gegenwart zu immer wieder neuen sinnlichen Anmutungen, fern konkreter Äußerlichkeiten, sich konfigurieren kann²⁶.

2.3.2 Kommentar

Philippe Lejeune schlägt als verbindendes Mittel von Gegenwarts- und Vergangenheits-Bildern für einen autobiografischen Film eine Erzählstimme vor.²⁷ Wenngleich ein (Ich-)Kommentar eine Erzähldramaturgie und damit eine Fiktionalisierung in sich birgt²⁸, wird der Erzähler im Dokumentarfilm als reale Person betrachtet, als der Welt des Zuschauers zugehörig, so dass seine Erzählung auf ihren Wahrheitsgehalt hin kritischer hinterfragt wird als die der Fiktion.²⁹ So muss auch die überzeugendste Selbstreflexion auf der Tonebene an «realen» Bildern sich messen lassen. Wenn es dem dokumentarisch arbeitenden Regisseur nicht gelingt, den Anspruch kenntlich zu machen nach einer *sichtbaren* Authentizität, scheint die geistige wie physische Lebens-Entwicklung nur verbale Behauptung zu sein.

2.3.3 Der autobiografische Regisseur vor der Kamera im Dokumentarfilm

Man könnte geneigt sein anzunehmen, dass, wenn schon nicht erzählstilistische Mittel wie Bild-Dokumente und Kommentare den Zuschauer überzeugen können, wenigstens eine Selbstdarstellung des Autobiografen vor der Kamera «das verbor-

25 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., Erkundungen, 1987, S. 372–390, hier S. 381.

26 Vgl. Gebhard Rusch: Erinnerungen aus der Gegenwart. In: Siegfried J. Schmidt, Gedächtnis, 1991, S. 267–292, bes. S. 281 u. 292. Siehe auch Hartmut Rosa zum Begriff «Vergangenheit». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 617–620, hier S. 617 f.

27 Philippe Lejeune: Cinéma et autobiographie. In: Revue Belge du Cinéma 19, 1987, S. 7–13, hier S. 10.

28 Christa Blümlinger: Blick auf das Bilder-Machen. In: Dies., Sprung im Spiegel, 1990, S. 193–208, hier S. 202. Siehe auch Götz Dahlmüller: Nachruf auf den dokumentarischen Film. In: Heinz Ludwig Arnold u. Stephan Reinhardt, Dokumentarliteratur, 1973, S. 67–78, hier S. 67.

29 Roger Odin: L'entrée du spectateur dans le documentaire. In: Dominique Bluher u. François Thomas, Le Court Métrage français, 2005, S. 69–83, hier S. 70.

2.3 Autobiografisches Erzählen im Dokumentarfilm

gene Rollenspiel der Autobiographie buchstäblich sichtbar»³⁰ macht. Doch die Kluft zwischen einem früheren und gegenwärtigen Ich, einem Selbst und seiner Inszenierung stößt sich erneut am Authentizitäts-(Miss-)Verständnis des Dokumentarfilms.

Für den Zuschauer macht sich eine Spannung zwischen Schauspieler und Figur bemerkbar, ähnlich der eines Amateur-Darstellers, der vor der Kamera sich selbst verkörpern soll. Der Schauspieler leiht seinen Körper einer von ihm erschaffenen Figur seiner selbst. Er entwirft sein Selbstporträt. Zugleich kämpft er gegen die Selbstinszenierung an, gegen das Schauspielen, gegen seine Objekt-Rolle. Er ist eine fiktionale wie nicht-fiktionale Figur, in vollem Bewusstsein seines Handelns *gestaltet* er seine Autobiografie.³¹

Allerdings fasst der Zuschauer Schauspieler und Figur schwerlich als Einheit auf, er kann die Identität und damit die Wahrheit in der Lüge nicht *erkennen*.³² Er vergleicht im Wissen um den Bekenntnis-Charakter die ambivalente Schauspieler-Figur mit seiner Vorstellung der realen Person. Er blickt auf drei Ichs: das des Schauspielers, das der Figur und das seiner eigenen aus den beiden anderen Ichs zusammengesetzten Vorstellung dieses Menschen.³³ Anschaulich kann ein vor die Kamera tretender Autobiograf die Zerrissenheit seines Ichs dokumentieren, doch wird vor allem *sichtbar*, wie in der Zuschauer-Wahrnehmung die Authentizität des filmischen Dispositivs³⁴ sich in Inauthentizität verwandeln kann.

30 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 381.

31 Siehe Maxime Scheinfeigel: L'acteur en autopersonnage. In: *Admiranda* 4, 1989, S. 22–29, hier S. 23. Sobald die Kamera laufe, sei man nicht mehr ganz man selbst, bemerkt Jean Renoir in der Dokumentation *PORTRAIT DE MICHEL SIMON PAR JEAN RENOIR OU PORTRAIT DE JEAN RENOIR PAR MICHEL SIMON* (1966) unter der Regie von Jacques Rivette für *Cinéastes de notre temps*.

32 Siehe André Bazin: *Théâtre et cinéma* (1951). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 129–178, hier bes. S. 150 u. 153 f.

33 Vgl. Maxime Scheinfeigel: L'acteur en autopersonnage. In: *Admiranda* 4, 1989, S. 22–29, hier S. 24. Vielleicht erfährt der Zuschauer selbst einen autobiografischen Impuls und nimmt wahr, dass seine eigene Persönlichkeit sich gleichermaßen zusammensetzt – aus «dem Bild, das man sich von ihm macht, demjenigen, das er sich selbst von sich macht, und dem, welches er im Spiegel zu sehen glaubt», und er selbst derjenige ist, der «zwischen jenen drei Bildern sich hindurchlaviert», wie der Schriftsteller Michel Leiris seine Eigenwahrnehmung beschrieben hat. Michel Leiris zit. nach Jörg Zimmermann: *Mimesis im Spiegel*. In: *Kunstforum* 114, Juli/August 1991, S. 106–115, hier S. 106.

34 Nach Jean-Louis Baudry bezeichnet das Dispositiv den kinematografischen Projektionsraum in seiner Relevanz der Illusionsbildung für den Zuschauer, wobei die spezifische Kinosituation des Zuschauers, dessen Unbeweglichkeit im dunklen Saal, mit für die Illusions-Erzeugung notwendig sei. Das Dispositiv erst erschaffe die Illusion, nicht die Imitation des Realen. Jean-Louis Baudry: *Le Dispositif*. In: *L'effet cinéma*, 1978, S. 27–49, hier S. 31, Anm. 1, u. S. 34.

2.3.4 Fazit: Aufbrechen des Wirklichkeits-Charakters der Bilder

Um den Objektivitäts-Mythos ablegen, um über die kinematografische Apparatur auf eine vorfilmische Realität³⁵ verweisen zu können, sollten für Dokumentar- ebenso wie für Spielfilme dasselbe Aufbrechen des Wirklichkeits-Charakters der Bilder gelten, schlägt Christa Blümlinger vor.³⁶ Genau solch eine narrativ-stilistische Brechung liegt über die zwei Erzählebenen von Einfühlung und Reflexion jeder Autobiografie zu Grunde. Doch ebenso wie in der traditionellen literarischen Autobiografie muss der Dokumentarfilm das *Konstrukt* seiner Wahrheit nicht zwingend offen legen. Das geschieht jedoch bei der Transformation des Autobiografischen auf den Dokumentarfilm.

Nach den bisherigen Überlegungen kann als These formuliert werden, dass die filmische Autobiografie ihren Authentizitäts-Anspruch wahrt, wenn sie für dieses Wechselspiel der Erzählebenen nur kurzzeitig auf Dokumentarfilm-Elemente zurückgreift. Nur ohne eine manifeste Betonung behalten dokumentierende Bilder, Kommentare und offen gelegte Selbstinszenierungen eine authentische Wirkkraft und erwecken kein Misstrauen hinsichtlich ihrer Echtheit – innerhalb einer Autobiografie entsprechen sie einem Moment der Kontemplation. Doch einzig im Hin und Her zwischen «Wahrheit» und «Lüge» löst der autobiografische Film sein Glaubwürdigkeits-Problem «realer» Bilder und wird dem dialektischen Wesen der Autobiografie gerecht, weshalb für die Erzählebene der kritischen Selbstreflexion erzählstilistische Mittel des Dokumentarfilms sich eignen mögen, nicht aber für die Erzählebene der Selbstimagination. Diese braucht ihre eigenen Erzählmittel, über die sich der Rezipient nicht nur *hineindenkt* in den Erzähler, sondern auch *hineinfühlt* in dessen erzählte Figur.

- 35 Nach Étienne Souriau ist die vorfilmische Realität («réalité profilmique»), «celle qui est offerte, opératoirement, à la caméra . . . Tout ce que je vois sur l'écran . . . a été créé par la photographie d'un objet réel, physique, extérieur à la caméra: et c'est cet objet que j'appelle profilmique . . . Tout ce qui est de la classe du profilmique a aussi . . . une existence afilmique; mais il se distingue comme un ensemble d'êtres et de choses, ayant un rapport direct, concret, organique, avec le film.» Étienne Souriau: La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: Revue internationale de filmologie, Bd. 2, 1951, Nr. 7–8, S. 231–240, hier S. 235. Die nicht-filmische/außerfilmische Realität («réalité afilmique») hingegen ist «celui qui existe indépendamment des films; de celui où nous vivons vous et moi quotidiennement et qui existait déjà avant qu'il y ait des films». Ebd., S. 234.
- 36 Christa Blümlinger: Blick auf das Bilder-Machen. In: Dies., Sprung im Spiegel, 1990, S. 193–208, hier S. 197. Dahlmüller: «Nur, wenn man den mit der Aura der Authentizität verbundenen Fetischcharakter der Wirklichkeit zerstört, kann man Wirklichkeit selber ins Spiel bringen.» Götz Dahlmüller: Nachruf auf den dokumentarischen Film. In: Heinz Ludwig Arnold u. Stephan Reinhardt, Dokumentarliteratur, 1973, S. 67–78, hier S. 76.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

Die ideale Erzählebene für letzteres ist der Spielfilm, der durch einen hermetischen Illusionsraum ein hohes Maß an Wirklichkeit suggerieren kann, auch weil der Zuschauer oftmals leichter mit einer realistischen als mit einer realen Person sich identifizieren kann. Auf dieser Erkenntnis baut der Spielfilm auf, der über den Realitäts-Effekt funktioniert.³⁷

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

Die Leinwand spiegelt nach Ansicht des Filmsemiologen Christian Metz das Ich des Zuschauers über den virtuellen Anderen. Damit nimmt Metz in seinen Ausführungen zum Realitäts-Effekt des fiktionalen Films Rekurs auf die Studien des Psychoanalytikers Jacques Lacan – weshalb diese im Anschluss an den «Realitäts-Effekt» Gegenstand eines zweiten Exkurses sein sollen, bevor polyfone Ichs des autobiografischen Erzählens im Spielfilm untersucht werden.

2.4.1 Exkurs: Realitäts-Effekt

Während der Dokumentarfilm an einer außerfilmischen Realität gemessen wird, muss der Spielfilm nicht den Anspruch auf Wirklichkeit erheben, vielmehr zielt er auf Plausibilität und Wahrscheinlichkeit. Allein weil der Film den Bildraum hermetisch von der eigentlichen Realität (der des Kinosaals) trennt, kann die Diegese einen glaubwürdigen Realitäts-Eindruck erzeugen, konstatiert Christian Metz 1965.³⁸

1970 greift Jean-Louis Baudry Überlegungen zur Spezifik des Kinoapparates hinsichtlich der Erzeugung eines Realitäts-Eindrucks noch einmal auf: Unbeweglich im dunklen Saal, ohne sich mit einem «Draußen» auszutauschen, betrachtet der Zuschauer in ausreichendem Abstand die Leinwand als Spiegel der projizierten Bilder. Diese Voraussetzungen erst ermöglichen den Realitäts-Effekt und die Identifikation mit der Kamera, nicht eine möglichst exakte Nachahmung des Realen, insistiert Baudry:

Le spectateur s'identifie donc moins avec le représenté, le spectacle même, qu'avec ce qui met en jeu ou met en scène le spectacle; avec ce qui n'est pas visible mais

³⁷ Siehe Maxime Scheinfeigel: L'acteur en autoperpersonnage. In: *Admiranda* 4, 1989, S. 22–29, hier S. 24.

³⁸ Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: *Cahiers du cinéma* 166–167, 1965, S. 75–82, hier S. 79 ff. Metz unterscheidet in seiner Realitäts-Untersuchung vor allem Film und Theater. Vgl. André Bazin: *Théâtre et cinéma* (1951). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 129–178.

2 Autobiografie im Film

fait voir, fait voir du même mouvement que lui, le spectateur, voit – l'obligeant à voir ce qu'il voit, c'est-à-dire bien la fonction assurée au lieu relayé de la caméra.³⁹

Sind die räumlichen Voraussetzungen geschaffen, funktioniert der Realitäts-Effekt über die Basis von Identifikation bei gleichzeitiger Distanznahme, analysiert Metz:

Pour comprendre le film de fiction, il faut à la fois que je «me prenne» pour le personnage (= démarche imaginaire) . . . et que je ne me prenne pas pour lui (= retour au réel) afin que la fiction puisse s'établir comme telle (= comme symbolique): c'est le *semble-réel*.⁴⁰

Metz beschreibt hier in Anlehnung an Baudry⁴¹ den Zuschauer als einen solchen, der im Kino Lacans⁴² Spiegelstadium erneut durchlebe und den Blick auf die Leinwand wie in einen Spiegel richte, doch, da der Spiegelphase des Kleinkindes entwachsen, nicht mehr wirklich darin sich gespiegelt sehen müsse, um eine Objektwelt konstituieren zu können.⁴³ So kann er sich wieder vom Imaginären distanzieren und die Fiktion als das nehmen, was sie ist: die Repräsentation eines abwesenden Referenten vermittelt über die Bild-Sprache.⁴⁴ Nur dürfe die Fiktion nicht zu real inszeniert werden, da dann die Diegese nicht mehr glaubwürdig sei, stellt Metz heraus.⁴⁵ Wenn der

39 Jean-Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l'appareil de base (1970). In: L'effet cinéma, 1978, S. 13–26, hier S. 25. Siehe Anm. 34. Siehe auch Christa Blümlinger: Blick auf das Bilder-Machen. In: Dies., Sprung im Spiegel, 1990, S. 193–208, hier S. 196; Joachim Paech: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Ebd., S. 33–50, hier S. 33 f.; Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 92.

40 Christian Metz: Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, 1975, S. 3–55, hier S. 41. Siehe auch Ders.: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: Cahiers du cinéma 166–167, 1965, S. 75–82, hier S. 79. Vgl. André Bazin: «Je ne m'identifie pas de la même façon à Tarzan et au curé de campagne [de Bresson, P. A. D.]. Le seul dénominateur commun à mon attitude devant ces héros, c'est que je crois à leur existence réellement, que je ne puis refuser . . . d'être inclus dans leur aventure, de la vivre avec eux de l'intérieur même de leur univers . . . Cette intériorité n'exclut pas, dans le second exemple, une conscience de moi-même distincte du personnage que j'accepte d'aliéner dans le premier.» André Bazin: Théâtre et cinéma (1951). In: Ders., Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 129–178, hier S. 167; siehe auch André Bazin: Theater und Film (1951). In: André Bazin, Was ist Film?, 2004, S. 162–216, hier S. 200.

41 «La disposition des différents éléments – projecteur, «salle obscure», écran – . . . reconstruit le dispositif nécessaire au déclenchement de la phase du miroir découverte par Lacan.» Jean-Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l'appareil de base (1970). In: L'effet cinéma, 1978, S. 13–26, hier S. 23. Siehe auch Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 93, Anm. 80.

42 Siehe Kap. 2.4.2.

43 Christian Metz: Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, 1975, S. 3–55, hier S. 32.

44 Siehe Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: Cahiers du cinéma 166–167, 1965, S. 75–82, hier S. 81.

45 Ebd., S. 79–82.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

Realitäts-Effekt zu häufig durchbrochen wird, könnte der Zuschauer sich betrogen fühlen.⁴⁶ Vielmehr will dieser im Kino in einem Stadium des Changierens zwischen Bewusstsein und Unbewusstem mit dem Blick der Kamera und also mit der Erzählung des Regisseurs sich identifizieren und nicht kontinuierlich darauf verwiesen werden, dass diese nicht der Realität entspricht.

Die Leinwand betrachtet als Ort eines gespiegelten Ichs bildet die Realität von etwas Imaginärem nach, sie beruht weniger auf der Wahrnehmung äußerer Wirklichkeit.⁴⁷ Der Realitätseindruck filmischer Bilder indiziert vielmehr «medial[e] Kopfbilder []»⁴⁸ des Menschen, die Leinwand korrespondiert mit «l'écran imaginaire»⁴⁹ unseres *Bewusstseins*.

Der Spielfilm exploriert über den Realitäts-Effekt vor allem die Selbsterkenntnis über das im Anderen gespiegelte Ich. Doch wenn, wie Metz sagt, der Zuschauer das Spiegelstadium Lacans im Kino erneut durchlebt, folgt dem Erkennen eine Distanzierung, ein Verkennen. Dies geschieht bei der Rezeption eines klassischen Spielfilms größtenteils unbewusst, da die erzählte Subjekt-Kluft teleologisch geschlossen, eine Selbstfindung suggeriert wird – wie in der traditionellen Autobiografie. Während hier noch verstärkt von einem *hineinfühlenden* Erkennen (Fiktion) ausgegangen wird, wird die Moderne, nicht nur in Literatur und Film, verstärkt von einem *hineindenkenden* Verkennen des Subjekts (Dokumentation) ausgehen und die Subjekt-Einheit als Illusion bloßstellen – über das Aufbrechen des Wirklichkeits-Charakters des Kunstwerks.

Im Bestreben nach einem höchstmöglichen Authentizitäts-Effekt kann die Autobiografie neueste Erkenntnisse über die Ich-Konstitution nicht ignorieren; so auch nicht die Ergebnisse des Psychoanalytikers Jacques Lacan im Gefolge Sigmund Freuds⁵⁰ über die Verhaftung des Ichs im Imaginären wie Symbolischen.

46 «Raconte-moi une histoire, ne raconte pas ta vie», zitiert Adolphe Nysenholz die Erfahrungen des Filmemachers André Delvaux. Adolphe Nysenholz: *L'impossible autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 2–6, hier S. 6.

47 Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 94.

48 Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 41.

49 Jacques Derrida im Rekurs auf Sartre und Lacan zit. nach Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 41.

50 Nach Martina Wagner-Egelhaaf zeigt Sigmund Freud in der *Traumdeutung* (1900), deren Fallgeschichten Autobiografien rekonstruierten, die Nicht-Identität des Subjekts mit sich selbst an, das er als keine sich seiner selbst bewusste, einheitliche und selbstmächtige Instanz definierte; anhand von Traumanalysen führe er vor, in welchem Maß das Bewusstsein vom Unbewussten geleitet werde. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 181 f.

2.4.2 Exkurs: Jacques Lacan – Vom Imaginären zum Symbolischen

Mit seiner Theorie des Spiegelstadiums⁵¹ geht es dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan darum, über das Aufzeigen der Ich-Entwicklung das Selbstbewusstsein als imaginäre Struktur zu entlarven. Für ihn ist das Subjekt weder autonomes Zentrum seiner selbst noch Initiator eines vom Bewusstsein ausgehenden Verhältnisses zur Welt, vielmehr sei es die Sprache, wodurch das Subjekt spreche und gesprochen werde.⁵² Seine Identität als «*identité aliénante*»⁵³ verdanke das Subjekt nicht einer Wirklichkeit, sondern (Sprach-)Bildern, Signifikanten, und damit zeitlebens einer imaginären und symbolischen Ordnung.⁵⁴

Spiegelstadium

Die Funktion des Spiegelstadiums besteht laut Lacan darin, «*d'établir une relation de l'organisme à sa réalité – ou, comme on dit, de l'Innenwelt à l'Umwelt*»⁵⁵.

Im Alter zwischen sechs und 18 Monaten erkennt das Kind sich selbst im Spiegel. In narzisstischer Identifikation jubiliert es über das Abbild, das ein kohärentes Ganzes spiegelt.⁵⁶ Doch im Moment des Bewusstwerdens kippt die «*connaissance*»⁵⁷ in eine «*méconnaissance*»⁵⁸, da das Subjekt seinen «*corps morcelé*»⁵⁹ nicht in kongruenten Einklang bringen kann mit dem ganzheitlichen Spiegel-«*imago*»⁶⁰ («*moi*»⁶¹). Es sieht sich mit dem imaginierten Blick des Anderen, es wird mehr gesehen, als dass es

51 Lacan stellt seine Theorie des Spiegelstadiums auf dem 14. Internationalen Psychoanalytischen Kongress (2.–7. August 1936) in Marienbad vor. Ihre spätere Textfassung erhält sie 1949 anlässlich Lacans Vortrags vor dem 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. Vgl. Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 15 u. Jacques Lacan, Schriften I, 1973, S. 61. Siehe auch Jacques Lacan: Le stade du miroir. In: *Revue française de Psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455; vgl. Jacques Lacan: Le stade du miroir. In: Ders., *Écrits*, 1966, S. 93–100.

52 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 13.

53 Jacques Lacan: Le stade du miroir. In: *Revue française de Psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455, hier S. 453.

54 Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 13–44, hier S. 31, Anm. 51.

55 Jacques Lacan: Le stade du miroir. In: *Revue française de Psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455, hier S. 452.

56 Ebd., S. 449 f.

57 Ebd., S. 455.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 453.

60 Ebd., S. 450.

61 Ebd., S. 453.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

sieht. Dieser erwidernde Blick des Spiegelbildes auf das Subjekt ist ein entfremdeter, verobjektivierender Blick, der Blick des wachen Bewusstseins.⁶²

Das philosophische *Cogito* steht im Brennpunkt jener Täuschung, die den modernen Menschen so sicher macht, er selber zu sein.⁶³ Doch der Spiegel-Blick macht deutlich, dass, sobald das Individuum sich seiner selbst bewusst wird, indem es den Blick des Anderen auf sich gerichtet fühlt und diesen abgleicht mit seiner Vorstellung von sich selbst⁶⁴, genau jenes einsetzende Denken eben nicht die Einheit des Subjekts begründet, sondern seine Verkennung, seine Spaltung im Sinne eines «Ich ist ein anderer»⁶⁵; die Selbstreflexion ist damit eine ambivalente⁶⁶. Bezogen auf das *Cogito* formuliert Lacan denn auch: «[J]e pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas.»⁶⁷ Der Mensch entwirft sich zwischen Sein und Schein. Das Subjekt situiert sich als «*je-idéal*»⁶⁸, um Ich empfinden und konstituieren zu können⁶⁹; es begreift sich nicht als das, was es ist beziehungsweise zu sein scheint.

Schon in der Spiegelphase gilt der Blick des Kindes nicht nur seinem eigenen imaginären Ich, sondern auch dem realen Anderen (im Spiegel-Bild), von dem er als Augenzeuge Anerkennung einfordert. Der Blick trägt bereits die Struktur einer Sprache.⁷⁰ Er richtet sich auf die Wahrnehmung und das Imago des anderen Subjekts als weiteres mögliches Spiegel- und Trugbild seiner selbst.⁷¹ Das Spiegelstadium vollendet sich nach Lacan mit der Wendung vom «*je spéculaire*» zum «*je social*»⁷²; in der Dialektik der Identifikation mit dem Anderen objektiviere sich das Ich und erhalte über die Sprache sein «wahres» Subjekt zurück⁷³.

62 Elisabeth Lenk, *Die unbewusste Gesellschaft*, 1983, S. 74 f.

63 Vgl. Jacques Lacan, *Schriften II*, (1966) 1975, S. 42; Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 22.

64 Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 111.

65 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 21. Das (V-)Erkennen des Ichs im Spiegel präfiguriert das Werden der Beziehung des Ichs zum Anderen. Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 195.

66 Matthias Kraus: *American Ways of Life*. In: *Augenblick* 31, 2000, S. 36–54, hier S. 51.

67 Jacques Lacan: *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* (1957). In: Ders., *Écrits*, 1966, S. 493–528, hier S. 517. Siehe auch Jacques Lacan, *Schriften II*, (1966) 1975, S. 43; Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 48.

68 Jacques Lacan: *Le stade du miroir*. In: *Revue française de Psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455, hier S. 450.

69 Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 23 ff., bes. S. 24.

70 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 51.

71 Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 24 f.

72 Jacques Lacan: *Le stade du miroir*. In: *Revue française de Psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455, hier S. 454.

73 Ebd., S. 450.

Sprache

Nach Jacques Lacan ist es der «Ort der Sprache»⁷⁴, an dem das «wahre» Subjekt sich zeigt über die Rede des Unbewussten («le ça»⁷⁵), über die Lücken und Leerstellen des Sprechens⁷⁶. Wie ist das *ça* zu enthüllen, damit das Subjekt als Seiendes sich erleben kann, das nie vollständig zu sich finden kann, da die Geschichte seines «Tuns»⁷⁷ weder abgeschlossen noch abzuschließen ist?

Mit Hilfe der strukturellen Linguistik nimmt Lacan die Gesetzmäßigkeiten in den Fokus, denen jeder Mensch unterworfen ist, der spricht. Zu den wesentlichen Kriterien der Sprache gehört, dass ein Zeichen seine Geltung erst in der Differenzierung zu anderen Zeichen erhält. «Die Sprache geht nicht von einer ihr vorgeordneten Wirklichkeit aus, sondern wird bestimmt durch das Prinzip der Differenz, das jede Möglichkeit der Präsenz und Identität – sei es des Sinnes, des Objekts oder des Subjekts – erst *nachträglich* entstehen lässt.»⁷⁸

Für Lacan besteht der Effekt eines Signifikanten einzig in seinem Verweis auf einen anderen – latenten – Signifikanten. Der Psychoanalytiker sieht in der metonymischen Wort-für-Wort-Verknüpfung wie auch in der Metapher die grundlegenden Möglichkeiten des Subjekts, in der Sprache durch Verschiebung innerhalb einer Signifikanten-Kette etwas ganz anderes zu sagen als das, was scheinbar geäußert wird. Die bewusste Rede kann so eine unbewusste Rede in sich tragen.⁷⁹

Sprache ist folglich weder als Repräsentation noch als Instrument eindeutiger Sinn-Artikulation zu denken, sondern als differenzielle Artikulation, in welcher

74 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 32. Die folgenden Ausführungen zu Lacans Sprach-Verständnis beruhen überwiegend auf Lacans grundlegendem Beitrag, seinem «rapport du Congrès de Rome» (26. u. 27. September 1953) über *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*; veröffentlicht in *La Psychanalyse*, vol. 1, 1956, S. 81–166; siehe auch Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 160 f.; Jacques Lacan, *Écrits*, 1966, S. 918.

75 Jacques Lacan: Le stade du miroir. In: *Revue française de Psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455, hier S. 453. – Nach Wagner-Egelhaaf hat schon Freud das Unbewusste als Sprache bezeichnet. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 182.

76 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 37.

77 Ebd., S. 39.

78 Ebd., S. 41; siehe auch S. 39 f. Die mit der Krise des Subjekts verwobene Krise der Sprache werde, so Martina Wagner-Egelhaaf, thematisiert in Friedrich Nietzsches Essay *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1896), in Hugo von Hofmannsthal's «Chandos-Brief» (1902) sowie in Friedrich Mauthners *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* (1901/02). «Konstatiert wird die Unfähigkeit der Sprache, die als konventionell und erstarrt erscheint, die «Wirklichkeit», das «Eigentliche» erfassen und mitteilen zu können.» Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 182.

79 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 46.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

der Sinn, das Signifikat, immer ein nachträgliches Produkt darstellt, das aus der Bewegung der Signifikanten hervorgeht.⁸⁰ Mit dem Eintritt in die Sprache entäußert sich das Subjekt an deren symbolische Ordnung und findet sich verkannt dadurch, dass sich die Symbole als die eines Anderen erweisen.⁸¹

Nach Lacan ist damit das Werden und Sein des Menschen fundamental in einem symbolischen Universum verankert.⁸² Das meint auch, dass das *je*, aus dem Unbewussten auftauchend, sich «nur *dialogisch*» in der «Rede des Anderen» offenbart, «nicht aber in der Einsamkeit der Reflexion interpretativ»⁸³. Lacan beschreibt den Anderen wie folgt:

[L]e signifiant exige un autre lieu, – le lieu de l'Autre, l'Autre témoin, le témoin Autre qu'aucun des partenaires, – pour que la Parole qu'il supporte puisse mentir, c'est-à-dire se poser comme Vérité.⁸⁴

Der Andere, indem er als vermittelnder Dritter die imaginäre Beziehung des Subjekts zu dessen narzisstischem *anderen* (*moi*) durchkreuzt, ruft über die bewusste eine unbewusste Rede hervor und bringt so über das *ça* das *je* zum Sprechen. Das heißt auch, es gibt keinen Ort unmittelbarer Kommunikation, um auf das Authentische zu stoßen, bedarf es des Umweges über die Verhüllung im Imaginären.⁸⁵

Unter dem Aspekt des Autobiografischen Lacan lesend, bedeutet, dass das Ich nie im Blick in den Spiegel oder in der Schriftsprache sich erfahren kann («nicht . . . in der Einsamkeit der Reflexion interpretativ»⁸⁶), sondern nur im *sichtbaren Dialog* mit dem Anderen. Damit müsste der Film geradezu prädestiniert sein, autobiografisch zu erzählen. Er ist der Literatur überlegen, weil er eine hohe Authentizität erzielt im *Offenbaren* der autobiografischen Lüge. Während in der Schriftsprache eine Wahrheits-Bekundung, ein ostentatives «Ja, so war es wirklich»⁸⁷ noch funktionieren mag, ist «[d]er filmische <pacte autobiographique> . . . eine Vereinbarung

80 Ebd., S. 43 u. 46.

81 Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 31.

82 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 41.

83 Ebd., S. 47.

84 Jacques Lacan: Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien (1960). In: Ders., *Écrits*, 1966, S. 793–827, hier S. 806. Vgl. Hermann Lang: «[D]er <signifiant> [fordert; P. A. D.] einen anderen Ort . . . : den Ort des Anderen, den Anderen als Zeugen, den Zeugen, der ein Anderer ist als irgendeiner der [imaginären] Partner [der Täuschung]; ein anderer Ort also ist gefordert, damit das Wort, das er trägt, lügen und sich so als Wahrheit setzen kann.» Hermann Lang, *Die Sprache und das Unbewusste*, 1973, S. 106. Vgl. Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 49.

85 Ebd., S. 52.

86 Ebd., S. 47.

87 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 382.

2 Autobiografie im Film

über die Partikularität des Ich-Bezugs»⁸⁸, analysiert Karl Prümm. Der autobiografische Film ähnelt über seine offen gelegten fiktionalen Erzähl-Elemente denn auch weniger einer traditionellen Autobiografie als einem autobiografischen Roman.⁸⁹ Diese Position soll im Folgenden erläutert werden.

2.4.3 Der autobiografische Regisseur vor der Kamera im Spielfilm

Der Regisseur kann im Spielfilm leichter als im Dokumentarfilm selbst vor die Kamera treten, da er vorgibt, nicht sich, sondern eine fiktive Figur zu verkörpern – auch wenn er diese dann mit eigenen Charakterzügen versieht (und er eventuell immer wieder dieselbe Rolle in verschiedenen seiner Filme spielen wird). Er kann mit dem Hinweis auf die «Fiktion» hinter seiner Figur sich verstecken, alles Autobiografische abstreiten.⁹⁰ Ebenso genießt er alle Freiheiten der Inszenierung seiner Person⁹¹, bis hin zur vollständigen Erfindung seiner Identität.

Wenngleich der Zuschauer immer mal wieder nach Parallelen zwischen Regisseur und Figur suchen wird, schafft die vorgebliche Trennung einer Identität von Akteur und erzählter Person im Spielfilm-Rahmen die nötige illusionäre Wahrhaftigkeit⁹². Selbst wenn der Betrachter um ein autobiografisches Unterfangen weiß, «vergisst» er über der Plausibilität der Diegese sein Wissen über weite Strecken des Rezeptionsprozesses. Aber eben nicht vollständig: Einen Augenblick lang meint der Zuschauer, den Regisseur zu erkennen, dann den Schauspieler und wieder die Figur, zumindest bei einer gewissen Namhaftigkeit des Filmemachers⁹³; so dass es möglich wird, dass

88 Ebd.

89 Vgl. Karl Prümm: Schreiben nur über sich selbst? In: Der Deutschunterricht 41, 1989, Heft 2, S. 72–84, hier S. 77.

90 Der Filmemacher Luc Moullet gibt zu bedenken, eine versteckte Autobiografie im Film könne dazu führen, dass die Kommunikation mit dem Publikum leide, weil der Regisseur zu sehr damit beschäftigt sei, autobiografische Spuren zu verwischen. Luc Moullet: Note: L'autoportrait au cinéma. In: Digraphe 28, 1982, S. 92 ff., hier S. 92 f.

91 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., Erkundungen, 1987, S. 372–390, hier S. 382.

92 Siehe Elizabeth W. Bruss: Eye for I. In: James Olney, Autobiography, 1980, S. 296–320, hier S. 312 f.

93 Christine N. Brinckmann führt als Beispiel Orson Welles' Regie- und Schauspielarbeit an in THE LADY FROM SHANGHAI (1946, Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 2, S. 1790): «Bei dem Bekanntheitsgrad, den Welles als Schauspieler ebenso wie als Regisseur und Skandalperson genoß, war es unvermeidlich, daß alle diese Identitäten für das Publikum zusammenflossen.» Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 107. Vor der übereilten Gleichsetzung eines Regisseurs mit einer von ihm inszenierten (Regisseuren-)Figur warnt Jochen Mecke mit Blick auf François Truffauts Darstellung des Regisseurs in seinem Film LA NUIT AMÉRICAINE (1972/73 – Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, S. 112). Jochen Mecke: Le film spéculaire. In: Scarlett Winter u. Susanne Schlünder, Körper – Ästhetik – Spiel, 2004, S. 91–112, hier S. 98, Anm. 26.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

der Zuschauer von der Figur sich distanziert zu Gunsten einer Annäherung an den Regisseur als Schauspieler, genauer: zu Gunsten einer Annäherung an seine eigene Vorstellung des Regisseurs, die er nun in der Schauspieler-Figur gespiegelt glaubt.

Entsprechend Lacans Subjekt, das in der Sprache ein anderer wird, wird auch der Regisseur im filmischen Text verwoben zu einem anderen. Genau das legt der Dokumentarfilm offen, weshalb sich der autobiografische Regisseur auch nur glaubwürdig im Spielfilm als ein «wirklicher» Anderer präsentieren kann; hier akzeptiert der Zuschauer Brüche einer bewussten Rede. Der reale Autobiograf kann nicht das Subjekt des Kunstwerks sein⁹⁴, eine Disparität, die näher erläutert werden soll im Kapitel 3.

2.4.4 Regisseur und Double

Im fiktionalen Rahmen kann der Regisseur einen Schauspieler als sein Double einsetzen (eventuell immer wieder denselben für dieselbe Rolle). Doch sobald der Autobiograf nicht selbst vor die Kamera tritt, verändern die Dreharbeiten automatisch die Drehbuch-Vorlage.⁹⁵ Wenn ein Schauspieler einem anderen (fiktiven) Ich seinen Körper leihen soll, fließen nicht allein *äußere* Charakteristika des Akteurs in sein Spiel ein, weshalb die erzählte Person immer dem Interpretationsverständnis von Regisseur *und* Schauspieler entspricht.

Ein autobiografischer Spielfilm ohne Bekenntnis des Regisseurs und ohne dessen Verkörperung einer Figur wird nur als fiktionale Biografie verstanden. Ein autobiografischer Spielfilm ohne Bekenntnis des Regisseurs, aber mit dessen Verkörperung einer fiktionalen Figur wird zumindest selbstreflexiv gedeutet.⁹⁶ Wie in der Literatur muss auch im Film die Autobiografie als solche vom Autobiografen behauptet werden – doch kann eine Dekonstruktion der fiktionalen Erzählform auf ein Außerhalb des Films verweisen, die den Zuschauer sich «seinen» Film-Autor imaginieren lässt.

94 Etwa de Man, Paul: *Autobiography as De-Facement* (1979). In: Ders., *The Rhetoric of Romanticism*, 1984, S. 67–81, bes. S. 69; Claudia Gronemann: «Autofiction». In: *Poetica*, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262, hier S. 255.

95 Siehe etwa die beispielhaften Ausführungen von Hadelin Trignon: *Du Je de l'énonciation au regard vers la caméra*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 20–35, hier S. 30 f.

96 Ein selbstreflexiver Film wird hier verstanden im Sinne von Kay Kirchmann als ein solcher, der Referenzen an ein Außerhalb des eigenen filmischen Kontextes erkennen lässt, für den ein vorgängiges mimetisches Prinzip konstitutiv ist. Kay Kirchmann: *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität*. In: *Film und Kritik* 2, November 1994, S. 23–38, hier S. 28. Hingegen liest Elizabeth W. Bruss auch im Auftritt des Autobiografen als fiktionale Figur nur eine erzählte Film-Biografie. Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 309.

2.4.5 Dekonstruktion der Erzählform

Nach Lacan zeigt sich das «wahre» Subjekt, indem es auf zwei Ebenen spricht, eine bewusste und eine unbewusste Rede hält, und im Dialog mit dem Anderen dieser als Zeuge die Worte seines Gegenübers als Lüge erkennen kann, worüber die Wahrheit freigelegt wird, die sich damit immer nur mittelbar über die Lüge zeigt. Wie lässt sich das Sprechen auf zwei Ebenen auf den Film übertragen?

Das Aufbrechen des Wirklichkeits-Charakters des Films wurde schon als Möglichkeit angesprochen, sowohl im Hinblick auf den Dokumentar- wie auf den Spielfilm. Lacans Selbstverhaftung im Imaginären wird adäquat gespiegelt, wenn die objektive Wiedergabe äußerer Realität über die technisch reproduzierten Bilder des Films in Frage gestellt wird. Das Offenlegen der *filmischen* Lüge verweist den Rezipienten über die Bewusstmachung seiner Rezeption eines Kunstwerks auf den Künstler im Außerhalb. Im autobiografischen Film bedingen Autobiograf und Medium einander, da der Autobiograf zwangsläufig über eine Brechung der fiktionalen Erzählform auf die Realität als Möglichkeit rekurriert. Nur indem er den filmischen Text als das, was er ist, nämlich als subjektiven Blick⁹⁷, als Zeichen mit Bedeutungsgehalt vorführt, kann er die abwesende Referenz in der anwesenden ästhetischen Konstruktion als Wunsch authentisch werden lassen⁹⁸.

Das Lacan'sche Sprechen auf zwei Ebenen im Film bewirkt im Gegensatz zur autobiografischen Literatur, dass die Fiktion deutlicher wird – über die Bilder. Der Kamerablick und damit der Blick des Zuschauers⁹⁹ entspricht dem Blick des Anderen, der (stellvertretend für ein diegetisches Gegenüber) in einen Dialog tritt mit der Figur und zum Zeugen deren Lüge wird. Nur über die eigene Imagination des Zuschauers wird das «wahre» Ich der Figur erfahrbar.

Der Regisseur kann ein Verwirrspiel um Wahrheit und Lüge der Figur treiben, das den Zuschauer fordert, seine eigene Wahrheit aus der Lüge herauszulesen, wie auch der Leser einer Autobiografie zur eigenen Deutung angehalten wird, wenn diese die nach Lacan nicht zu schließende Kluft zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich bestehen lässt. So kann ein Ich-Erzähler beispielsweise über die Tonspur glaubwürdig erscheinen¹⁰⁰, im nächsten Moment unglaubwürdig, wenn die Bilder etwas anderes behaupten. Das heißt jedoch nicht, dass immer die Bilder gegenüber

97 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2001, S. 285.

98 Siehe Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 39.

99 Siehe Kap. 2.4.6.

100 Nach Jean-Pierre Chartier kann ein an den Zuschauer gerichteter innerer Monolog, eine intime Beichte in der wörtlichen Rede authentischer wirken als in der Schriftsprache. Jean-Pierre Chartier: *Les «films à la première personne»*. In: *La revue du cinéma* 4, 1947, S. 32–41, hier S. 32.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

dem Ton als Träger einer Wahrheit hervorgehen.¹⁰¹ Primär von Bedeutung ist nicht, eine scheinbare Realität/Reflexion von einer scheinbaren Fiktion/Imagination zu unterscheiden, als vielmehr, den Bruch zwischen bewusster und unbewusster Rede des Lacan'schen Subjekts zu indizieren, dessen mentale Wahrnehmung von sich selbst und der Welt einer im fiktionalen Film aufgezeigten *möglichen* Wirklichkeit gleichkommt.

2.4.6 Der aktive Zuschauer

Eine Brechung der narrativen Geschlossenheit fordert einen aktiven Zuschauer, der genau hinhört wie hinsieht. Der Rezipient selbst wird unentbehrlich für die filmische Konstruktion. Der Film funktioniert so überhaupt erst. Der Blick des Zuschauers als Zeuge einer unbewussten Subjekt-Rede wird in die Erzählstruktur integriert. Über eine Kluft zwischen den beiden autobiografischen Erzählebenen wird die Fiktion aufgebrochen und die Wahrnehmung fort von der Figur und der Leinwandbegrenzung ins Außerhalb gelenkt, fort von der Kunst zur Realität, zum Rezipienten und zum Regisseur. Selbstreflexive Filme fordern den Zuschauer als geistigen Mitspieler.¹⁰² Zwischen Identifikation und Distanz, zwischen Einfühlung und Diskurs hin- und hergerissen, «antwortet» der Zuschauer auf die Wirklichkeits-Konstruktion des Regisseurs mit seiner eigenen Deutung auf der Basis eigenen erinnerten Erlebens¹⁰³. Christian Metz vergleicht den Zuschauer während der Filmvorführung mit einem Gesprächspartner:

[À] *quoi* s'identifie le spectateur durant la projection du film? Car il faut bien qu'il s'identifie: . . . il continue, au cinéma . . . , à dépendre d'un jeu identificatoire permanent sans lequel il n'y aurait pas de vie sociale (ainsi, la conversation la plus simple suppose l'alternance du *je* et du *tu*, donc l'aptitude des deux interlocuteurs à une identification réciproque et tournante).¹⁰⁴

Der Regisseur eröffnet den Diskurs, indem er über die Kamera gezielt den Blick des Zuschauers lenkt. Christian Metz hält fest:

¹⁰¹ Wenn sich Bilder rückblickend als Lüge erweisen, dann wurden sie meist von einem lügenhaften Erzähler als solche instrumentalisiert. Jochen Mecke: Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde? In: Mathias Mayer, Kulturen der Lüge, 2003, S. 273–298, hier S. 286 ff.

¹⁰² Etwa Dominique Blüher: Am Anfang war das Dispositiv. In: Film und Kritik 2, 1994, S. 66–70, hier S. 68 ff.

¹⁰³ Siehe Jean-Pierre Chartier: Les «films à la première personne». In: La revue du cinéma 4, 1947, S. 32–41, hier S. 37.

¹⁰⁴ Christian Metz: Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, 1975, S. 3–55, hier S. 33.

2 Autobiografie im Film

Le spectateur . . . *s'identifie à lui-même*, à lui-même comme pur acte de perception . . . Et il est vrai, que, s'identifiant à lui comme regard, le spectateur ne peut faire autrement que de s'identifier aussi à la caméra . . . (au «point de vue de l'auteur»).¹⁰⁵

Die Identifikation mit sich selbst als Kamera-Blick und folglich mit dem Blick des Regisseurs wird dem Zuschauer im Moment einer Dekonstruktion der Erzählform, etwa anhand eines ungewöhnlichen Blickwinkels, bewusst. Metz führt aus:

Les cadrages habituels finissent par être ressentis comme des non-cadrages: j'épouse le regard du cinéaste . . . , mais mon conscient ne le sait pas trop. L'angle rare me réveille et m'apprend . . . ce que je savais déjà. Et puis, il oblige mon regard à mettre fin pour un instant à son errance libre dans l'écran, et à traverser celui-ci selon des lignes de force plus précises qui me sont imposées. Ainsi, c'est l'*emplacement* de ma propre présence-absence dans le film qui pour un moment me devient directement sensible, du seul fait qu'il a changé.¹⁰⁶

Der Zuschauer blickt für gewöhnlich also mit den Augen des Regisseurs auf die Welt der Leinwand, so dass sich dessen Wirklichkeit im Blick des Zuschauers konstituiert. Im Moment einer Dekonstruktion der fiktionalen Erzählform wird sich der Zuschauer seiner eigenen Abwesenheit im Film gewahr bei gleichzeitiger Anwesenheit im Rezeptionsraum Kino wie auch der zeitlichen Verschiebung zwischen anwesendem Zeichen (das filmische Produkt) und abwesender Referenz (der Regisseur und der Schauspieler im Produktionsraum). Über einen narrativen Bruch nimmt er den Film als Film und damit auch die sichtbare Bewegung nicht mehr als gegenwärtige, sondern als vergangene wahr. Die Vergangenheit wird gegenwärtig über die Projektion und entspricht der Wahrnehmung des Subjekts, das die Zeit nur als nachträgliche begreifen kann, nie in ihrer eigentlichen Gegenwart¹⁰⁷.

Ein *effet de réel*¹⁰⁸ (etwa ein direkter Blick des Schauspielers in die Kamera), der in

¹⁰⁵ Ebd., S. 34 f. u. 39.

¹⁰⁶ Ebd., S. 39.

¹⁰⁷ Gerald Echterhoff zum Begriff «Zeit». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 658–663, hier S. 659. Siehe Kap. 3.5.5.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Oudart erläutert den «leurre» des *effet de réel* etwa in Anlehnung an Michel Foucaults Analyse von Diego Vélaquez' Gemälde *Las meninas* (1656) und der Hinwendung der Figuranten an einen imaginären wie privilegierten Zuschauer (Michel Foucault: Die Hoffräulein. In: Ders., Die Ordnung der Dinge, [1971] 1974, S. 30–45; franz.: Les mots et les choses, Paris 1966). Jean-Pierre Oudart: L'effet de réel. In: Cahiers du cinéma 228, März–April 1971, S. 19–26, hier S. 19; siehe bes. S. 21. Siehe auch Christian Metz: Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, 1975, S. 3–55, hier S. 34 f.; Jacques Aumont, L'image, 1990, S. 82.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

Anlehnung an Metz' Untersuchung zum Realitätseindruck im Kino nur auf Basis des *effet de réalité* wirken kann, lässt den Zuschauer die behauptete Präsenz der Figuren, ihre Repräsentation als Abwesenheit des Realen wahrnehmen¹⁰⁹, so dass er selbst als Abwesender und damit in Form eines Mangels in die Figuration sich einschreibt¹¹⁰, über den perzeptiven Akt sich virtuell ergänzt.

Die Subjekt-Konstitution des Rezipienten wird gespiegelt über die Leinwand. Das Subjekt, das sich einzig in der (Bild-)Sprache konstituiert¹¹¹, braucht die Wahrnehmungsperspektive des Anderen, braucht den Blick, der nach Lacan bereits die Struktur einer Sprache in sich trägt. Das Ich erfährt sich nur über die Kommunikation mit dem Anderen als Zeugen, fasst Lacan zusammen. Im Wissen darum zielt die Autobiografie in Literatur wie Film auf einen Dialog zwischen Autor und Rezipient, der die authentische Wirkkraft des Subjekts bezeugen soll, damit das Werk als Autobiografie Anerkennung findet. Ohne diesen Dialog hat die Autobiografie ihren eigentlichen Sinn verfehlt.¹¹²

2.4.7 Textsignale

«Das Wunder besteht darin, in der Fiktion das Authentische durchscheinen zu lassen.»¹¹³

(Federico Fellini)

Welche filmstilistischen Mittel können einen Authentizitäts-Effekt beim Zuschauer hervorrufen? Einige narrative «Authentizitätsstrategien»¹¹⁴ sollen im Folgenden vorgestellt werden.

¹⁰⁹ Siehe Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, S. 94 f.

¹¹⁰ Klaus Peter Walter, *Auf der Suche nach einem neuen Realismus*, 1996, S. 32 ff.

¹¹¹ Siehe Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, S. 94 f.

¹¹² «Autobiographische Mitteilungen besitzen eine ganz spezifische Wirkungsdimension. Die lebensgeschichtlich verbürgte Erfahrung zieht den Leser ins Vertrauen, sie vermag, wie keine andere Textform, den Eindruck von Nähe zu vermitteln, einer Dialogsituation nicht unähnlich. Der Leser überlässt sich nicht nur passiv einem fremden Leben, er investiert auch eigene Erfahrungen in den Text, konstruiert im Lektüreprozeß seine eigene Identität.» Karl Prümm: *Schreiben nur über sich selbst?* In: *Der Deutschunterricht* 41, 1989, Heft 2, S. 72–84, hier S. 78 f.

¹¹³ Federico Fellini: *Begraben, was wir an Abgestorbenem in uns tragen* (1963). In: Ders., 8 ½, 1974, S. 149–152, hier S. 152. Den Hinweis auf das Zitat entnehme ich: Karl Prümm: *Das Eigene im Fremden*. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 382.

¹¹⁴ Der Begriff basiert auf: Jochen Mecke: *Der Prozeß der Authentizität*. In: Susanne Knaller u. Harro Müller, *Authentizität*, 2006, S. 82–114, hier S. 98; siehe auch S. 109, wo sich Mecke auf die «Strategien des Authentischen» der *Nouvelle Vague* bezieht, wozu er u. a. autobiografische Geschichten und Illusionsbrüche zählt. Vgl. «Authentifizierungsstrategien» bei Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität*. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 151.

2 Autobiografie im Film

Das Paradox des Kinos zeigt sich darin, dass diese kalkulierten Erzählstrukturen authentisch wirken, gerade weil sie über das Bloßstellen ihrer medialen Fiktionalität auf eine Wirklichkeit *außerhalb* dieser medialen Fiktionalität verweisen. Wenn der Film eine Transparenz seines «Scheins» zulässt, wird ein «Sein» erahnbar; so intendiert der Film gleichfalls eine Wahrhaftigkeits-Wirkung wie die literarische Autobiografie. Diese artifizierten Erzählstrukturen sind teils dieselben wie die des Dokumentarfilms, den die Autobiografie als Lüge entlarvt. Doch im Rahmen des Spielfilms angewandt, funktionieren diese stilistischen Mittel als Elemente des Realen in der Brechung des Realitäts-Effekts.

Direkter Blick in die Kamera

Wenn der Schauspieler im Spielfilm direkt in das Kameraobjektiv blickt wie in einer (Fernseh-)Dokumentation, bricht er eine Narrationsregel des klassischen Erzählkinos. Christine N. Brinckmann erläutert:

Der direkte Blick einer Person in die Kamera wird vermieden, um dem Publikum nicht das Gefühl zu geben, mitgedacht zu sein. . . . Wenn nun [der Regisseur] dieses Prinzip durchbricht, macht er schockhaft darauf aufmerksam, daß der Film ein künstlich gestaltetes Produkt ist. Er stört die Illusion.¹¹⁵

Der Schauspieler schält sich aus seiner Figurenrolle heraus, «reckt» seinen Kopf aus dem Bildrahmen hinaus in ein *Off*, das den Regisseur im Produktionsraum ebenso einschließt wie den Zuschauer im Rezeptionsraum Kino.¹¹⁶ Der Zuschauer betrachtet und wird zugleich betrachtet; es kommt zu einer Subjekt-Objekt-Verschiebung. Er versteht sich als Objekt der Betrachtung des Schauspielers, da dieser seinen Blick scheinbar erwidert. Die für den Zuschauer nötige sichere Abgeschlossenheit des Kinosaals vom filmischen Erzählraum gerät ins Wanken, der Realitäts-Effekt zerbricht zu Gunsten des *effet de réel*¹¹⁷ und wirft den Zuschauer unerwartet auf sich selbst zurück. Der Zuschauer blickt in die Augen der Schauspieler-Figur wie in einen Lacan'schen Spiegel, erkennt und verkennt sein Ich, doch nicht der imaginäre andere blickt zurück, sondern der imaginäre Andere. Inwieweit gibt der Schauspieler über

¹¹⁵ Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 98.

¹¹⁶ Pascal Bonitzer unterscheidet zwei Kamera-Blicke, den, wo der Schauspieler einen Kontrollblick in Richtung des Regisseurs wirft, der nur indirekt den Zuschauer einschließt, und den, wo der Schauspieler die Film-Illusion durchbrechend sich explizit an den Zuschauer wendet. Pascal Bonitzer: La notion de plan et le sujet du cinéma. In: Cahiers du cinéma 275, 1977, S. 40–46, bes. S. 45 f.

¹¹⁷ Siehe Kap. 2.4.6, bes. Anm. 108 u. 109.

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

seinen Kamerablick etwas von sich preis? Wenn er die ihm vom Regisseur zugewiesene Rolle hinter sich lässt, so nach Lacans Subjekt-Konstitution nur, um die Freiheit zu nutzen, sich eine eigene (neue) Rolle zu schaffen, vielleicht auch bloß, um in sein alltägliches soziales Rollenspiel zurückzufinden.

Die Fiktion des Filmemachers wird aufgebrochen, aber es zeigt sich dahinter bloß eine weitere – erneut erschaffen von einer realen Person, vom Schauspieler. Hadelin Trinon vergleicht den von der Leinwand herab dem Zuschauer sich präsentierenden direkten Blick in die Kamera mit dem auf den Betrachter gerichteten Blick eines Selbstporträts, das der Maler in der Regel anfertigt über seinen Blick in einen Spiegel als Kontroll- und Hilfsinstrument.¹¹⁸

Das heißt, der Schauspieler entwirft über einen «kontrollierten Blick» in die Kamera das Bild, das er dem Publikum von sich selbst anbieten möchte beziehungsweise kann. Doch beim Blick in das Kamera-Objektiv wie in einen Lacan'schen Spiegel erkennt und verkennt auch er sein Ich, kann es nicht *repräsentieren*. Sein Selbstporträt entspricht dem des Autobiografen vor der Kamera oder allgemein eines Darstellers seiner selbst¹¹⁹, mit dem dieser sich, einer Gesprächssituation gleich, direkt an den Zuschauer wendet.¹²⁰ Es bedarf der Verhüllung im Imaginären für die Kommunikation, sagt Lacan.

(Ich-)Erzähler

Ein Erzähler thematisiert die Zeit, indem er in der Regel einen gegenwärtigen Standpunkt behauptet, von dem aus er berichtend wie beurteilend auf vergangene wie zukünftige Ereignisse blickt; eventuell leiten seine kommentierenden Worte im Film einen *Flashback/Flashforward* ein. Der Kommentar ist immer an den Zuschauer gerichtet, gleich ob er von einer diegetischen Figur oder einem auktorialen Erzäh-

118 Hadelin Trinon: Autocinébiographie. In: Revue Belge du Cinéma 13, 1985, S. 6–22, hier S. 10. Das mittels eines Spiegels entworfene Autoporträt ist damit kein Porträt von sich selbst, sondern das Porträt eines Blicks auf ein Bild von sich selbst, wie Maxime Scheinfeigel präzisiert. Maxime Scheinfeigel: L'acteur en autoperpersonnage. In: Admiranda 4, 1989, S. 22–29, hier S. 25.

119 Siehe Kap. 2.3.3.

120 Während der direkte Blick in die Kamera als Authentizitäts-Effekt funktioniert, kann die Wirkung schnell wieder ins Inauthentische kippen, wenn die Schauspieler-Figur den Zuschauer zusätzlich mit Worten anspricht. Jeder Ansatz einer Betonung lässt den Authentizitäts-Effekt schwinden, so dass er als «rhetorische Verstehensfigur» («figure of reading or of understanding») bloßgestellt ist. Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 36; Paul de Man: Autobiography as De-Facement (1979). In: Ders., The Rhetoric of Romanticism, 1984, S. 67–81, hier S. 70. Siehe auch Jochen Mecke: Der Prozeß der Authentizität. In: Susanne Knaller u. Harro Müller, Authentizität, 2006, S. 82–114, hier S. 99.

2 Autobiografie im Film

ler¹²¹ gesprochen wird. Er kann eine Distanz zur (eigenen) erzählten Figur auf der Leinwand zum Ausdruck bringen.

Ein *Voice over* ist wie der direkte Blick in die Kamera ursprünglich ein Erzählelement des Dokumentarfilms¹²², auch er bricht aufgrund seiner Künstlichkeit die scheinbar unkünstliche Fiktionsebene auf, doch geschieht dies weniger schockartig. Auch er verweist auf den Produktionsprozess und damit auf den Regisseur; vielleicht spricht dieser selbst den Kommentar.

Elizabeth W. Bruss ist zuzustimmen, dass prinzipiell über eine Stimme keine autobiografischen Rückschlüsse auf ihren Sprecher gezogen werden können¹²³ – doch sei daran erinnert, dass allein das Bekenntnis des Autobiografen ein Kunstwerk zur Autobiografie erklären kann. Wenn der Zuschauer in Kenntnis gesetzt ist, dass der Regisseur einen Kommentar selbst spricht, erlebt er dessen Worte zumindest als persönliche Note, die dieser seiner Arbeit verleihen möchte. Über den Klang der Stimme kann sich sogar eine größere Intimität aufbauen, als wenn der Filmemacher eine Figur in seinem Film verkörpert.¹²⁴ Trotz der artifiziellen Erzählform schafft ein Autoren-Kommentar spielend eine Nähe zum Rezipienten, weiß dieser doch auch, dass dem Autor keine andere Möglichkeit der Ansprache bleibt, zumal im Film, wenn er dort nicht als Akteur mitwirkt. Wenn der Kommentar allerdings die gesamte Erzählzeit umspannt, kann er, insbesondere über einen auktorialen Erzähler, als Entwicklungs- oder Bildungsroman mit didaktischem Anspruch (miss-)verstanden werden.

Hingegen baut ein Ich, gerade im Film, nicht zwingend eine Vertrautheit zum Zuschauer auf, so dass eine Identifikation fraglich bleibt.¹²⁵ Ein (Ich-)Kommentar

121 Nach Franz K. Stanzels Definition eines auktorialen Erzählers nimmt dieser eine Kommentator-Funktion ein, woraus sich allerdings nicht a priori ableiten lasse, dass dieser mit dem Autor gleichgesetzt werden könne. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 1982, S. 27 f.

122 Siehe Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112, hier S. 101. Nach Christine N. Brinckmann müssen *Voice over*- und *Flashback*-Struktur als filmische Ich-Formen prägend sein für die gesamte Diegese: «[D]er tatsächliche Schritt in die filmische Ich Erzählung [ergibt sich] weniger aus dem Flashback-Mosaik oder dem eingestreuten Flashback als vielmehr aus der plötzlichen Ausweitung des Musters auf den ganzen Film oder dem Fallenlassen jeder Zuordnung des Voice-Over zu einer konkreten Situation.» Ebd., S. 103 f.

123 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 312.

124 Das Gehör als psychologisch wichtigsten Sinn des Menschen perspektiviert Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112, hier S. 110. Siehe auch Hadelin Trignon: *Autocinébiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 13, 1985, S. 6–22, hier S. 11 ff.

125 Diese Künstlichkeit der Form stellt Christine N. Brinckmann auch beim Ich-Roman fest: «In der Tat erscheint die [Ich-]Form prädestiniert, um die Innensicht einer Person zu entwickeln ... – es

2.4 Autobiografisches Erzählen im Spielfilm

kann eine Ton-Bild-Schere erzeugen, so dass sich die Frage stellt, welcher der beiden Erzählebenen eher Glauben geschenkt werden sollte. Christine N. Brinckmann erläutert:

Der Voice-Over stellt die Objektivität der Bilder in Frage, denn er verweist den Zuschauer unwillkürlich auf die Möglichkeit, daß auch sie einer subjektiven Sicht entspringen. Die Bilder wiederum behaupten sich gegen den Voice-Over, fechten ihn sogar an, da sie als getreue Aufzeichnung der Fakten verstanden werden wollen.¹²⁶

Es ist zunächst zu unterscheiden, ob den Kommentar ein auktorialer Erzähler spricht oder eine Ich-Figur. Einem Außenstehenden traut der Zuschauer mehr Unabhängigkeit zu. Dieser schafft es meist spielend, die Bilder und ihr Signum vorgeblicher Faktentreue in den Schatten zu stellen. Es würde für den Zuschauer auch keinen Sinn machen, würde er belogen werden von einem extradiegetischen Erzähler, der nicht selbst in das Geschehen involviert ist.

Hingegen erfährt die Rede eines Ich-Erzählers gerade ihren Reiz des Authentischen aus einem Widerspruch zu den Bildern, wenn sie mit diesen in ein (ironisches) Wechselspiel tritt aus Imagination und «Wirklichkeit», Gegenwärtigem und Vergangenen. Eine Ich-Erzählung kann neben einer Selbstdistanzierung auch einer Selbstinszenierung oder einer -rechtfertigung gleichkommen.¹²⁷ Einhergehend mit *Flashback* oder *Flashforward* bekommt die Gegenwartsebene die Funktion der Reflexion zugewiesen, ohne deutlichen Zeit-Sprung wird das noch nicht gereifte Bewusstsein im Sinne eines unreflektierten Selbstbetrugs unterstrichen.

Wenn der Stilwille der Autobiografie betont und/oder die Ambivalenz eines sich erinnernden Erzählers¹²⁸ verstärkt werden soll, kann es interessant sein, einen auktorialen gegen einen Ich-Erzähler antreten zu lassen, die sich beide auch noch den Bildern gegenüber zu behaupten haben. Der auktoriale Erzähler wird als Außen-

bleibt jedoch ein Rest von Distanzierung und Verunsicherung, der . . . dafür verantwortlich ist, daß sich viele Leser mit der Ichfigur schwerer identifizieren können als mit Figuren, die in der dritten Person beschrieben sind. Dies hängt mit der Künstlichkeit der Form zusammen: Während sich die Erzählung in der dritten Person anbietet, sobald man die Geschichte Dritter erzählt (und als Autor oder Autorin einer Fiktion erzählt man die Geschichte Dritter), ist die Wahl der ersten Person ein Schritt ins Theaterhafte.» Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 87.

¹²⁶ Ebd., S. 111.

¹²⁷ Zur Distanznahme des Ich-Erzählers zu seiner erzählten Person fokussiert auf die Spannung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit siehe etwa Julio L. Moreno: Subjective Cinema. In: The Quarterly of Film, Radio, and Television 4, 1953, S. 341–358, hier S. 355 f.

¹²⁸ Hadelin Trignon: Autocinébiographie. In: Revue Belge du Cinéma 13, 1985, S. 6–22, hier S. 13.

2 Autobiografie im Film

stehender für gewöhnlich aus dem «Gefecht» als der glaubwürdigere hervorgehen. Oftmals bleibt für den Zuschauer die Unterscheidung, ob eher dem Bild oder dem Ton zu trauen ist, unauflösbar; die Wahrhaftigkeit liegt gerade im dialektischen Wechselspiel – dem Wesen der Autobiografie entsprechend.

Das Indizieren eines Zeit-Sprungs über einen Erzähler stellt im Rahmen eines Spielfilms für ein autobiografisches Projekt kein Glaubwürdigkeits-Problem dar, weil die Geschichte vom Zuschauer nur als denkbare Möglichkeit, nicht als Realität rezipiert wird – so physisch unterschiedlich Erzähler und erzählte Figur (meist sogar von mehreren Schauspielern verschiedener Altersgruppen verkörpert) erscheinen mögen. Der Spielfilm erst schafft die Grundlage für die Authentizität eines Ich-Erzählers, der über ein kurzzeitiges Aufbrechen der Fiktion im Bemühen um Aufrichtigkeit wahrhaftig wirkt, erst hier wird seine Rede nicht allein an «realen» Bildern des Dokumentarischen gemessen.

Während der direkte Blick in die Kamera reicht, um den Schauspieler hinter seiner Figur hervortreten zu sehen (so dass der Regisseur *indirekt* über seinen Akteur zum Zuschauer spricht), braucht ein Ich-Erzähler im Film ebenfalls Bilder, die «eine andere Sprache sprechen» als er in seinem Rollenspiel (so dass der Regisseur über seine Bilder *direkt* zum Zuschauer spricht). Es zeigt sich, dass die Lacan'sche unbewusste Rede im Dialog mit dem Anderen auch über Blicke, Mimik und Gestik einen Impuls erhalten kann und nicht einzig über die Sprache sich offenbaren muss.

Immer jedoch gilt in der Autobiografie die eigentliche Ansprache dem Rezipienten, der über die Inszenierung das Authentische, das «wahre» Subjekt des Anderen erfahren und bezeugen – und darüber gespiegelt sein eigenes *je* wahrnehmen soll.

Subjektive Kamera

Heute käme wohl niemand mehr auf die Idee, einen Film zu drehen, in dem die Kamera konsequent die Augenhöhe ihres Protagonisten einnimmt, um ausschließlich dessen Blickpunkt zu inszenieren; dafür scheitert Robert Montgomery 1947 mit *THE LADY IN THE LAKE* zu nachhaltig¹²⁹. Über einen *Point of View*¹³⁰ blickt die erzählte Person nach außen, auf die Welt, nicht auf sich selbst. Das Ich muss sich im Anderen spiegeln – im visuellen Dialog mit dem Zuschauer. Über eine subjektive Kamera kann der Zuschauer nichts über die Person selbst erfahren. Philippe Lejeune

129 Produktionsangabe nach Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 1, S. 541.

130 *Point of Views* werden erst über die Montage zu *sichtbaren* Gedanken für den Zuschauer. Julio L. Moreno: Subjective Cinema. In: *The Quarterly of Film, Radio, and Television* 4, 1953, S. 341–358, hier S. 346 f.

2.5 Fazit und Ausblick

sieht mittels subjektiver Kamera auch keinen autobiografischen Pakt erfüllt: «Ce que nous voyons n'est pas, en soi, à la première personne.»¹³¹

Die subjektive Kamera darf nur spärlich eingesetzt werden; der Zuschauer braucht die Außenansicht der Figur. Christine N. Brinckmann zieht den differenzierenden Vergleich zur Literatur: «In viel stärkerem Maße als der Roman entwickelt der Spielfilm . . . seine Charaktere von außen, arbeitet mit Gesten und der Suggestivkraft des menschlichen Gesichts.»¹³² Der Zuschauer kann diesen Anderen nur über dessen Reaktionen in seiner Kommunikation mit der Umwelt kennen lernen, nur dann kann er vor dem Hintergrund eigener Erfahrungs- und Wissensbestände¹³³ selbst die Rolle des extradiegetischen Kommunikationspartners einnehmen. Erst über eine ihm selbst bekannte Gesprächssituation ist es dem Zuschauer möglich, Handlungen wie Worte nachzuvollziehen, aber auch «une opposition au sein d'une identification»¹³⁴ aufzubauen. Nur über einen Blickkontakt erfährt der Zuschauer die Figur wie auch sich selbst in Identifikation und Abgrenzung zu dieser.

2.5 Fazit und Ausblick: Aufrichtigkeit im Eingeständnis authentischer Unerfüllbarkeit

Während das detaillierte Beschreiben eines sich entwickelnden Selbstbewusstseins der (Schrift-)Sprache vorbehalten bleibt, hat der Film «die Schwierigkeit, Bilder als Aussagen einer bestimmten Person zu deklarieren»¹³⁵, da er trotz virtueller Ver-

¹³¹ Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 10.

¹³² Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112, hier S. 95 f.

¹³³ Siehe Gerald Echtermann zum Begriff «Kommunikation». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 310 f., hier S. 310.

¹³⁴ André Bazin: *Théâtre et cinéma* (1951). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 129–178, hier S. 168. Unter dem Aspekt der Identifikation unterscheidet auch Truffaut eine subjektive Kamera von einem subjektiven Kino: «[L]a caméra subjective, c'est le contraire du cinéma subjectif. Quant [!] elle est à la place du personnage, il est impossible de s'identifier à lui. On a cinéma subjectif quand le regard de l'acteur croise celui du spectateur.» François Truffaut in: Jean Collet u. a.: *Trois entretiens: François Truffaut*. In: *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 41–59, hier S. 49. Elizabeth W. Bruss konstatiert, *Point of Views*, die mittels Unschärfe, Zeitlupe, gekippter oder wackliger Kamera Stilmitteln des abstrakten Expressionismus, Fantasy oder Surrealismus gleich kämen und eine Subjektivität vortäuschen wollten, störten oftmals nur die Diegese, da sie gerade nicht auf die gefilmte Person als vielmehr auf die filmende Person verwiesen, doch keine Authentizität erreichten. Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 305 f. u. 309. Bruss hat insofern Recht, als Authentizität nach Lacan eine Situation der Kommunikation erfordert. Siehe Kap. 2.5.

¹³⁵ Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112, hier S. 93.

2 Autobiografie im Film

fremdung an eine äußere, bewegte Realität¹³⁶ gebunden ist. Doch reicht es für eine Autobiografie nicht aus, Einfühlung und Distanznahme nur über den Ton zu entwickeln, die Bilder müssen die Dialektik aufgreifen, sonst bleiben die Worte bloße Behauptung, der Film als Ganzes langweilt im besten Fall¹³⁷ oder wirkt im schlimmsten Fall unglaublich – selbst für den Autobiografen. Je komplexer, vielschichtiger und widersprüchlicher die Gedankengänge einer erzählten Person, vor allem je zeitungsspannender die Charakterbildung demonstriert werden soll, umso schwieriger wird die autobiografische Anlage im Film umzusetzen sein.¹³⁸

Scheinbar paradox verhält sich ein autobiografisches Projekt im Dokumentarfilm. Die verbale Wahrheits-Behauptung der Autobiografie findet sich in den Bildern nicht wieder, die mit der Gattung assoziierte Authentizität wird als Lüge enttarnt. Die Imaginationskraft der Autobiografie stößt sich zu deutlich am «Realitätspakt», am Objektivitäts-Mythos des Dokumentarischen. Da eine äußere Realität, die sich an keiner wirklichen oder imaginären Gesprächssituation stößt, unmaßgeblich für die Autobiografie ist und nicht den nötigen Effekt an Authentizität erzeugt, gelingt ein autobiografisches Erzählen nur im Spielfilm, wo der Regisseur mit dem Zuschauer den Pakt einer Unmaßgeblichkeit der Wahrheitsfrage schließt.

Stilistisch gibt es keine Unterschiede zwischen einer Autobiografie und einem Roman respektive einer Autobiografie und einem Spielfilm, allein das Bekenntnis deklariert die erzählte Geschichte zur Lebensgeschichte des Autoren(-Regisseurs). Ohne Bekenntnis, etwa auf dem Buch-Einband oder im Film-Vorspann, bleibt der Autobiograf unentdeckt, selbst mit Bekenntnis (vor der Kamera) erzielt der Autobiograf oftmals eine höhere Authentizität, wenn er die Fiktion und damit bloß die *Möglichkeit* einer Realität eingesteht.

Das autobiografische Erzählen im Film, das zu einem Aufbrechen der Wahrscheinlichkeit und Plausibilität der Diegese und damit zu deren Inauthentizität führt, erzeugt ein Wechselspiel von real-fiktivem Erleben¹³⁹ und Reflexion dieses Erlebens,

136 Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: Cahiers du cinéma 166–167, Mai–Juni 1965, S. 75–82, hier S. 82.

137 «Jeder Versuch, im Film Vorstellungen und Empfindungen ausschließlich oder hauptsächlich durch Sprache mitzuteilen, hinterläßt ein Gefühl der Verlegenheit oder Langeweile, oder beides.» Erwin Panofsky: Stil und Stoff im Film (1934). In: Filmkritik, 6/1967, S. 343–355, hier S. 346.

138 Zumal ein lebensumspannendes autobiografisches Unterfangen unglaublich viele Bilder bräuchte; siehe Karl Prümms Hinweis auf Godards gescheitertes Fernseh-Projekt. Karl Prümms: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., Erkundungen, 1987, S. 372–390, hier S. 379 zit. nach Jean-Luc Godard, Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, (1981) 1992, S. 162; leicht abweichend dazu: Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, S. 161 f.

139 «Unmittelbare Inhalte des Erlebens, in denen einem Subjekt ein Gegenstand unmittelbar und nicht durch Reflexion gegeben ist. E.se [Erlebnisse] bilden zwar einen objektiven Gehalt ab, färben ihn

2.5 Fazit und Ausblick

worüber der Autobiograf seinen Wahrheitsanspruch artikuliert. Als narrative Kontrapunkte werden oftmals Stilmittel des Dokumentar- denen des Spielfilms gegenübergestellt, ebenso können stilistische Elemente aus der Literatur die Dekonstruktion der fiktionalen Erzählform bewirken und den Zuschauer eine reale Außenwelt evozieren lassen, die ihn den Film perspektivieren lässt als mediales Kommunikationsmittel zwischen ihm als Rezipient und dem Regisseur. Ein Hineinfühlen in den fiktionalen Film verschiebt sich für den Zuschauer gemeinsam mit dem Regisseur zu einem Hineindenken, auf die Identifikation folgt die Distanznahme, hinter der ersten Erzählebene tritt eine zweite hervor. Diese beiden narrativen Ebenen werden bestimmt vom autobiografischen Gedächtnis¹⁴⁰ ihres Regisseurs, das «in der Einsamkeit der Reflexion interpretativ» (Lacan) seine Lebensgeschichte konstituiert und auch seine Identität mitbestimmt – doch im Unterschied zur Literatur über die *mise en scène* die Einsamkeit der Reflexion durchbrechen lässt, so dass das Ich in der Rede eines *realen* Anderen, über die Figuren-Interpretation des Schauspiels sich erfahren kann.

Der imaginäre Andere ist auch im autobiografischen Film der Rezipient. Über den Zusammenstoß der vielschichtig reflektierten Erzählebenen kann dieser im Wahrnehmen des Inauthentischen glauben, «zwischen den Zeilen lesen» zu können und *sein eigenes* «wahres» Regisseuren-Subjekt konfigurieren. Damit ist eine Authentizität bezeugt. Doch nur die auf sich ähnelnden Erfahrungen basierende Imagination von Autobiograf und Rezipient bringt diese hervor.

Im Rekurs auf Lacan, nach dem das Subjekt einzig in der Sprache sich konstituiert, mit der es untrennbar verwoben ist, muss der autobiografisch arbeitende Künstler sein Werk als Identität stiftendes Kommunikationsmittel denken. Einzig in der Fiktion ist ein autobiografisches Ich¹⁴¹ für jeden Rezipienten individuell imaginierbar als «an abstract <position>»¹⁴². So wird auch der autobiografische Regisseur

aber subjektiv. Man kann daher ein E. [Erlebnis] weder aus zweiter Hand noch zwei E.se [Erlebnisse] gleichzeitig haben ... E.se [Erlebnisse] werden ... durch Erinnerung gefärbt, ... sie rufen auch Erinnerungen an andere E.se [Erlebnisse], aber auch ... Assoziationen hervor ... Im Gegensatz zum Erleben sind E.se [Erlebnisse] kein bloßes Gestimmt-Sein.» Andreas Vieth zum Begriff «Erlebnis». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 151 f., hier S. 151 f.

¹⁴⁰ «Das a. G. [autobiographische Gedächtnis] wird im Allgemeinen mit der Erinnerung an vergangene Lebensereignisse einer Person gleichgesetzt. Damit konstituiert es die individuelle Lebensgeschichte ... und bestimmt letztendlich die ... Identität dieser Person mit. Das a. G. [autobiographische Gedächtnis] umfasst aber nicht nur die Speicherung und den ... Abruf von wesentlich auf das Individuum bezogenen ... Ereignissen, sondern auch von Alltagserlebnissen, öffentlichen Ereignissen ... und von autobiographischen Wissensbeständen im Sinne von Fakten». Weber, Angelika zum Begriff «Autobiographisches Gedächtnis». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 67–70, hier S. 67. Siehe auch die Position von Gebhard Rusch in Anm. 4.

¹⁴¹ Siehe Oliver Sill, Zerbrochene Spiegel, 1991, S. 511 f.

¹⁴² Elizabeth W. Bruss: Eye for I. In: James Olney, Autobiography, 1980, S. 296–320, hier S. 301. Während

2 Autobiografie im Film

nur erfahrbar als «filmschaffendes Bewußtsein»¹⁴³, der über den Diskurs den Blick weitet, von «*seiner* autobiografischen Wahrheit» ausgehend zu *vielfältigen* Möglichkeiten anderer Wahrheiten gelangt, der letztlich vielleicht weniger ein Selbstporträt erschafft als ein soziokulturelles Porträt seiner Generation¹⁴⁴. Der autobiografisch arbeitende Künstler erkennt sich häufig nicht mehr wieder in seiner Autobiografie¹⁴⁵ – dies demonstriert eindringlich ein Autobiograf vor der Kamera, der seine Kopfbilder (Erinnerung, Traum, Imagination) nicht nachstellen kann; er verkennt sich im Spiegel der Kamera.

Wenn sich das Subjekt nach Lacan zwangsläufig verfehlen muss, dann können auch Authentizitäts-Effekte nur die Bedingungen des Selbstverkennens aufzeigen. Doch im Gegensatz zu anderen Künsten kann der Film die Wahrnehmungs-Strukturen des Subjekts spiegeln über die Aufzeichnung einer Bewegung im Raum und der Konstitution einer Beziehung von Ich und Welt. Über seine Bilder gelingt es dem autobiografischen Film eher als der Literatur, eine reale Dialogsituation einzufangen, in der allein das «wahre» Subjekt nach Lacan sich zeigt. Der autobiografische Film macht auch sichtbar, dass die unbewusste Rede im Dialog mit dem Anderen einen Impuls nicht nur über die Sprache erhält, sondern auch über Blicke, Mimik und Gestik. Der Zuschauer erkennt das Verkennen des Redners, er erkennt im Abgleich mit seinen eigenen Erfahrungen eine Differenz zwischen dem Sichtbaren und der Erzählung des Sichtbaren, dessen Erleben für den Redner abgeschlossen sein muss, damit seine Erzählung beginnen kann, wie Metz formuliert. Ebenso macht der autobiografische Film bewusst, dass seine eigene Gegenwärtigkeit nur rezipierbar ist aufgrund einer abgeschlossenen Vergangenheit, die der Dreharbeiten.

Theoretiker und Autoren der literarischen Postmoderne werden verstärkt von den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts¹⁴⁶ an davon sprechen, das Aufzeigen

die Abstraktion der Schrift zur Imagination führt, führt die Reproduktion der Welt zur Abstraktion: «In the cinema, one extracts the thought from the image; in the literature, the image from the thought.» André Levinson zit. nach Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 96, Anm. 20.

¹⁴³ Ebd., S. 112.

¹⁴⁴ Siehe Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., Erkundungen, 1987, S. 372–390, hier S. 376; siehe auch Julio L. Moreno: Subjective Cinema. In: The Quarterly of Film, Radio, and Television 4, 1953, S. 341–358, hier S. 356.

¹⁴⁵ Siehe Paul de Man: Autobiography as De-Facement (1979). In: Ders., The Rhetoric of Romanticism, 1984, S. 67–81, bes. S. 69 f.; Claudia Gronemann: «Autofiction». In: Poetica, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262, hier S. 255; Dies., Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 38.

¹⁴⁶ Hier sei vor allem an zwei Aufsätze erinnert: Roland Barthes: Der Tod des Autors (1968) u. Michel Foucault: Was ist ein Autor (1969)? Siehe Kap. 3.2.2, Anm. 189 u. Anm. 212.

2.5 Fazit und Ausblick

von Mechanismen sprachlicher Vertextung sei das autobiografische Eingeständnis authentischer Unerfüllbarkeit¹⁴⁷ als «letzte Möglichkeit von Aufrichtigkeit»¹⁴⁸.

Wenn der autobiografische Film sich frei macht von seinem Vergleich zur Literatur und einer theoretischen Debatte um seine scheinbare Unfähigkeit, Subjektivität in Bild und Ton zugleich zu erzählen, kann er sich sein Gebundensein an eine äußere Realität selbstbewusst zu Nutze machen, die Dreharbeiten als realen Kommunikationsraum betonen, im Versuch, eine Basis für Momente einer Unmittelbarkeit zu schaffen – trotz einer eigentlich störenden Präsenz der Kamera. Die noch im Stadium der Dreharbeiten existierende «*présence réelle du mouvement*» (Christian Metz) fordert den Zufall heraus und lässt diesen die autobiografische Sinn-Konstruktion des Drehbuchs ein Stück weit dekonstruieren. So muss auch der filmende Autobiograf die vergebliche Rekonstruktion seines Ichs und damit seine eigene authentische Unerfüllbarkeit eingestehen – um im erhofften Erhaschen des Zufalls beim Dreh sein Scheitern zu dokumentieren und genau über diese Aufrichtigkeit wieder authentisch zu wirken. Womit an dieser Stelle schon die Konstruktion von Authentizität in den Filmen der Nouvelle Vague angerissen ist.

Referenzabhängig zu sein, aber über das Offenlegen der Nachträglichkeit jeder (Ich-)Erzählung nur der Imagination eines Subjekts entspringen, die Realität nur als Möglichkeit immer wieder neu konfigurieren zu können, als Annäherung an die Realität über den Versuch des bewussten Aufzeigens dieser als eigene «*innere[] Leinwand*»¹⁴⁹, diese sich gleichende und bedingende Konstitution von Film und Subjekt verfolgt die Nouvelle Vague Ende der Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts im Rahmen ihrer Transformation des Autoren-Begriffs auf den Film.

147 Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 38. Siehe auch Dies.: «Autofiction». In: *Poetica*, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262, hier S. 255 f.; Jochen Mecke: *Der Prozeß der Authentizität*. In: Susanne Knaller u. Harro Müller (Hgg.), *Authentizität*, 2006, S. 82–114, hier S. 108 f.

148 Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 203; siehe auch S. 28 f.

149 Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 112.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Auf der Suche nach der Wirklichkeit «il demeure toujours un secret derrière le secret»¹

(Jacques Rivette)

Angetreten, um für ein authentisches Kino zu streiten, erst als Kritiker, dann als Regisseure, grenzen Truffaut und seine Kollegen sich bewusst ab gegen die Illusionsästhetik des französischen Nachkriegskinos. Die von ihnen, nach David Bordwell, angestoßene «ambiguous interaction of objective and subjective realism»² stellt Erzählformen von Dokumentar- und Spielfilm in ein neues, sich bedingendes Verhältnis.³ Die Reflexion wird zum Kennzeichen des neuen Kinos⁴, eine Reflexion, die den Film als Artefakt spiegelt und darüber dem Regisseur in seiner Arbeit und als Person Authentizität zuspricht. «Der Film sagt ›Ich‹, wo der Neorealismus ›Wir‹ und das klassische Hollywood-Kino ›Sie‹ oder ›Er‹ gesagt hatte»⁵, fasst Lorenz Engell die Personalpronomina-Verschiebungen im Film zusammen. Hitchcock gleich interessiert die Nouvelle Vague das mentale Bild, der Gedanke im Kopf des Zuschauers, aber mehr noch und zuerst einmal im Kopf des Regisseurs.⁶

Es ist dies der Beginn des Autorenkinos. Mit der Anerkennung des Regisseurs als Autor wird der Film erstmals als Kunstwerk betrachtet. Die Moderne ist nun auch im Film angekommen. Von Frankreich ausgehend, vollzieht sich ein radikaler Wandel im internationalen Film. Nach Einschätzung von Karl Prümm sind die Filmemacher der Nouvelle Vague die ersten, die Ende der Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts für ein autobiografisches Kino eintreten.⁷ Doch wie autobiografisch sind die Filme der Nouvelle Vague wirklich?

- 1 Jacques Rivette: Faut-il brûler Harry? In: Cahiers du cinéma 58, April 1956, S. 41, hier S. 41.
- 2 David Bordwell, Narration in the Fiction Film, 1985, S. 230.
- 3 Frieda Grafe: Zwanzig Jahre später (1981). In: Dies., Nur das Kino, 2003, S. 106–115, hier S. 114; Norbert Grob u. Bernd Kiefer: Mit dem Kino das Leben entdecken. In: Dies. u. a., Nouvelle Vague, 2006, S. 8–27, hier S. 19. – André S. Labarthe erinnert sich: «C'est Bazin, le premier, qui a dit le poids documentaire de la fiction». André S. Labarthe in: Jean Douchet u. a.: ««Tout a changé en Bretagne»». In: Cahiers du cinéma, numéro hors-série, 1998, S. 14–19, hier S. 18.
- 4 Siehe Youssef Ishaghpour, Le cinéma, 2001, S. 66.
- 5 Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 222.
- 6 Vgl. ebd., S. 226 f.
- 7 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., Erkundungen, 1987, S. 372–390, hier S. 375.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

In seinem Aufsatz «Das ganze Leben erfassen» referiert der Journalist und Autor Fritz Göttler eine «imaginierte[] Erinnerung»⁸ Truffauts und bezieht sich hierbei auf die Biografie von Philippe Garnier über David Goodis.⁹ Garnier erzählt darin, Truffaut habe überlegt, nach seiner ersten Goodis-Verfilmung *TIREZ SUR LE PIANISTE* (1959/60)¹⁰ auch den *Burglar* zu verfilmen. Er zitiert Truffaut, der in einem Fernseh-Interview gesagt haben soll, an dem Buch habe ihm besonders ein Moment gefallen: Als der aus einem Erziehungsheim ausgebrochene Junge bei einem alten Mann Zuflucht sucht und diesen nach seinem Beruf fragt, habe jener geantwortet: «J'entre dans les maisons, je suis cambrioleur.»¹¹ Garnier kommentiert Truffauts Bericht mit den Worten: «C'est en effet assez beau; mais le plus beau c'est peut-être que ce passage n'existe ni dans le roman ni dans le film, du moins pas formulé ainsi. Il n'existe que dans la mémoire d'un lecteur.»¹²

Dies ist ein Beispiel, wie das Gedächtnis funktioniert. Erinnerung ist immer auch Imagination, kontaminierte Wahrheit, Selektion, Wertung und Konstruktion.¹³ Zugleich zeigt Truffaut an, dass Neues erschaffen für ihn auch das Bewahren kultureller Geschichte und Identität bedeutet.¹⁴ Fritz Göttler kommt (unvermittelt) zu dem Schluss: «Die wahre Erinnerungsarbeit, das ist eine Erfahrung der Nouvelle Vague, kommt ohne Erinnerung aus.»¹⁵

Eine Erinnerungsarbeit, der keine eigene Erinnerung und damit keine eigene Vergangenheit zu Grunde liegt? Eine Nouvelle Vague, die bloß die Erzählstruktur einer Erinnerungsarbeit autobiografischer Literatur filmisch transformiert – um als Autoren und Künstler Anerkennung zu finden? Oder eine Nouvelle Vague, die

8 Fritz Göttler: Das ganze Leben erfassen. In: Norbert Grob u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 70–81, hier S. 78.

9 Ebd.

10 Produktionsangabe nach: Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 225.

11 Truffaut erzählt seine Erinnerung an das Goodis-Buch (auch) in einem Interview mit Pierre Billard. Pierre Billard: *Voix off*. In: *Cinéma* 64, Nr. 86, Mai 1964, S. 36–45, hier S. 38.

12 Philippe Garnier, *Goodis*, 1984, S. 115.

13 Siehe Gabriele Schabacher zum Begriff «Autobiographie». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 64–67, hier S. 66.

14 Serge Daney: «La génération de la Nouvelle Vague est peut-être la *dernière* à avoir eu à la fois un rapport à son terreau d'origine (la France, la langue française) et à cet espace imaginaire fait de tout qui s'était joué mondialement à travers les films depuis Griffith: le Cinéma . . . [I]ls travaillent au présent *dans une tradition*. Ils croient la continuer et ils sont les derniers.» Serge Daney: *Survivre à la Nouvelle Vague*. In: *Cahiers du cinéma*, numéro hors-série, 1998, S. 62–66, hier S. 66. Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 185.

15 Fritz Göttler: Das ganze Leben erfassen. In: Norbert Grob u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 70–81, hier S. 78.

3.1 Film als Kunstwerk

eine Erinnerungsarbeit als Prozess der Elaboration sinnlicher Anmutungen sichtbar machen will, als Erinnerungsprozess, der allererst zu konstituieren ist in der Gegenwart und nicht den Vorgang des Erinnerns auffasst als «Zugriff» zum Gedächtnis, als Rückgriff auf Nichtgegenwärtiges wie auf einen Speicher?¹⁶

Um sich diesem Fragenkomplex zu nähern, soll zunächst die historische Entwicklung des Films und der Autobiografie Ende der Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts skizziert werden, die einhergeht mit der künstlerischen Aufwertung einer Realität verpflichteten Ausdrucksformen.

3.1 Film als Kunstwerk

Nach dem französischen Philosophen Gilles Deleuze unterscheiden sich ein wahrhafter Mensch und ein Fälscher vom Künstler darin, dass die beiden erstgenannten durch «leur goût exagéré de la forme»¹⁷ von sich reden machten, während der Künstler allein fähig sei, Veränderungen vorzunehmen. Deleuze führt aus: «Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être créée. Il n'y a pas d'autre vérité que la création de Nouveau»¹⁸. Die Wahrheit könne also nicht reproduziert, sie müsse geschaffen werden.

Doch der Filmregisseur Ende der Fünfzigerjahre benötigt erst einmal den Status als Künstler, damit *seine* Wahrheit in Abgrenzung zu gültigen Wahrheitsmodellen Anerkennung finden, und er sich als origineller wie originärer Schöpfer feiern lassen kann.¹⁹ Es braucht das *cinéma d'auteurs*.

3.1.1 Das Autorenkino

Truffaut ebnet den Weg für das Autorenkino 1954 mit seinem Artikel *Une certaine tendance du cinéma français*²⁰ in den *Cahiers du cinéma*, der zu einer Art von Manifest

16 Gerald Echterhoff zum Begriff der «Zeit». In: Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 658–663, hier S. 660. Gebhard Rusch: *Erinnerungen aus der Gegenwart*. In: Siegfried J. Schmidt, *Gedächtnis*, 1991, S. 267–292, hier S. 281 u. 292; siehe auch Kap. 2.1, Anm. 4.

17 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 191.

18 Ebd.

19 Etwa Jochen Mecke: *Im Zeichen der Literatur*. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, 1999, S. 97–123, hier S. 110. Siehe auch Stephan Schmidt-Wulffen: *Auf der Suche nach dem postmodernen Bild*. In: Peter Kemper, «Postmoderne», 1988, S. 275–293, hier S. 280.

20 François Truffaut: *Une certaine tendance du cinéma français*. In: *Cahiers du cinéma* 31, 1954, S. 15–29. Interessant ist hierzu der Aufsatz von Antoine de Baecque, der Entstehungsgeschichte und Resonanz des Artikels minutiös recherchiert. Demnach beginnt Truffaut seinen polemischen Aufsatz während seiner Militärzeit in Deutschland. In seinem Tagebuch vom Oktober 1951 klagt

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

der Nouvelle Vague werden wird. Er analysiert darin die Methoden literarischen Adaptierens des dem psychologischen Realismus zuzurechnenden renommierten Drehbuchautoren-Teams Jean Aurenche und Pierre Bost und kommt zu dem Schluss, dass diese Verrat an der Vorlage begehen würden²¹, weil sie nach ihrem Verfahren der Äquivalenz voraussetzten, dass es in einem zu adaptierenden Roman drehbare und nicht drehbare Szenen gebe, so dass man letztere durch äquivalente Szenen zu ersetzen habe, wie sie der Romanautor für den Film geschrieben haben würde. Das ist für Truffaut der Stein des Anstoßes, da im Zuge der Äquivalenz auch durch Auslassungen Verrat an der Vorlage begangen werde.²²

Jochen Mecke stellt heraus: «Truffaut emanzipiert den Film von der Vorherrschaft der Literatur, indem er ihn scheinbar der literarischen Vorlage völlig unterordnet und damit verdeutlicht, daß der Film in der Lage ist, auch solche Gegenstände darzustellen, die ausschließlich der Literatur vorbehalten zu sein scheinen.»²³ Folglich will Truffaut das auf Festivals preisgekrönte Aushängeschild Frankreichs, die *tradition de la qualité*, von einem Autorenfilm klar abgegrenzt wissen: «[J]e ne conçois d'adaptation valable qu'écrite par un *homme de cinéma*. Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sousestimant [!].»²⁴

Männer des Kinos sind für Truffaut «les metteurs en scène [qui] sont et se veulent responsable des scénarios et dialogues qu'ils illustrent».²⁵ Diese seien Film-Autoren, die sich ihren Figuren nicht überlegen fühlten, die diese weder niederträchtig noch

er etwa schon die Drehbuchautoren der Überheblichkeit gegenüber ihren Figuren an. Dann setzt er die Bearbeitung im Februar 1952 fort, als er bei Bazin einzieht, dem er im Dezember desselben Jahres einen ersten Entwurf überreicht. Bazin fordert eine Überarbeitung dahin gehend, persönliche Attacken zu mäßigen und den Aufsatz durch einen positiven Abschnitt zu ergänzen: Aus dieser Anregung heraus entsteht der Absatz über die *auteurs*, der zur *politique* führen wird. Erst am 5. November 1953 überreicht Truffaut seine Neufassung, die im Januar 1954 in Druck geht – nicht ohne dass im Editorial «la rédaction» (Chefredaktion: André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze) sich gezwungen sieht, von Ton und einzelnen Einschätzungen sich zu distanzieren, nicht ohne aber auch die gemeinsame theoretische Ausrichtung mit dem Verfasser zu unterstreichen. Antoine de Baecque: Contre la «Qualité française». In: Cinémathèque 4, Herbst 1993, S. 44–67. Siehe auch François Truffaut: Die Lust am Sehen (Le plaisir des yeux, 1987). Hrsg. und übersetzt v. Robert Fischer, 1999, Anm. zur dt. Übersetzung des Artikels von Truffaut, S. 384 ff.

21 François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français. In: Cahiers du cinéma 31, 1954, S. 15–29, hier S. 19.

22 Ebd., S. 16.

23 Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, Kino/(Ro)Mania, 1999, S. 97–123, hier S. 105. Siehe auch Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague, 2007, S. 140 u. 161.

24 François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français. In: Cahiers du cinéma 31, 1954, S. 15–29, hier S. 20.

25 Ebd., S. 25.

3.1 Film als Kunstwerk

lächerlich darstellten²⁶, die vielmehr unfähig wären, solche zu konzipieren, fährt Truffaut fort und verweist auf Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt.²⁷ Die fehlende Anerkennung dieser Regisseure erklärt Truffaut provokant mit der Existenz der Filme des psychologischen Realismus: «[L]’existence exagérément prolongée du *réalisme psychologique* est la cause de l’incompréhension du public devant des œuvres aussi neuves de conception que *LE CARROSSE D’OR*, *CASQUE D’OR*, voire *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* et *ORPHÉE*.»²⁸ So kommt er zu dem Schluss: «[J]e ne puis croire à la co-existence pacifique de la *Tradition de la Qualité* et d’un *cinéma d’auteurs*.»²⁹

Das Kino der Autoren zeichne sich aus durch einen Regisseur, der als Drehbuch-Verantwortlicher nicht mehr betrachtet werden könne als bloßer Handwerker, als «le monsieur qui met des cadrages là-dessus».³⁰ Den Autoren-Regisseur kennzeichnen vielmehr seine künstlerischen Ambitionen. Truffaut: «Le moins que l’on puisse attendre d’un réalisateur de films est qu’il soit un artiste, complet ou non, et qu’il fasse preuve d’un minimum d’ambition»³¹. Nach Truffaut ist der Autoren-Regisseur eine verantwortliche *und* individuelle Instanz, dessen Film diesem immer ähneln würde:

Dans l’absolu, on peut considérer que l’auteur d’un film est le metteur en scène, et lui seul, même s’il n’a pas écrit une ligne du scénario, s’il n’a pas dirigé les acteurs et s’il n’a pas choisi les angles de prises de vues; . . . un film ressemble toujours à celui qui en signe la réalisation . . . Même si le scénario était bon, les acteurs assez doués pour jouer sans indications et l’opérateur habile, ce film serait un mauvais film et très exactement le mauvais film d’un mauvais réalisateur.³²

26 Ebd., S. 26. Filme, die nach Drehbüchern von Jean Aurenche und Pierre Bost verfilmt werden, erzählten immer dieselbe Geschichte, analysiert Truffaut. Immer ginge es um ein Opfer, meist einen Betrogenen, der, so Truffaut, die einzig sympathische Figur des Films sein könnte, wäre er nicht unendlich grotesk gezeichnet. Ebd., S. 23.

27 Ebd., S. 26.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français. In: Cahiers du cinéma 31, 1954, S. 15–29, hier S. 25.

31 François Truffaut: Le réalisateur, celui qui n’a pas le droit de se plaindre (1960). In: Le plaisir des yeux, 1987, S. 12–19, hier S. 16.

32 Ebd., S. 12. Vgl. Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, Kino/(Ro)Mania, 1999, S. 97–123, hier S. 109 f. Truffauts Argument führt nach Peter W. Jansen schon der *tradition de la qualité*-Regisseur Christian-Jaque an, als er in einer Debatte mit dem Drehbuchautor Henri Jeanson eintritt für einen «réalisateur-auteur», da mit derselben Drehbuchvorlage jeder Regisseur einen anderen Film drehe. So findet nach Jansen die Diskussion um die Anerkennung eines Autorenfilmers zehn Jahre vor Truffauts Angriff auf die Tradition der Qualität im Jahr 1954

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Der Autoren-Regisseur könne Flauberts Ausspruch «*«Madame Bovary c'est moi»*» unterschreiben.³³ Im Zitieren von Gustave Flaubert, der «von seinem ursprünglichen Ansinnen, die gesellschaftliche Wirklichkeit objektiv zu entlarven, zu dem berühmten Ausruf *«Emma, c'est moi!»* und somit zu einem höchst persönlichen Schaffensverständnis gelangt»³⁴, zeigt sich Truffauts eigene Ausrichtung auf einen subjektiven, gar autobiografischen Film schon deutlich, die er im Mai 1957 in *Arts* präzisiert:

Le film de demain m'apparaît . . . plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé: cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf . . . Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné et le nombre de spectateurs sera proportionnel au nombre d'amis que possède le cinéaste. Le film de demain sera un acte d'amour.³⁵

Truffauts Forderung nach Anerkennung eines Autorenkinos, dessen sich in der ersten Person ausdrückenden Autoren-Regisseuren die ästhetische Kontrolle über ihre Filme obliegt, rekuriert auf Alexandre Astruc. Der Schriftsteller und Filmemacher proklamiert im März 1948 in *L'Écran Français*, den Film als persönliches Ausdrucksmittel zu verstehen, eines Autoren, der mit der Kamera seine Gedanken aufzeichne wie der Schriftsteller mit dem Federhalter:

Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui . . . il devient peu à peu un langage. Un

statt – aus den eigenen Reihen der *tradition de la qualité*. Peter W. Jansen: Jeder ist ein Autor. In: *Die Zeit* 33, 11. 08. 1995, S. 39 (Die Zeit: 1995 bis 2007: Alle Artikel im Volltext, CD-ROM 2007); das genaue Datum des Artikels entnehme ich: Klaus Peter Walter, *Auf der Suche nach einem neuen Realismus*, 1996, S. 585.

33 François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français. In: *Cahiers du cinéma* 31, 1954, S. 15–29, hier S. 24.

34 Klaus Peter Walter, *Auf der Suche nach einem neuen Realismus*, 1996, S. 79.

35 François Truffaut: Le cinéma français crève sous les fausses légendes (*Arts* 619, 15.–21. Mai 1957, S. 1 u. 3 f.). In: *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 212–224, hier S. 223 f. Vgl. die sinnentstellende Übersetzung in: François Truffaut: *Die Lust am Sehen (Le plaisir des yeux)*, 1987). Hrsg. und übersetzt v. Robert Fischer, 1999, S. 334 f. – Einen Monat zuvor referiert Bazin in seinem kritischen Artikel über die Autorenpolitik Rivette mit den Worten: «Jacques Rivette dit que l'auteur est celui qui parle à la première personne.» André Bazin: De la politique des auteurs. In: *Cahiers du cinéma* 70, April 1970, S. 2–11, hier S. 10.

3.1 Film als Kunstwerk

langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra-stylo* . . . Ce qui implique . . . que le scénariste fasse lui-même ses films. Mieux, qu'il n'y ait plus de scénariste, car dans tel cinéma cette distinction de l'auteur et du réalisateur n'a plus aucun sens . . . L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.³⁶

Regisseur Irving Pichel geht weiter. Für ihn macht nicht nur eine Unterscheidung zwischen Autor und Regisseur keinen Sinn, sondern auch die nicht zwischen Autor, Regisseur und Produzent. Pichel spricht im Oktober 1945 in *Hollywood Quarterly* von einem «producer-writer-director»³⁷: Derjenige, der die Idee für eine Verfilmung habe, gleich ob er für gewöhnlich als Produzent, Autor oder Regisseur zeichne, solle als kreative Kontrollinstanz alle diese drei Funktionen zugleich ausüben, allein verantwortlich für sein Werk einstehen.³⁸ Während Pichel noch dem Ideengeber des Films die kreative Kontrollinstanz zusprechen will – ob dies nun der Autor, Regisseur oder Produzent ist, sehen Astruc und dann Truffaut allein den Regisseur in der schöpferischen Verantwortung, der zugleich der Drehbuchautor sein (Astruc) beziehungsweise der sich für Drehbuch und Dialog verantwortlich fühlen soll, auch wenn er keine Zeile des Drehbuchs selbst geschrieben hat (Truffaut).

Dem Filmemacher soll der gleiche anerkennende Status zuteil werden wie anderen Künstlern auch, das Kino als Kunstform honoriert werden, nicht mehr gering

- 36 Alexandre Astruc: Naissance d'une nouvelle avant-garde (1948). In: Du stylo à la caméra, 1992, S. 324–328, hier S. 325 u. 327. Bazin resümiert im Rückblick auf die Filmgeschichte: «[A]u temps du muet, le montage *évoquait* ce que le réalisateur voulait dire, en 1938 le découpage *décrivait*, aujourd'hui enfin, on peut dire que le metteur en scène *écrit* directement en cinéma.» André Bazin: L'évolution du langage cinématographique (1950 [!]/1952/1955) – der Aufsatz ist eine Synthese dreier Artikel, dessen dritter Teil in der ersten Ausgabe der *Cahiers du cinéma* (Cahiers du cinéma 1) erschienen ist, womit es richtig heißen muss: 1951. In: Ders., Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 63–80, hier S. 80. Zur Datierung siehe auch André Bazin, Was ist Film?, 2004, S. 407 f.
- 37 Irving Pichel: Creativeness Cannot Be Diffused. In: *Hollywood Quarterly*, Vol. 1, 1945–1946, S. 20–25, hier S. 25. Vgl. Ders., La Création doit être l'ouvrage d'un seul. In: *La Revue du cinéma* 2, November 1946, S. 54–61 – hier wird das Erscheinen des Originals auf Oktober 1945 datiert.
- 38 Irving Pichel: Creativeness Cannot Be Diffused. In: *Hollywood Quarterly*, Vol. 1, 1945–1946, S. 20–25, hier S. 25. – Viele Autorenfilmer wagten für die Gewähr künstlerischer Unabhängigkeit denn auch schnell den Schritt in die Produktion, der im Rückblick auf die Geschichte der Nouvelle Vague als (ein) wichtiger Grund für den Erfolg der Filme gewertet wird. «Il s'est passé que les plus importants des cinéastes de la Nouvelle Vague ont su développer, outre leur premier talent d'auteur, un second talent: celui d'être les auteurs de leur cadre de production.» Serge Daney: Survivre à la Nouvelle Vague. In: *Cahiers du cinéma*, numéro hors-série, 1998, S. 62–66, hier S. 64.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

geschätzt als Reproduktions-Maschinerie einer Wirklichkeit, in Gang gesetzt von einem rein handwerklich versierten Kollektiv, ohne dass eine individuelle Leistung klar auszumachen sei.³⁹ Der Regisseur wird als der für das Werk allein verantwortliche Autor ausgerufen, der mit der Kamera schreibt, der sich ins Bild einschreibt, dessen persönliche *écriture* die Einzigartigkeit des Kunstwerks bezeugt, das zum «originelle[n], individuelle[n] und authentische[n] Ausdruck der Gedanken und Empfindungen des Künstlers»⁴⁰ wird, der sich darüber gegen jegliches Plagieren wehrt. Erst mit dem Status als Künstler wird dem Filmemacher eine eigene Wahrheits-Schöpfung zugesprochen; die Authentizität erhält das Werk über die Aufrichtigkeit des Künstlers hinsichtlich seines Standpunkts über seine Arbeit und über die Welt. Jacques Rivette sagt:

[C]e qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler – c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses [].⁴¹

Und Truffaut resümiert trocken: «Chacun travaille pour l'idée, qu'il se fait de lui-même et pour l'idée qu'il se fait d'autrui. Tout le reste n'est que box office.»⁴² Die Idee, die man von sich selbst und vom Anderen hat – besser lässt sich das *cinéma d'auteurs* nicht auf den Punkt bringen; sie ist die innere Haltung, die persönliche Handschrift, die den künstlerischen Ausdruck bestimmen und die von Werk zu Werk neu befragt werden soll, sich vielleicht widerspricht, sich aber, wie der

39 Siehe Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 217–235, hier S. 221.

40 Jochen Mecke: Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde? In: Mathias Mayer, Kulturen der Lüge, 2003, S. 273–298, hier S. 290. Vgl. Frieda Grafe: «Der Autor, dessen Totsagung in den anderen Künsten an der Tagesordnung war, fürs Kino mußte er überhaupt erst erweckt werden, nicht als der individuelle Erfinder, der für sich den Lorbeer einheimst, sondern als verantwortliche Instanz.» Frieda Grafe: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Dies., Nouvelle Vague, 1996, S. 7–14, hier S. 9.

41 Jacques Rivette: De l'abjection. In: Cahiers du cinéma 120, Juni 1961, S. 54 f., hier S. 54. Für Rivette liegt der innere Impuls, die Evidenz von Hawks etwa im Erzählen der immer gleichen Geschichte über das Eindringen des Inhumanen in eine hoch zivilisierte Gesellschaft (Jacques Rivette: Génie de Howard Hawks. In: Cahiers du cinéma 23, Mai 1953, S. 16–23, hier S. 17), die Evidenz von Rossellini im Sichtbarmachen des Körpers als Seele, als «l'autre moi-même», als Objekt der Wahrheit und Botschaft (Jacques Rivette: Lettre sur Rossellini. In: Cahiers du cinéma 46, April 1955, S. 14–24, hier S. 18).

42 François Truffaut u. a.: Trois points d'économie. In: Cahiers du cinéma 138, Dezember 1962, S. 85–100, hier S. 100.

3.1 Film als Kunstwerk

Filmtheoretiker André Bazin 1957 formuliert, verstärkend fortsetze⁴³. Schon für Wayne Shumaker (1954) und Roy Pascal (1959) musste die Autobiografie eine innere Haltung anzeigen; letztlich sind es die autobiografischen Schlüsselbegriffe – *sincérité* und *authenticité* –, welche die Regisseure der Autorenpolitik einfordern.⁴⁴ Simon Frisch fasst zusammen: «[D]as ist *politique des auteurs* in ihrer radikalsten Form: ein *auteur* erzählt Film für Film eine einzige Geschichte und zwar seine eigene.»⁴⁵

Folglich scheint mit der Idee eines Menschen, mit seinen persönlichen Bekenntnissen zur Welt, zum Menschen, zu seiner Arbeit⁴⁶ der Weg geebnet zum autobiografischen Film. Frieda Grafe hält fest: «[Die] Nouvelle Vague [hat] die Konsequenz gezogen, daß es, um lebendige Filme zu machen, ein existentielles Verhältnis zum Kino braucht, wodurch die Filme immer auch ein autobiographisches Moment enthalten.»⁴⁷ Nur, wie lässt sich das Persönliche/Autobiografische im Werk erkennen – zumal ohne direktes Bekenntnis und im Spielfilm?⁴⁸ Wo ist der (Film-)Autor im Werk? Wie indiziert er seine Anwesenheit in dieser Abwesenheit, die seine Signatur neben einer Individualität auch immer belegt?⁴⁹ Und was haben der reale Regisseur, der den Film produziert, und der «unterstellte[]» Regisseur⁵⁰, wie ihn der Rezipient sich subjektiv konstruiert, gemein?

43 André Bazin: De la politique des auteurs. In: Cahiers du cinéma 70, April 1957, S. 2–11, hier S. 10. Siehe auch Joachim Paech: Der Platz des Autors beim Schreiben des Films. In: Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich, Der Autor im Dialog, 1995, S. 103–114, hier S. 103 f.

44 Siehe Anm. 81 u. 112; Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 128.

45 Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague, 2007, S. 170.

46 Etwa Norbert Grob: Mit der Kamera «Ich» sagen. In: Ders. u. a., Nouvelle Vague, 2006, S. 48–59, hier S. 49; Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague, 2007, S. 169.

47 Frieda Grafe: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Ders., Nouvelle Vague, 1996, S. 7–14, hier S. 9. Nach Frieda Grafe haben die Filmemacher der Nouvelle Vague diese Konsequenz als «Schüler» Bazins aus dessen Realismus-Lehren gezogen, in denen er die spezifischen Eigenschaften des Mediums Film untersucht (ebd.). Rohmer bezeichnet Bazin im Nachruf als «maître et ami» und sich und seine Kollegen von den *Cahiers du cinéma* als Bazins «disciples». Éric Rohmer: La «somme» d'André Bazin. In: Cahiers du cinéma 91, Januar 1959, S. 36–45, hier S. 36 u. 45. Siehe Kap. 3.4.

48 Nach Angabe von Truffaut soll Renoir einmal gesagt haben, kein Filmgenre sei weniger authentisch als der Dokumentarfilm. François Truffaut: André Bazin, Literat des Kinos: Einleitung (1971/1975/1977/1983). In: André Bazin, Was ist Kino?, 2004, S. 17–28, hier S. 26. Und Truffaut selbst: «[L]e cinéma documentaire, celui qui est aussi rasoir que les conférences d'explorateurs à la Salle Pleyel.» François Truffaut: Jean-Pierre Léaud: Comédien halluciné (1984). In: Ders., Le plaisir des yeux, 1987, S. 186, hier S. 186. Rohmer merkt 1960 in einem Artikel für die *Cahiers du cinéma* an, dass Bazin, wie er selbst, die Fiktion betrachte als «la voie royale du cinématographe». Éric Rohmer: La foi et les montagnes (1960). In: Ders., Le goût de la beauté, 1984, S. 125–128, hier S. 126.

49 Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 242 f.

50 Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague, 2007, S. 176.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Andrew Sarris spricht schon 1962 von der «*auteur theory*»⁵¹ und damit auch vom *auteur* im Film als bloßer «figure of speech»⁵²; 1973 wird Paul de Man die literarische Autobiografie als «figure of reading or of understanding»⁵³ bezeichnen. Kaum verlangt der Regisseur als Autor Anerkennung zu finden über den Film als persönliches Kunstwerk, treibt zumindest Theoretiker die Frage um, wie denn der Autor im Film zu erkennen sei. Zeitgleich tragen die ersten Theoretiker dieselbe Frage an die Autobiografie heran, deren Status als Lebensdokument geschwächt, und die stattdessen verstärkt zum Kunstwerk erklärt werden wird. Film und Autobiografie werden in den Fünfzigerjahren erstmals auf ihre künstlerischen Gestaltungsmittel untersucht.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

So wenig wie der Film als Kunstgattung anerkannt war, so wenig die Autobiografie – im Glauben, Film und Autobiografie könnten beziehungsweise sollten doch «bloß» Wirklichkeit abbilden. So wundert es auf den ersten Blick kaum, dass die als Zweckform betrachtete Autobiografie erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft sich etablieren kann. Wenngleich es dann noch ein weiteres halbes Jahrhundert dauern soll, bis die Forschung der Autobiografie eine literarische Wertschätzung zukommen lässt, und diese auf ihre Darstellungsformen hin untersucht werden wird⁵⁴, spricht schon 1903 Hans Glagau von der Autobiografie als «Kunstwerke»⁵⁵.

In seiner Untersuchung über *Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle* beschreibt Glagau die Autobiografie als «eine Tochter des Romans»⁵⁶, deren roman-

51 Andrew Sarris: Notes on the *Auteur Theory* in 1962. In: P. Adams Sitney, Film Culture Reader, 1970, S. 121–135, hier S. 123.

52 Ebd.

53 Für Paul de Man ist die Autobiografie, da sie nicht von der Fiktion zu unterscheiden sei, eine Lese- und Verstehensfigur, die in allen Texten auftrete, von denen gesagt werde, ihr Verständnis sei an ihre Autorschaft geknüpft. Folglich sei jedes Buch mit einer lesbaren Titelseite gleich autobiografisch wie nicht autobiografisch. Paul de Man: Autobiography As De-Facement (1979). In: Ders., The Rhetoric of Romanticism, 1984, S. 67–81, hier S. 70.

54 Vgl. Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 283 u. 287. Siehe auch Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 52 f.

55 Hans Glagau: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle (1903). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 55–71, hier S. 67. Vgl. Günter Niggel: Einleitung. In: Ders., Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 1–17, hier S. 5. Siehe auch Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 40.

56 Hans Glagau: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle (1903). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 55–71, hier S. 58.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

hafte Elemente der Historiker auszusondern habe⁵⁷. Er führt Belege an aus Rousseaus *Confessions* und Goethes *Dichtung und Wahrheit* und zitiert beide Autobiografen in ihrer Akzeptanz fiktionaler Elemente, die beide auf Gedächtnisschwäche zurückführten, obgleich beide über ihre Schriften verlauten ließen, das Ziel der «*véracité*»⁵⁸, des «Grundwahr[e]»⁵⁹ zu verfolgen. Hans Glagau resümiert: «Aus einer lose aneinandergereihten Anekdoten- und Geschichtensammlung oder einfältigen Chronik ist die Selbstbiographie im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu einem verwickelten literarischen Kunstwerke geworden.»⁶⁰

Wilhelm Dilthey zeichnet in seinen zwischen 1906 und 1911 entstandenen *Gesammelten Schriften* die Autobiografie als «historische[s] Gemälde»⁶¹, und zwar als ein solches, das einen bloß *momentanen* Sinn den vergegenwärtigten Erinnerungen verleihe, weil «das Gegenwärtige als solches niemals erfahrbar ist[, teilt] das Fortwirken im Vergangenen als Kraft in der Gegenwart dem Erinnernden einen eigenen Charakter von Präsenz mit[]»⁶².

Der Dilthey-Schüler Georg Misch spricht 1907/1949 in seiner *Geschichte der Autobiographie* von dieser als «Gestaltung des Lebens aus dem Bewußtsein der Persönlichkeit»⁶³, deren «Selbsttäuschungen»⁶⁴ jedoch immer die Wahrheit, auch die einer Lüge hervorbringe über den «Geist, der über den Erinnerungen schwebt»⁶⁵ und der die wahre Persönlichkeit des Menschen freilege hinter dessen Rollenspiel auf der «Bühne des Lebens»⁶⁶. Für Misch ist die Autobiografie eine literarische Gattung ohne feste Form, die sich auch fiktionaler Darstellungstechniken bediene; über die Formwahl, wie etwa die des Romans, werde die «Persönlichkeit des Dichters oder Denkers . . . aufbewahrt . . . oder . . . sein ›Geist‹ . . . ›objektiviert‹»⁶⁷.

57 Ebd., S. 67 u. 71.

58 Rousseau zit. nach Hans Glagau: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle (1903). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 55–71, hier S. 61, Anm. 8.

59 Goethe in einem Brief im Dezember 1829 an König Ludwig von Bayern, zit. n. Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 164. Vgl. Hans Glagau: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle (1903). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 55–71, hier S. 62.

60 Ebd., S. 66 f.

61 Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Bd. VII (1906–1911). Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, 1998, S. 21–32, hier S. 32.

62 Ebd.

63 Georg Misch, Geschichte der Autobiographie: Das Altertum, Bd. I (1907/1949). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 33–54, hier S. 51.

64 Ebd., S. 47.

65 Ebd., S. 45.

66 Ebd., S. 44. Siehe Kap. 2.2, Anm. 13 (Ernst H. Gombrich).

67 Georg Misch, Geschichte der Autobiographie: Das Altertum, Bd. I (1907/1949). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 33–54, hier S. 43; siehe auch S. 37.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Wenngleich das Wahrheits-Kriterium auf der Basis einer repräsentationslogischen Sprachauffassung bis in die Siebzigerjahre die um 1900 aufkommende Autobiografie-Forschung bestimmen wird, so dokumentieren die Beiträge der Wissenschaftler wie etwa der von Glagau (1903) doch immer schon eine Skepsis am historischen Wahrheitsgehalt. Nicht nur die von Glagau angeführten Schriftsteller Rousseau und Goethe gehen davon aus, dass die Imagination getrennt vom Gedächtnis funktioniert, auch für den Wissenschaftler selbst liegt in der «Gedächtnisschwäche . . . diese[] Gefahr . . . [zur] Neigung zu romanhaftem Bilden und Gestalten»⁶⁸; er fragt sich, ob es nicht auszuschließen sei, dass über die Erinnerung als das «Wesen der Aufgabe . . . die künstlerische Kraft im Menschen [ge]weckt»⁶⁹ werde.

Es wird genau die von Glagau beschriebene historische Unzuverlässigkeit der Autobiografie sein, die diese immer weniger als Zweckform, als Zeitdokument denn als literarisches Kunstwerk beurteilen lässt, und doch wird es noch gut 50 Jahre dauern, bis sich der wissenschaftliche Blick auf die Autobiografie vom beschriebenen Leben zum Akt und zur Medialität des Schreibens selbst verlagert.⁷⁰ Zeitgleich mit dem Aufkommen des Autorenkinos gibt es mit Wayne Shumaker, Georges Gusdorf und Roy Pascal wenige erste Ansätze in der Literaturwissenschaft, welche die Revidierung der Autobiografie als nicht-fiktionales Genre vorantreiben und ihre Formgesetze fokussieren.⁷¹

1954, in dem Jahr von Truffauts Forderung nach Anerkennung des Films als Autoren-Kunst in seinem Artikel *Une certaine tendance du cinéma français*, hält Wayne Shumaker fest, Roman und Autobiografie würden einzig über das Bekenntnis des Autors sich unterscheiden⁷², da sie sich in Stil und verwendetem authentischen Material seit dem 19. Jahrhundert «aufeinander zu bewegen [!]»⁷³ würden, wobei der Romanautor Erleben nur ««schaffen»»⁷⁴ könne, während der Autobiograf «wie-

68 Hans Glagau: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle (1903). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 55–71, hier S. 63. Siehe auch Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 46.

69 Hans Glagau: Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle (1903). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 55–71, hier S. 63.

70 Siehe Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 40, 45 u. 52–55.

71 Günter Niggel: Einleitung. In: Ders., Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 1–17, hier S. 4 ff.; Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 22 f. – Vgl. Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 287.

72 Wayne Shumaker: Die englische Autobiographie (1954). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 75–120, hier S. 80 u. 120.

73 Ebd., S. 86.

74 Ebd.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

dererschaffe[]»⁷⁵, jedoch eine «Neuschöpfung»⁷⁶ der Vergangenheit sich nicht ausschließen lasse.⁷⁷ Shumaker geht so weit, «bestimmte Romane»⁷⁸ einzustufen als ««geistig» wahrheitsgetreuer»⁷⁹ als eine Autobiografie. Von der Autobiografie als «Kunstform»⁸⁰ verlangt er das Schaffen einer inneren Einheit, einer Haltung.⁸¹ Er kommt zu folgendem Ergebnis: «Die Form einer Autobiographie hängt von der Persönlichkeit des Autors mehr ab als die einer Novelle oder eines Dramas, da in mancher Hinsicht in der Autobiographie der Autor *selbst* die Form *ist*.»⁸² Wenn gleich Shumaker Romanen eine höhere geistige Wahrheit zuspricht, Autobiografien hingegen eine persönliche Wahrheit – als ob Geist nicht zur Persönlichkeit gehöre, erkennt er an, dass der Autobiograf über die Formgestaltung seiner Autobiografie sich selbst (neu) schöpft.

Während Shumaker von der Autobiografie noch die Schaffung einer inneren (Sinn-)Einheit verlangt (als «wichtigen Zusammenhang im Chaos jener Erinnerungen»⁸³), um als Kunstform anerkannt zu werden, analysiert 1956 Georges Gusdorf, das Subjekt könne einer nachträglichen Sinngebung – die Gusdorf als «pêché»⁸⁴ bezeichnet – nicht entkommen, das Bewusstsein sei die Ursache für die Selbstschöpfung und der imaginären Konstruktion der Wirklichkeit des Subjekts; doch genau diese Fiktion mache die Autobiografie zum Kunstwerk⁸⁵. Es ist ein Jahr, bevor Truffaut 1957 auf den persönlichen, gar autobiografischen Film insistiert mit seinem Artikel *Le cinéma français crève sous les fausses légendes*, dass Georges Gusdorf in die gattungstypologische Debatte eingreift und die Autobiografie feiert als «œuvre d'art»:

Toute autobiographie est une œuvre d'art . . . elle ne nous présente pas le personnage, vu de dehors, dans ses comportements apparents, mais la personne en son inti-

75 Ebd.

76 Ebd., S. 87. «Die Verfälschung der Wahrheit durch den Akt der erinnernden Besinnung ist ein so grundlegendes Wesensmerkmal der Autobiographie, daß man sie als deren notwendige Bedingung bezeichnen muß.» Roy Pascal: *Die Autobiographie*, (1960) 1965, S. 90.

77 Wayne Shumaker: *Die englische Autobiographie* (1954). In: Günter Niggel, *Die Autobiographie*, (1989) 1998, S. 75–120, hier S. 86 f.

78 Ebd., S. 79.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 97.

81 Ebd., S. 97 f.

82 Ebd., S. 116.

83 Ebd., S. 97.

84 Georges Gusdorf: *Conditions et limites de l'autobiographie*. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, *Formen der Selbstdarstellung*, 1956, S. 105–123, hier S. 117.

85 «La confession du passé . . . opère une véritable création de soi par soi.» Ebd., S. 119.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

mité, non point telle qu'elle fut, telle qu'elle est, mais telle qu'elle croit et veut être et avoir été.⁸⁶

Gusdorf geht es nicht mehr wie noch Glagau darum, die romanhaften Elemente einer Autobiografie zu isolieren, um das «Grundwahre» einer Persönlichkeit freizulegen; vielmehr verwehrt er sich gegen die Annahme, dass das zu beschreibende Objekt identisch sei mit dem schreibenden Subjekt, das jedoch «le dédoublement»⁸⁷ leugne über die sich im autobiografischen Werk manifestierende Sinnverleihung des eigenen Lebens.

Gusdorf recurriert auf Lacans Spiegelstadium⁸⁸ und zeigt ein Subjekt an, welches das Äußere von seinem Inneren trennend wahrnehme und sich selbst als einen anderen sehe, auch im Erwachsenenalter⁸⁹: «L'image est un autre moi-même, un double de mon être.»⁹⁰ Für das schreibende Ich werde «l'autobiographie . . . le miroir où la personne réfléchit sa propre image»⁹¹. Die aus der zeitlichen Distanz über das Bewusstsein ausgelöste unvermeidbare Sinngebung sei der Abstand zwischen dem Leben mitsamt Zufall, Ungewissheit, Unbekanntem und seiner Beschreibung.⁹² «Le péché originel de l'autobiographie est donc d'abord celui de cohérence logique et de rationalisation. Le récit est conscience . . . [L]'autobiographie est condamnée à substituer sans cesse le tout fait au se faisant.»⁹³ Die Sinnverleihung im Akt des Schreibens sei der sich selbst beruhigende Versuch des Autobiografen, sich nicht mehr befragen zu müssen, ob sein Leben voller Zufälligkeiten nicht ein vergeudetes sei⁹⁴. Selbstzweifel wie Selbstreflexion lassen so nach Gusdorf die Autobiografie weni-

86 Ebd., S. 120.

87 Ebd., S. 116.

88 Siehe Kap. 2.4.2.

89 Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123, hier S. 108 f.

90 Ebd., S. 108.

91 Ebd., S. 109.

92 Ebd., S. 116 f. Gusdorf zieht wegen des Zeit-Verlaufs in der Autobiografie den Vergleich zum klassischen Film: «[L]'autobiographie prétend retracer une durée, un développement dans le temps, non pas en juxtaposant des images instantanées, mais en composant une sorte de film selon un scénario préconçu.» Ebd., S. 111.

93 Ebd., S. 117. – «S. [Sinn] ist für die Hermeneutik eine Gemengelage, in die Erinnerbares bzw. zu Erinnerndes und Gegenwärtiges eingehen.» Lorenz Engell zum Begriff «Sinn». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 542 f., hier S. 542. Noch einmal Lorenz Engell: «Zeit ist eine der wichtigsten Komponenten oder Dimensionen, in denen sich Sinn entfaltet, . . . sinnvoll ist meist nur das, was in die Zukunft verweist oder das, was seine Rechtfertigung aus der Vergangenheit beziehen kann.» Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 179.

94 Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123, hier S. 115.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

ger auf Fakten basieren denn auf Glaube⁹⁵, Vorstellung und Traum eines Menschen, «qui se réalise dans l'irréel, pour son propre enchantement et celui de ses lecteurs»⁹⁶. Jede Ich-Aussage wird über das schreibende Bewusstsein zur Fiktion: «Ce qu'on dit de soi est toujours poésie . . . On écrit de telles choses pour transmettre aux autres la théorie de l'univers qu'on porte en soi», zitiert Gusdorf den Schriftsteller Ernest Renan, der sich selbst auf Goethe bezieht.⁹⁷ Die Autobiografie trage Dichtung und Wahrheit in sich, zumindest «la valeur d'art est réelle»⁹⁸. «L'expérience est la matière première de toute création»⁹⁹, fährt Gusdorf fort und zählt «deux versions, ou deux instances, de l'autobiographie: d'une part la confession proprement dite, d'autre part l'œuvre entière de l'artiste, qui reprend la même matière, en toute liberté et sous la protection de l'incognito»¹⁰⁰. Gusdorf erklärt einen autobiografischen Impuls zum Bindeglied zwischen Leben und Kunst:

La clef autobiographique permet la mise en correspondance de la vie et de l'œuvre. Seulement cette correspondance n'est pas aussi simple que celle, par exemple, d'un texte et de sa traduction . . . On ne peut en effet distinguer, chez le créateur littéraire, une sorte de vérité en soi de la vie, *antérieure* à l'œuvre et qui viendrait se refléter en elle, directement dans l'autobiographie, plus ou moins indirectement dans le roman ou le poème.¹⁰¹

95 Ebd., S. 116.

96 Ebd., S. 119.

97 Ernest Renan: Préface de l'auteur. In: Ders., *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, 1971, S. 19–29, hier S. 20; siehe auch S. 19; Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, *Formen der Selbstdarstellung*, 1956, S. 105–123, hier S. 118. Die Wissenschaftlerin Elisabeth W. Bruss spricht von einer «fiction» subjectivement vraie». Elisabeth [!] W. Bruss: L'autobiographie considérée comme acte littéraire. In: *Poétique* 17, 1974, S. 14–26, hier S. 26.

98 Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, *Formen der Selbstdarstellung*, 1956, S. 105–123, hier S. 119.

99 Ebd., S. 121.

100 Ebd. – Ingrid Aichinger, die 1970 Rekurs nimmt auf Gusdorfs beschriebene Interferenz von Leben, Werk und Autobiografie (Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk [1970]. In: Günter Niggel, *Die Autobiographie*, [1989] 1998, S. 170–199, hier S. 174), will ein «Erlebnis», das einen bloßen autobiografischen Impuls zu einem künstlerischen Schaffensprozess gibt und ein im Kontext beschriebenes «Leben» als «etwas grundsätzlich anderes» verstanden wissen. Ebd., S. 175. Doch spricht Gusdorf von «l'œuvre entière de l'artiste» (Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, *Formen der Selbstdarstellung*, 1956, S. 105–123, hier S. 121. Hervorhebung P. A. D.), die erst rückblickend die Verwobenheit von Werk und Leben unter dem autobiografischen Gesichtspunkt deutlich werden lasse. Ebd., S. 121 ff. So spiegelt bei Gusdorf erst das Gesamt- und nicht das Einzelwerk die unausgewiesene Autobiografie.

101 Ebd., S. 122. Hervorhebung P. A. D. «Les romans les plus touchants sont des études autobiographiques ou des récits d'événements enfouis dans l'océan du monde.» Balzac zit. nach Georg Misch:

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Georges Gusdorf fokussiert 1956 deutlicher als Wayne Shumaker, dass ein Autor keine Wahrheit des Lebens erkennen lasse, die zeitlich vor dem Werk liege und in diesem abgebildet werde, und damit auch der Autor über das im Schaffensprozess sich verändernde Bewusstsein zu einem anderen werde. Er geht von einem Subjekt aus, dessen Gegenwart sich verändere im Bewusstwerden dessen, was war.¹⁰² Damit stellt Gusdorf zwar nicht die Sprache als transparentes Ausdrucksmedium in Frage, für ihn hat das Bewusstsein des Subjekts die Kontrolle über die Autobiografie, doch habe das Subjekt deshalb nicht auch die Kontrolle über sein eigenes Leben¹⁰³. Im Rückblick lasse sich die gegenseitige Einflussnahme von Leben und Kunst erkennen, es komme darüber zur Reflexion der Reflexion:

La vie, l'œuvre, l'autobiographie apparaissent ainsi comme trois aspects d'une même affirmation, unies par un régime de constante interférence. Une même obéissance justifie les aventures de l'action et celles de l'écriture, de sorte qu'il sera possible de découvrir entre elles une correspondance symbolique, et de mettre en lumière les centres de gravitation, les points d'inflexion d'une destinée.¹⁰⁴

Geschichte der Autobiographie: Das Altertum, Bd. I (1907/1949). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 33–54, hier S. 35 f. Zu allen anderen Formen der Fiktion grenzt Lejeune (Auto-)Biografien ab, von denen er als «referentielle Texte» eine Ähnlichkeit mit der Realität einfordert: «Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non l'effet de réel, mais l'image du réel.» Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique. In: Poétique 14, 1973, S. 137–162, hier S. 155. Romane, die authentischer seien als eine Autobiografie, betrachtet Lejeune als «illusion naïve». Autoren, die sich dahin gehend pauschal äußerten, bezeichneten nur «l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leur œuvre». Für Lejeune ist diese indirekte Form des autobiografischen Paktes schlicht «le pacte fantasmatique». Ebd., S. 158 f. Lejeune glaubt an das Erreichen einer Authentizität, ohne diese über stilistische Effekte konstruieren zu müssen, und eben diese Authentizität unterscheide die Autobiografie vom (autobiografischen) Roman. Ebd., S. 138; Ders., L'autobiographie en France, 1971, S. 24. Allein die «Absichtserklärung . . . der Aufrichtigkeit des Autors» begründet für Lejeune das Kommunikations- und Vertrauensverhältnis des autobiografischen Paktes mit dem Rezipienten. Michaela Holdenried, Im Spiegel ein anderer, 1991, S. 79; siehe S. 199. Siehe auch Kap. 2.1.

¹⁰² Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123, hier S. 122. Jedes Erlebnis ist damit Wahrnehmung und Erinnerung zugleich: ein Leitgedanke, den der Philosoph Gilles Deleuze 1985 seiner filmtheoretischen Ausarbeitung des Zeit-Bildes zu Grunde legen wird. Siehe Kap. 3.5.

¹⁰³ Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123, hier S. 117. Gusdorf referiert im Kontext Bergsons Kritik an klassischen Theorien über den Willen und die Entscheidungsfreiheit; siehe Kap. 3.5, bes. Anm. 288. Siehe auch Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 286.

¹⁰⁴ Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123, hier S. 123.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

Ohne dass es ein Ende der Debatte geben könne, kämpfe der Künstler in seinem Schaffensprozess gegen sich selbst, «contre son ombre, assuré seulement de ne la saisir jamais»¹⁰⁵. Auf der Suche nach der Wahrheit bleibe dem Künstler nur das Bemühen, seiner eigenen Legende einen Sinn zu geben¹⁰⁶.

Mit der Gleichsetzung von Autobiografie und Fiktion ist der Bruch zum traditionellen Autobiografie-Verständnis vorgezeichnet. Die Konsequenz aus der aufgestellten These hätte demnach schon nach 1956 und nicht erst in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts¹⁰⁷ gezogen werden können, die Autobiografie weiter auf formalstilistische Merkmale zu untersuchen, dahin gehend, woraus sie ihre authentische Wirkkraft bezieht im Unterschied zu anderen fiktionalen Gattungen. Auch schon geißelt Gusdorf die Sinnverleihung in der Autobiografie als «Sünde», die den Abstand zum Ich und zum Zufälligen des Lebens kennzeichne, die aber, über das Bewusstsein des Subjekts gesteuert, nicht zu umgehen sei. Er insistiert auf einer deutlichen Rückkopplung von Leben und Werk, so dass der Autor aufgrund einer Bewusstwerdung der Vergangenheit während des künstlerischen Schaffensprozesses und danach nicht mehr derselbe sein könne, der er zuvor gewesen sei; die deutende Kodierung der Vergangenheit in der Gegenwart bestimme die Ausrichtung auf die Zukunft. Wenngleich Gusdorf den imaginären Sinn-Entwurf von Ich und Welt erkennt, lässt er keine Zweifel aufkommen am Selbstverständnis der traditionellen Autobiografie von einer Sprache als transparentes Ausdrucksmedium eines Bewusstseins des Subjekts, ohne dass dieses Bewusstsein bei Gusdorf jedoch auch das Leben des Subjekts bestimmt.

In Gusdorfs Aufsatz findet zwar Lacans Spiegelstadium Erwähnung, doch nicht dessen Studie, welche die Verwobenheit des Subjekts mit der Sprache zum Gegenstand hat¹⁰⁸, und die Lacan zu dem Ergebnis kommen lässt, das Subjekt lasse allein im Dialog mit dem Anderen die Rede seines Unbewussten erkennen, das «wahre» Subjekt lasse sich also nur mittelbar über das Symbolische erfahren, womit Lacan Sinn- und Selbsterkenntnis *außerhalb* einer Signifikantenkette für unmöglich hält, und damit nicht von einem autonomen Subjekt ausgeht. Gusdorf geht zwar ebenfalls von einem nicht selbst bestimmten Subjekt aus, doch im Unterschied zu Lacan sieht

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Siehe Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 287 u. 289.

¹⁰⁸ Jacques Lacans «rapport du Congrès de Rome» (26. u. 27. September 1953) über *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* wird veröffentlicht in La Psychanalyse, vol. 1, 1956, S. 81–166. Während Lacans Vortrag Anfang 1956 publiziert wird, erscheint der Aufsatz von Gusdorf wohl erst im Rahmen einer Festgabe für Fritz Neubert zu dessen 70. Geburtstag am 2. Juli 1956. Siehe Kap. 2.4.2.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

er nicht die Verflechtung des Subjekts mit der Sprache, so dass er davon ausgeht, das Bewusstsein – das sich während des Schaffensprozesses ändere – habe die Kontrolle über das Werk. Damit entsteht bei Gusdorf außerhalb des Werks Sinn, der unweigerlich über die Lebensbeschreibung zur Abbildung komme.

Dennoch bringt Gusdorf mit der auf neueren psychoanalytischen Erkenntnissen der Ich-Bildung begründeten Proklamation einer Interferenz von Leben, Werk und Autobiografie die Autobiografie-Forschung einen entschiedenen Schritt nach vorn, wenngleich seinem in einer deutschen Festschrift erschienenen Aufsatz in Frankreich zunächst keine Resonanz beschieden war.¹⁰⁹ Gusdorfs Autoren-Verständnis, bei dem das eigene Erleben am Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens steht, wird Truffaut ein Jahr später in seinem Artikel *Le cinéma français crève sous les fausses légendes* auch für den Film fordern.

1959 verfolgt Roy Pascal Gusdorfs Gedanken der Autobiografie als Kunstwerk weiter in seinem Vortrag *Autobiography as an Art Form*, in dem er einen autobiografischen Ansatz aus Antike und Mittelalter aufgreift, am «Einzelleben das Typische»¹¹⁰ zu bestätigen. Pascal erklärt eine Autobiografie dann zum Kunstwerk, wenn diese als individuelle Entwicklungsgeschichte eine allgemeingültige Aussage über den Menschen enthalte: «It seems to me that the autobiography becomes a work of art . . . when . . . one . . . feels, 'this is man' not just a particular man, this is art, not just history.»¹¹¹

Pascal greift Shumakers Insistieren auf eine eigene Haltung auf, indem er sagt, der Autobiograf «must write from a particular standpoint, from a particular interpretation of himself»¹¹². Dieser Standpunkt mache den Autobiografen zum «imperfect witness of his own life», doch gerade die «inadequacies are the means by which an autobiography may rise to the distinction of art, embodying poetic as opposed to

109 Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 355.

110 Joachim Bark: «Lebenslauf-Literatur». In: Der Deutschunterricht 41, 1989, Heft 2, S. 7–20, hier S. 10. Siehe auch Georg Misch, Geschichte der Autobiographie: Das Altertum, Bd. I (1907/1949). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 33–54, hier S. 48.

111 Roy Pascal: Autobiography as an Art Form. In: Paul Böckmann, Stil- und Formprobleme in der Literatur, 1959, S. 114–119, hier S. 115. Eine Allgemeingültigkeit ist a priori jedem Erinnerungsvorgang eingeschrieben, zum einen über die Eigenwahrnehmung, die auch von einer Fremdwahrnehmung, von Urteilen der Umwelt über das Individuum, bestimmt ist, zum anderen von (kulturellen) Diskurssystemen, die Jürgen Lehmann als «fremde Rede» in der eigenen bezeichnet. Jürgen Lehmann, Bekennen – Erzählen – Berichten, 1988, S. 27. Siehe auch Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 56 f. u. 186 f.; Ronald David Laing zit. nach Elizabeth W. Bruss: Die Autobiographie als literarischer Akt. In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 258–279, hier S. 275 f.

112 Roy Pascal: Autobiography as an Art Form. In: Paul Böckmann, Stil- und Formprobleme in der Literatur, 1959, S. 114–119, hier S. 117.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

historical truth»¹¹³. Und wie bei Shumaker zeigt sich bei Pascal der Autor über die Formgestaltung seiner Autobiografie:

What I am suggesting . . . is that the shape of an autobiography, the type and character of event and experience that is recounted, what is omitted (for much more is omitted than is put in), are determined by the character of the writer.¹¹⁴

Und weiter: «The shape he gives his life is valid . . . as a self-creation», mit dem Ziel einer «mastery of the meaning of life»¹¹⁵. Pascal resümiert: «The great autobiographies are works that stand by themselves, and are appreciated without reference to the actual lives and works of the authors. It would seem that this quality of truth must emerge from the text itself.»¹¹⁶

Auch Pascal hält an der Sprache als transparentes Ausdrucksmedium fest, geht aber im Unterschied zu Gusdorf immer noch von einem selbst bestimmten Individuum aus, das seine Persönlichkeitsstruktur über kollektive Erinnerungsmomente eines gemeinsamen kulturellen Archivs von Autor und Rezipient¹¹⁷ für das Werk festlege, aus dem ein authentisches Kunstwerk werde, wenn diese vorgeprägte Sinngebung in der Formgestaltung sich spiegele.

Während Jean Starobinski 1970 ebenfalls auf den Stil der Autobiografie rekurriert, der wie bei Gusdorf an die Gegenwart des Schreibvorgangs gebunden ist¹¹⁸, betrachtet Ingrid Aichinger im selben Jahr Pascals «meaning of life»-Postulat kritisch. Aichinger merkt an, spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts bestimme kaum noch ein realiter Lebenssinn die Autobiografie, «es offenbart sich tatsächlich eine stärkere Unsicherheit, ein Zweifel an der eigenen Existenz»¹¹⁹. Derweil Goethe noch, wie Doris Ruhe 1994 festhalten wird, «als Maßstab für die gelungene Autobiographie die Einheit der Persönlichkeit []setzt, die vom Ende ihres Lebens her betrachtet, sich im Sinne einer Entelechie zielgerichtet auf die schließlich erreichte Identität mit sich selbst hinentwickelt»¹²⁰, erkennt Aichinger einen Zweifel des Individuums an seiner unverwechselbaren Identität und formuliert ein «Schwanken . . . [.]

¹¹³ Ebd., S. 118.

¹¹⁴ Ebd., S. 117.

¹¹⁵ Ebd., S. 119.

¹¹⁶ Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, 1960, S. 189.

¹¹⁷ Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 184.

¹¹⁸ Jean Starobinski: *Le style de l'autobiographie*. In: *Poétique* 3, 1970, S. 257–265, hier S. 257.

¹¹⁹ Ingrid Aichinger: *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk* (1970). In: Günter Niggel, *Die Autobiographie*, (1989) 1998, S. 170–199, hier S. 193.

¹²⁰ Doris Ruhe: *Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie?* In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 360. Gleichwohl bemerkt Goethe, die Persönlichkeit erhalte im Rahmen historischer Zeitverhältnisse eine unterschiedlich starke Ausprägung. Vgl. Martina

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Scheitern . . . [, einen] Neubeginn . . . [,] Abbruch in der Suche nach dem Sinn des eigenen Lebens»¹²¹. Sie fasst zusammen: «Vielleicht liegt das Wesen der Selbstdarstellung weniger in einer Sinnfindung, sondern in der Suche danach»¹²². Mit der Thematisierung des Sinnzweifels knüpft Aichinger an Gusdorf an, der ebenfalls ein verunsichertes Ich beschreibt, das voller Zweifel sich selbst und sein Leben reflektiert, und der davon spricht, dass das Ich immer nur auf der Suche nach sich sei, sich aber nie zu fassen bekomme, sich nur ständig neu entwerfe, doch dessen Bewusstsein leider einer Sinnprägung nicht entkomme, die sich dann im Werk abbilde.

Die von den beiden Wissenschaftlern beobachtete Sinnsuche, die bei Gusdorf noch zur unvermeidlichen Sinngebung im Werk führt über die Selbstreflexion wie auch über Gedächtnislücken¹²³, bleibt bei Aichingers Autoren des 20. Jahrhunderts als solche bestehen. Darüber zeigt sich ein Problembewusstsein repräsentationslogischer Auffassung sprachlicher Referenzialität des Subjekts, das, so Almut Finck, die autobiografische Praxis schon immer gekennzeichnet habe, dies belege die Relektüre kanonischer Schriften wie der Augustinus', Rousseaus oder Goethes. «Die Praxis des Schreibens war ihrer Theorie weit voraus. Die Autobiographietheorie hat bis vor kurzem Kriterien aufrecht erhalten, die kaum je konsequent in den autobiographischen Texten eingelöst wurden», bilanziert Finck 1995.¹²⁴

Für Martina Wagner-Egelhaaf, die in ihrem Band «Autobiographie» (2000) die deutschsprachige Autobiographik in den Mittelpunkt stellt¹²⁵, kündigt sich ein geschichtlicher Paradigmenwechsel der Autobiografie an mit Fontanes autobiografi-

Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 165 f. u. Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 290 f.

121 Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 170–199, hier S. 193.

122 Ebd., S. 194.

123 Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123, S. 117 f.

124 Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 290, siehe auch S. 286. So stellt Paul L. Jay schon bei Augustinus' *Confessiones* (um 400 n. Chr.) Widersprüche und Zeit-Sprünge fest sowie eine komplexe Dekonstruktion des Prozesses um Wahrnehmung, Erinnerung und Repräsentation, die systematisch den Status des Ichs in Frage stelle. Der Unterschied zwischen den Dingen und ihrer Darstellung habe Augustinus zu der Erkenntnis geführt, dass die im Werk fixierte Vergangenheit bloß ein Bild eines Bildes einer Vergangenheit sei, die längst vorbei sei. Folglich habe schon Augustinus erkannt, dass der Autor nicht das Subjekt des Textes sein könne, dass dieser vielmehr in einer Wort-Serie existiere, die als Vorstellung die Bilder ersetze. Paul L. Jay: Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject. In: MLN (Modern Language Notes), Vol. 97, Dezember 1982, Nr. 5, S. 1045–1063, hier S. 1047 f. Siehe auch Jörg Zimmermann: Mimesis im Spiegel. In: Kunstforum, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 106–115, hier S. 107 u. 110 f.

125 Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 17.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

schen Büchern *Meine Kinderjahre* (1893) – mit dem Untertitel *Autobiographischer Roman* – und *Von Zwanzig bis Dreißig* (1895). *Meine Kinderjahre*, der nicht auf einen entwicklungsgeschichtlichen Abschluss hinstrebe, habe den «Effekt, dass die berichteten Episoden in einer gewissen Vereinzelung stehen und der Text den Eindruck erweckt, weitere Episoden könnten hinzukommen, andere wegfallen, ohne dass sich der Gesamtcharakter des Buches änderte»¹²⁶. Schließlich vollziehe Walter Benjamin mit «*Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1932 ff.) . . . jene[n] Darstellungsbruch, der sich in der episodischen Verfasstheit von Fontanes Erzählen ankündigt»¹²⁷, indem der Autobiograf auf jegliche Chronologie verzichte. Sparsam setze er die Ich-Form ein, um aus der individuellen Erinnerung eine kollektive Vorstellung zu destillieren; er erzähle nicht mehr referenziell, vielmehr komponiere er Bilder. Diese Bilder vergleicht Benjamin in seiner Autobiografie mit dem Daumenkino, mit «jene[n] Blättern[n] der straff gebundenen Büchlein, die einmal Vorläufer unsrer Kinematographen waren»¹²⁸.

Der theoretische Paradigmenwechsel in der Autobiografie kündigt sich allerdings erst Mitte der Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts an¹²⁹. Wenngleich die Autobiografie-Forschung von ihren Anfängen an um 1900 den fiktionalen Entwurf einer Vergangenheit, verfasst aus einer Gegenwarts-Perspektive des Autobiografen heraus, erkennt, und Georges Gusdorf die Autobiografie 1956 beschreibt als «véritable création de soi par soi»¹³⁰, wird paradoxerweise noch bis in die Siebzigerjahre eine außersprachliche Wirklichkeit als Maßstab an der Autobiografie angelegt¹³¹. So besteht zur Zeit vor Philippe Lejeunes fortan die französische Diskussion bestimmenden Untersuchungen *L'autobiographie en France* (1971) und *Le pacte autobiographique* (1973) Konsens bloß darüber: «Darstellung impliziert sprachkünstlerische Gestaltung»¹³².

Im Zuge des *linguistic turn* in den Sechzigerjahren, in dessen Folge auf der Grundlage des klassischen Strukturalismus in den Geisteswissenschaften das Repräsentationsmodell von Sprache in Frage gestellt wird, kann auch die Autobiografie-Forschung nicht mehr lange an der Vorstellung festhalten, Sprache als transparentes

126 Ebd., S. 179.

127 Ebd., S. 182 f.; siehe auch S. 182–185.

128 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [!], 2000, S. 111.

129 Vgl. Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 287.

130 Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123, hier S. 119.

131 Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 287.

132 Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 170–199, hier S. 199.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Ausdrucksmedium einer außersprachlichen Wirklichkeit zu betrachten. Wenn, so das Theorem, Erkenntnis von Wirklichkeit an Sprache gebunden ist, verschiebt sich die Untersuchungsperspektive einer Ich-Konzeption dahin gehend, nicht mehr den realen Verfasser einer Autobiografie als Bemessungsgrundlage einer textuellen Realität heranzuziehen, sondern diesen vielmehr in seiner kulturellen, diskursiven und sprachlichen Determiniertheit und damit die Subjektivität im Medium ihrer Sprachlichkeit zu fokussieren.¹³³

Nach Almut Finck sind es poststrukturalistische Kritiker – zu nennen ist hier insbesondere Jacques Derrida und seine neologistische Prägung der *différance* – welche die Verwobenheit von Subjekt und Sprache anzeigen und die Dualität des sprachlichen Zeichens, bestehend aus einem nicht-sprachlichen Referenten und seiner sprachlichen Bezeichnung, als überholt betrachten. Die Argumentation dieser Kritiker gründet auf der Auffassung von Sprache als einer Signifikantenkette, die als Effekt der Bewegung von Signifikanten den Referenten als Signifikat erst hervorbringe, womit dieser nie ein außersprachlicher Referent, sondern nur ein weiterer Signifikant sei, dessen Bedeutung sich ständig in neuem Signifikantenzusammenhang neu konstituiere. In der Annahme einer solchen Interdependenz von Subjektkonstitution und Sprache verändert sich das Verständnis autobiografischen Schreibens grundlegend, und zwar dahin gehend, dass der Autobiograf im Akt des Schreibens lediglich einen künstlerischen Prozess in Gang setzt, über den er nie eine Identität zwischen erkennendem Subjekt und Objekt der Erkenntnis erreichen kann.¹³⁴ Wenn kein Text autobiografisch sein kann, gelte im Umkehrschluss genauso, dass jeder Text autobiografisch ist: Dieses 1979 publizierte Fazit Paul de Mans zieht im Grunde schon Georges Gusdorf 1956, wenn er das Gesamtwerk eines Künstlers als Autobiografie bezeichnet.¹³⁵ Damit läge nach Almut Finck das Spezifikum der

133 Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 11 u. 70; Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 288; Almut Finck: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. In: Michaela Holdenried, *Geschriebenes Leben*, 1995, S. 311–323, hier S. 311.

134 Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 288; Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 71.

135 Vgl. Paul de Man: *Autobiography As De-Facement* (1979). In: Ders., *The Rhetoric of Romanticism*, 1984, S. 67–81, hier S. 70, und Georges Gusdorf: *Conditions et limites de l'autobiographie*. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, *Formen der Selbstdarstellung*, 1956, S. 105–123, hier S. 121. Siehe Anm. 53. Siehe auch den erhellenden Aufsatz von Ralf Georg Bogner, der sich mit Thomas Bernhards Auffassung auseinander setzt, Sprache als etwas ausschließlich Individuelles aufzufassen, weshalb sie sich als Kommunikationsmittel nicht eigne, und damit auch ein autobiografisches Unterfangen prinzipiell in Frage zu stellen sei. Ralf Georg Bogner: Ein gebrochener Lesepakt? In: Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf, *Was stimmt denn jetzt?*, 2005, S. 247–260, bes. S. 255.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

Autobiografie darin, dass sie «die grundsätzliche Problematik jeder Art von Referentialität [!] sichtbar»¹³⁶ macht.

Die sprachwissenschaftliche Annahme, dass eine Wirklichkeit jenseits von Sprache nicht wahrnehmbar ist, wird gestützt durch die Gedächtnisforschung, welche die autobiografische Erinnerung ebenfalls als Rekonstruktion beschreibt und nicht als Abbildung einer vergangenen Wirklichkeit. Die Vergangenheit erreicht die Gegenwart nur nachträglich über das Bewusstsein – nicht allein sprachlich, vor allem auch visuell.¹³⁷ Damit hat schon Wilhelm Dilthey richtig erkannt, «daß das Gegenwärtige als solches niemals erfahrbar ist»¹³⁸.

Im Folgenden soll die Autobiografie-Forschung Frankreichs mit der Deutschlands genauer verglichen werden. Nach Ansicht von Doris Ruhe ist es bezeichnend, dass der deutlich in die Moderne weisende Beitrag des Franzosen Georges Gusdorf 1956 in einer deutschen Festschrift publiziert wird.¹³⁹ Und, so könnte man bei der Betrachtung dieses Abrisses im Rekurs auf Ruhe hinzufügen, ist es denn auch ein weiterer im deutschen Sprachraum erscheinender Aufsatz, der 1970 deutlicher noch als Gusdorf darauf hinweist, dass die teleologisch ausgerichtete Sinnfindung spätestens seit dem 20. Jahrhundert in der Autobiografie einer Skepsis weicht – wenngleich auch Ingrid Aichingers Aufsatz *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk* keine wirklichen Zweifel aufwirft ob einer Sprache als transparentes Ausdrucksmedium des Subjekts.

Während Almut Finck den Fokus 1995 vor allem auf die autobiografische Praxis richtet und im Zuge einer Relektüre kanonischer Schriften wie der Augustinus', Rousseaus und Goethes deren Problembewusstsein erläutert hinsichtlich klassischer Konzepte von Sprache und Subjekt, ein polares Verhältnis von Ich und Welt anzeigend, rekurriert Doris Ruhe 1994 vor allem auf die autobiografische Theorie und insistiert, dass die deutsche Autobiografie schon seit ihren Anfängen, seit dem späten 18. Jahrhundert, fiktive Elemente zulasse (orientiert an Goethes *Dichtung und Wahrheit*), wohingegen Frankreich unter dem Eindruck von Lejeunes autobiografischen Studien (orientiert an Rousseaus *Confessions*) noch in den Siebzigerjahren

¹³⁶ Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 289.

¹³⁷ Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 85 u. 87.

¹³⁸ Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Bd. VII, (1906–1911). In Ausz. in: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 21–32, hier S. 23.

¹³⁹ Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 355; Georges Gusdorf: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, Formen der Selbstdarstellung, 1956, S. 105–123.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

des 20. Jahrhunderts am Wahrheitspostulat traditioneller Autobiografie festhalte.¹⁴⁰

Auf Ruhes Aufsatz *Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie?* stützt sich das folgende Kapitel, anhand dessen verständlich werden soll, warum der französische Film Ende der Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts, gerade wegen seines theoretischen Postulats einer persönlichen/autobiografischen Ausrichtung, in der Praxis stärker am modernen Roman und dessen Wirklichkeitsbegriff sich orientiert als an der traditionellen französischen Autobiografie und im Sinne Lacans das Autor-Subjekt auch nicht als autonome Instanz auffasst.

3.2.1 Autobiografie-Theorie in Frankreich und Deutschland im historischen Vergleich

Frankreich

Doris Ruhe hält 1994 im Rahmen ihrer Untersuchung einer Gattungsentwicklung in Frankreich und Deutschland fest, dass in Frankreich die Autobiografie vor allem wegen Philippe Lejeunes erstmaliger Bestandsaufnahme der französischen Autobiografie (*L'autobiographie en France*, 1971, und *Le pacte autobiographique*, 1973) mit Rousseaus Verteidigung der Rechte des Individuums verknüpft werde, mit den Begriffen strenger inhaltlicher *sincérité* wie stilistischer *simplicité*.¹⁴¹ Jedoch beschwöre Jean-Jacques Rousseau in seinen *Confessions* die Einzigartigkeit des Individuums, die sein Werk ob ihrer ungeschönten *sincérité* demonstriere, verweise aber auch auf die Fehlbarkeit seiner eigenen Erinnerungsfähigkeit, wenngleich Rousseau, so Ruhe weiter, seine mangelnde *mémoire* lediglich auf seine Schilderungen von Fakten bezogen wissen wolle, nicht auf die der Gefühle.

An diesem 200 Jahre alten Werk orientiere sich Lejeune in den Siebzigerjahren im Wesentlichen, so dass dessen Merkmale mit denen für die Gattung aufgestellten Kriterien des Wissenschaftlers signifikant übereinstimmten, bilanziert Doris Ruhe.¹⁴² Claudia Gronemann erscheint denn auch im Jahr 2002 «Lejeunes Ansatz ... aus heutiger Sicht gewissermaßen anachronistisch»¹⁴³, als «eine noch immer

¹⁴⁰ Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 355 f. u. 358 f.

¹⁴¹ Wenn nicht anders vermerkt, sind alle weiteren Ausführungen des Kapitels folgendem Aufsatz entnommen: Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369. Siehe Kap. 3.2.

¹⁴² Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 356 f.

¹⁴³ Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 27.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

idealistischen Traditionen verhaftete Richtung der Autobiografieforschung»¹⁴⁴. So wurde die Wahrnehmung der Realität des Subjekts schon in den auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts datierten psychoanalytischen Arbeiten von Sigmund Freud und Jacques Lacan¹⁴⁵ weiter erforscht. Lacans Studien zum dezentrierten Ich fokussierend, die grundlegend der Möglichkeit einer in der traditionellen Autobiografie angestrebten Sinnfindung, einer Einheit des Individuums widersprechen, lassen Ruhe bilanzieren: «Die Imagination als Bestandteil der Realität, auch der des Ich, verlangte nach Anerkennung»¹⁴⁶.

Während Lejeune in den Siebzigerjahren an die Autobiografie weiterhin Kriterien anlegt wie Kohärenz, Kontinuität, Chronologie, Kausalität und Widerspruchsfreiheit, beginnt der Roman spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts von diesen Prinzipien sich zu lösen. Ruhe überlegt: «[D]er Rechtfertigungsdruck für die literarische Gestaltung der Persönlichkeit [scheint] dort erheblich größer zu sein . . . , wo der Schutz der fiktiven Einkleidung verlassen ist.»¹⁴⁷ Nach Ansicht von Doris Ruhe beginnt die autobiografische Grenzüberschreitung hin zur Fiktion in Frankreich erst Mitte der Achtzigerjahre des 20. Jahrhunderts¹⁴⁸ mit den Selbstdarstellungen der *nouveaux romanciers* um Alain Robbe-Grillet, mit der Nouvelle Autobiographie.

Exkurs: Existenziell reflektierende Autobiografie

Ein Neuansatz in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts in Frankreich mit Autoren wie Michel Leiris, Claude Roy und Jean-Paul Sartre¹⁴⁹ will zwar das Selbstbildnis nur noch als Initialzündung für die Autobiografie verstehen, um eine «unlösbare Problematik von Wahrheit und Unwahrheit»¹⁵⁰ zu perspektivieren, verlangt aber

¹⁴⁴ Claudia Gronemann: «Autofiction». In: *Poetica*, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262, hier S. 241.

¹⁴⁵ Siehe Kap. 2.4.2. Jacques Lacan: *Le stade du miroir*. In: *Revue française de psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455.

¹⁴⁶ Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 364.

¹⁴⁷ Ebd., S. 365. Siehe auch Klaus-Detlef Müller, *Autobiographie und Roman*, 1976, S. 70.

¹⁴⁸ Claudia Gronemann erkennt schon Mitte der Siebzigerjahre neue autobiografische Konzepte in Frankreich mit *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), gefolgt von Serge Doubrovskys *Fils* (1977). Claudia Gronemann: «Autofiction». In: *Poetica*, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262, hier S. 238 f. Siehe auch Almut Finck: *Subjektbegriff und Autorschaft*. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 290. Ruhe ignoriert diese Arbeiten nicht, doch spricht sie der Nouvelle Autobiographie die «stärkste Durchsetzungskraft» zu. Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 354.

¹⁴⁹ Ebd., S. 357.

¹⁵⁰ Hans Rudolf Picard: *Die existenziell reflektierende Autobiographie* (1978). In: Günter Niggel, *Die*

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

«radikal aufrichtiges persönliches Engagement» und den Verzicht auf «ästhetische Mittelbarkeit», um «jeden Verdacht der Fiktion von sich [zu] weis[en]»¹⁵¹. Für den von Hans Rudolf Picard 1978 als «existentiell reflektierende[n]» Autobiografen bezeichneten Autor bildet im Schreibprozess «die ästhetische Gestalt mit dem moralischen Impuls . . . eine Einheit»¹⁵², wobei er selbst erst in der *mise en scène* seine Identität *wiedererlange*, so dass der Autobiografie etwas von der Bewegung des Lebens verliehen werde.¹⁵³ Picard erkennt in den Werken eine verdoppelte Reflexion, die nicht nur das Ich, sondern zugleich auch dessen Kommentar umfasse.¹⁵⁴ Er führt aus:

Der Impuls des autobiographischen Schreibens ist die Reflexion selbst . . . Der moderne Autobiograph macht die hinweisende Funktion des Kunstwerks – und als ein solches faßt er die Autobiographie auf – dadurch lebendig, daß er in dem literarischen Werk selbst einerseits thematisiert, wie es hervorgebracht, und andererseits, wie es angeschaut wird.¹⁵⁵

So gehen Picards «existentiell reflektierende», «moderne» Autobiografen zwar davon aus, über ihre gestaltende Selbstinszenierung ein Kunstwerk zu schaffen – aber ohne Fiktion. Der historische Wahrheitsanspruch der Autobiografie wird lediglich literarisiert¹⁵⁶, geglaubt wird an die Wiedererlangung einer Identität im Werk, an die prinzipielle Kontrolle des Autor-Subjekts¹⁵⁷.

Einzig die verdoppelte Reflexion im unabgeschlossenen Werk legt nicht mehr Zeugnis ab von einer Selbstgewissheit, sondern bringt die von Ingrid Aichinger¹⁵⁸

Autobiographie, (1989) 1998, S. 520–538, hier S. 521; Hans Rudolf Picard, Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich, 1978, S. 22, siehe auch S. 26 u. 75.

151 Ebd., S. 253.

152 Ebd., S. 110.

153 Ebd., S. 23 u. 111.

154 Hans Rudolf Picard: Die existentiell reflektierende Autobiographie (1978). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 520–538, hier S. 520; Ders., Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich, 1978, S. 74 f.

155 Hans Rudolf Picard: Die existentiell reflektierende Autobiographie (1978). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 520–538, hier S. 527. James Olney bezeichnet diese für ihn «greatest autobiographers» als Experimentatoren: «[T]he experimenter observing the experimenter-and-his-experiment and observing himself observing the experimenter-and-his-experiment and observing . . . and so on to infinity, or to that ideal state of full and perfect self-consciousness where there is awareness of the total self». James Olney, *Metaphors of Self*, 1972, S. 331; Hans Rudolf Picard, Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich, 1978, S. 28.

156 Siehe Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 23.

157 Ebd., S. 23 u. 28.

158 Ingrid Aichinger: *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk* (1970). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 170–199, S. 193 f. Siehe Kap. 3.2.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

1970 formulierten existenziellen Zweifel zur Darstellung¹⁵⁹ und zeigt den Selbstentwurf als einen bloß momentanen an. So indizieren die existenziell reflektierenden Autobiografen das Individuum keineswegs in einer Unveränderlichkeit, wie die Autobiografie-Theorie dies noch bis in die Siebzigerjahre formulieren wird¹⁶⁰, doch konstituieren sie Identität weiterhin außerhalb des Werks.¹⁶¹

Mehrfache Reflexionen polyfoner momentaner Ichs bestimmen auch die meist unabgeschlossenen Werke der Nouvelle Vague, allerdings bewusst im Rahmen der Fiktion – worauf besonders das Kapitel 3.5.4 zur freien indirekten Rede eingehen wird.

Deutschland

Das an eine außertextuelle Welt geknüpfte Wahrheitspostulat¹⁶² werde für die Autobiografie auch in Deutschland erhoben, doch zumindest führe hier die Akzeptanz einer Persönlichkeitsstruktur mit lückenhafter wie irreführender Gedächtnisarbeit zur Einsicht in die Fiktionalität autobiografischer Darstellung¹⁶³, so dass «spätestens mit Goethes *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* . . . auch die Dichtung selbst ein Weg zur Wahrheit»¹⁶⁴ sei, wie Claudia Gronemann formuliert. Goethes Autobiografie sei in ihrer Bedeutung unumstritten und habe ihren paradigmatischen Charakter bis in die Gegenwart behalten, wenngleich Goethe schon in seinem Vorwort «sowohl Selbsterkenntnis als auch historische Erkenntnis für ein «kaum Erreichbares» hielt, [was] die traditionelle Autobiographietheorie offenbar übersehen» habe, wie Almut Finck im Verweis auf Georg Misch feststellt.¹⁶⁵

159 Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*, 1978, S. 252.

160 Siehe Almut Finck: *Subjektbegriff und Autorschaft*. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 290 f.

161 Siehe Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 201 f.

162 Ebd., S. 24.

163 Siehe Almut Finck: *Subjektbegriff und Autorschaft*. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 287.

164 Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 12, Anm. 7.

165 Finck bezieht sich hier auf Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Band 4, Zweite Hälfte, 1969, S. 917. Almut Finck: *Subjektbegriff und Autorschaft*. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 291, siehe auch S. 285. – Gabriele Schabacher versteht neben Goethes *Dichtung und Wahrheit* Philipp Karl Moritz' *Anton Reiser* (1785) als Autobiografie, die ebenfalls das Verhältnis von Realität und Textualität problematisiere. Gabriele Schabacher zum Begriff «Autobiographie». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 64–67, hier S. 65.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Normbildend für die deutsche Autobiografie-Forschung ist also *Dichtung und Wahrheit*, mit der Goethe zu seinem ««dichterischen Vermögen»»¹⁶⁶ sich bekennt, «den Begriff der autobiographischen Wahrheit von der Faktizität des Erlebten ablöst»¹⁶⁷, um dennoch die «historische[] Gewordenheit»¹⁶⁸ seiner Persönlichkeit herauszustellen in seinem Werk einer zielgerichtet erzählten Identitätsfindung. So werde in Deutschland mit *Dichtung und Wahrheit* die Einbeziehung des Fiktiven für die Autobiografie anerkannt, doch als Maßstab für ein Gelingen die Einheit der Persönlichkeit gesetzt.¹⁶⁹ Mit Darstellungsformen fiktiver Literatur solle, dem gewandelten Wirklichkeitsbegriff des späten 18. Jahrhunderts Rechnung tragend, die Realität lediglich getreuer im Werk abgebildet werden.¹⁷⁰ Doris Ruhe stellt im Vergleich der Autobiografie zum Roman fest:

[D]er Roman war der Selbstdarstellung in seiner Fähigkeit, Veränderungen im Menschenbild und in der Darstellung der Realität wiederzugeben, weit vorausgeilt. Wenn die Autobiographie ihren Anspruch auf authentische Wirklichkeitsvermittlung nicht aufgeben wollte, so mußte sie sich notwendigerweise an diesen neuen Erkenntnissen und Ausdrucksformen orientieren.¹⁷¹

Während Georges Gusdorf und Ingrid Aichinger in Autobiografien des 20. Jahrhunderts statt einer Sinnfindung verstärkt eine Sinnsuche ausmachen, einhergehend mit einem Zweifel an der eigenen Existenz¹⁷², kommen nach Ansicht von Martina Wagner-Egelhaaf Zweifel an einer Einheit der Persönlichkeit schon Mitte des 19. Jahrhunderts auf. Nicht mehr das Erinnernte, sondern der sich im Erinnernten spiegelnde *Vorgang* der Erinnerung stehe im Mittelpunkt der Autobiografie.¹⁷³ Wagner-Egelhaaf führt aus:

166 Goethe zit. nach Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 359.

167 Klaus-Detlef Müller: Die Autobiographie der Goethezeit. In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 459–481, hier S. 469. Den Hinweis entnehme ich: Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 359.

168 Ebd., S. 360. Siehe Anm. 120.

169 Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 360.

170 Ebd., S. 358 f.

171 Ebd., S. 362.

172 Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 170–199, hier S. 193. Siehe Kap. 3.2.

173 Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 184.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

Während Goethe sein Leben gleichsam teleologisch und forsch «nach vorne» erzählte, geht in der zweiten Jahrhunderthälfte [des 19. Jahrhunderts, P. A. D.] der autobiographische Prozess selbst, der in der erinnernd-schreibenden Überbrückung jenes Abstandes zwischen erzählendem und erzähltem Ich besteht, in die Struktur des autobiographischen Textes mit ein.¹⁷⁴

Diese veränderte Erzählstruktur deutet den Zweifel an der Autorität der eigenen Autobiografen-Stimme an und damit die sich im 20. Jahrhundert abzeichnende Krise des Subjekts über die Krise der Sprache.¹⁷⁵ Wenn sich die postulierte Identität von erkennendem Subjekt und Objekt der Erkenntnis als unmöglich erweist, steht die sprachliche Verfasstheit von Subjektivität, die Sprache als transparentes Ausdrucksmedium des Subjekts selbst auf dem Prüfstand – das zumindest ist eine Schlussfolgerung poststrukturalistischer Kritiker wie Lacan, die auf der Verflechtung von Subjektivität und Sprache bestehen.¹⁷⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Rousseau in seinen *Confessions* die Einzigartigkeit des Individuums in den Fokus rückt, hingegen Goethe in *Dichtung und Wahrheit* die historische Prägung des Menschen. Während Rousseau der Fehlbarkeit der Erinnerung sich bewusst ist, zieht Goethe eine Erkenntnis der Historie und des Ichs in Zweifel. Derweil in Frankreich aufgrund der *Confessions* die *sincérité* normativ ist, da nach Rousseau die Fehlbarkeit der Erinnerung zwar Fakten betreffe, nicht aber Gefühle, werden aufgrund der dichterischen Bekenntnisse Goethes in Deutschland fiktive Elemente in der Autobiografie akzeptiert unter der Maßgabe einer zielgerichteten Identitätsfindung. Ländergrenzen überschreitend ignoriert die Autobiografie-Theorie den längst sich in der Praxis vollziehenden Entwicklungsprozess eines schreibenden Ichs, das sich nicht mehr im erzählten Ich wiederfindet und hält bis in die Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts fest am «Modell einer retrospektiv erzählten, auf Identität und Kohärenz gestützten individuellen Persönlichkeitsentwicklung . . . , [das] ausgehend von einem konstitutiven Wahrheitsanspruch das Autorsubjekt als Urheber und Autorität, als alleinige Sinn-Instanz des Textes einsetzt»¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Ebd., S. 179.

¹⁷⁵ Ebd., S. 181 f. Siehe Kap. 2.4.2.

¹⁷⁶ Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 286 u. 288.

¹⁷⁷ Claudia Gronemann: «Autofiction». In: Poetica, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262, hier S. 243.

3.2.2 Das Autor-Subjekt: Nouvelle Vague – Nouveau Roman

Nouvelle Vague: Der Autor wird zur Kunstfigur

Im Unterschied zur traditionellen Autobiografie wird die Nouvelle Vague nicht den Autor für den Film einfordern, um diesen als alleinige, autoritäre Sinn-Instanz zu konstituieren. Der filmische Text wird nicht mehr auf eine einzige Intention zentriert. Hinsichtlich des besonderen referenziellen Status' eines persönlichen/autobiografischen Film-Textes schließt die Nouvelle Vague mit dem Zuschauer einen «Autoren-Pakt», der wie Lejeunes «autobiografischer Pakt» auf rezeptionsästhetischer Ebene funktioniert¹⁷⁸, der den Autor als reflektierendes Subjekt kennzeichnet, das davon erzählt, was es kennt, was es erlebt hat (Truffaut: «Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé»¹⁷⁹), das sich selbst zum Objekt nimmt, unter dem distanzierten Blickpunkt des Außenstehenden sich selbst betrachte «comme l'insecte cerné sous le microscope de l'entomologiste»¹⁸⁰, um schließlich doch zuzugeben, es selbst sei das Insekt – ««Madame Bovary, c'est moi»»¹⁸¹.

Truffaut gefällt offensichtlich nicht nur, dass Flaubert für seine Figur der Madame Bovary auf seine persönliche Biografie zurückgegriffen hat, sondern auch die Spannung dieser beiden autobiografisch-fiktionalen Erzählebenen, deren Aufrechterhaltung und eben nicht Verwischung wie in traditionellen Autobiografien die Nouvelle Vague pointieren wird – was in den sich diesem Kapitel anschließenden Fallstudien erläutert werden wird, zumal, oder vielmehr gerade weil es dem Film im Gegensatz zur Literatur unmöglich ist, eine Identität zwischen Subjekt und Objekt zu behaupten, da jeder Versuch, die Kluft zwischen erzählter Figur und Erzähler *unsichtbar* werden zu lassen über die im Zuge autobiografischer Zeit-Sprünge unvermeidliche Polarität der beiden Erzählebenen Bild und Ton *sichtbar* und damit unglaublich wird, wie im Kapitel 2 zur Autobiografie im Film gezeigt wurde.

Auch der autobiografisch-fiktionale Autoren-Film der Nouvelle Vague wird zwei Erzählebenen aufweisen, über die er Einfühlung und Distanznahme erzeugt. Wenn der Autor über eine fiktive Figur von sich selbst erzählt (*Madame Bovary, c'est*

178 Siehe Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 289.

179 François Truffaut: Vous êtes tous témoins dans ce procès (1957). In: Le plaisir des yeux, 1987, S. 212–224, hier S. 223 f.

180 François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français. In: Cahiers du cinéma 31, 1954, S. 15–29, hier S. 24.

181 Ebd.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

moi), dann zeigt sich Lacans dezentriertes Subjekt konsequent gespalten in zwei Subjekte: Figur und «Erzähler» (der kein expliziter Erzähler sein muss); dieser möglichen Ich-Spaltung entsprechen die beiden Erzählebenen Bild und Ton, die a-chronologisch gegeneinander verschoben auf ihre narrativ-mediale Künstlichkeit verweisen – und darüber die grundsätzliche Problematik jeder Art von Referenzialität sichtbar machen, wie auch die ihres Autor-Subjekts¹⁸².

Wie der reale Diskurs sperrt sich der Film sichtbar und damit deutlicher als die Schriftsprache, transparentes Ausdrucksmedium eines vermeintlich autonomen Subjekts und dessen Imagination zu sein, auch das wurde im Kapitel 2 zur Autobiografie im Film gezeigt. Vor dem Hintergrund dieser modernen Auseinandersetzung mit sich selbst wird die Kritik seitens der Autobiografie-Forschung (vor allem Lejeunes und Bruss') an einem autobiografischen Erzählen im Film hinsichtlich ihres Postulats einer *sincérité* schnell zur *contrevérité*. Das Autor-Subjekt im Text wird zur «figure of speech»¹⁸³ (Andrew Sarris), zur «figure of reading or of understanding»¹⁸⁴ (Paul de Man). Jede Autoren-Fiktion kann autobiografisch gelesen werden, oder eben nicht.¹⁸⁵ Der Rezipient entscheidet darüber. Schon ihre *politique des auteurs* habe die Nouvelle Vague aus einer Rezeptions-Perspektive entwickelt, deren «unterstellte[] Regisseur[e]»¹⁸⁶ an den «realen Regisseur[en]»¹⁸⁷ gemessen worden seien in langen Interviews der *Cahiers du cinéma*, erst daraufhin sei entschieden worden, wer ein wahrer *auteur* sei und wer nicht, referiert Simon Frisch¹⁸⁸. Der Autor wird zur autobiografischen Kunstfigur, erkannt wie erfunden vom Rezipienten.

Schließlich treibt gerade die Forderung der Nouvelle Vague nach einem Autor im Film die Debatte um die Konstitutions-Bedingungen des autobiografischen Subjekts voran – bis in den Siebzigerjahren die traditionelle Autobiografie-Theorie in die Kritik gerät, paradoxerweise Ende der Sechzigerjahre mit Roland Barthes' «Tod des Autors» auch die Autoren-Theorie¹⁸⁹.

182 Vgl. Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 289.

183 Andrew Sarris: Notes on the *Auteur* Theory in 1962. In: P. Adams Sitney, Film Culture Reader, 1970, S. 121–135, hier S. 123. Siehe Kap. 3.1.1.

184 Paul de Man: Autobiography As De-Facement (1979). In: Ders., The Rhetoric of Romanticism, 1984, S. 67–81, hier S. 70.

185 Ebd.

186 Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague, 2007, S. 176.

187 Ebd.

188 Ebd., S. 178.

189 Jürgen Felix: Autorenkino. In: Ders., Moderne Film Theorie, 2003, S. 13–57, hier S. 36 f.; Roland Barthes: Der Tod des Autors (1968). In: Ders., Das Rauschen der Sprache, 2005. Siehe Anm. 212.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Noch vor den Autoren der Nouvelle Vague weist der Nouveau Roman (die Nouvelle Autobiographie der Achtzigerjahre) den Weg in die Postmoderne, indem auch er den sich Mitte des 19. Jahrhunderts ankündigenden Zweifel an der Autorität des Verfassers¹⁹⁰ aufgreift und in den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts den «‹Tod des [impliziten] Autors›»¹⁹¹ betont, der jedoch nicht mit dem Tod des Subjekts gleichzusetzen sei¹⁹², so dass das Autor-Subjekt nur mehr als «sinngabende Lücke»¹⁹³ im Prozess sprachkünstlerischer Semiose¹⁹⁴ wahrnehmbar werde – und damit stark rezeptionsabhängig. Jochen Mecke fasst zusammen:

[D]er *nouveau roman* [spielt] die Rolle der Drehscheibe, welchen [!] den Zug der Zeit von modernen auf postmoderne Gleise setzt. Mit postmodernen Romanen teilt er die Konzeption des Verlustes von Einheit, . . . allerdings . . . [kennt] die Literaturtheorie der *nouveaux romanciers* . . . noch die Trauer über die verlorene Einheit und versucht [!] diese durch eine Ästhetik selbstpräsenter Schrift zu kompensieren.¹⁹⁵

Nouveau Roman: Der Autor wird zur Lücke

Der Schriftsteller Alain Robbe-Grillet, dessen Name eng verknüpft ist mit der Entstehung und Entwicklung des Nouveau Roman¹⁹⁶, orientiere sich in den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts am modernen Roman und einer darin sich zeigenden «neue[n,] zunehmend problematische[n] Beziehung des Erzählers zur Wirklichkeit»,

190 Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich: Nach dem Autor fragen. In: Dies., Fragen nach dem Autor, 1992, S. 9–18, hier S. 11.

191 Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 87.

192 Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich: Nach dem Autor fragen. In: Dies., Fragen nach dem Autor, 1992, S. 9–18, hier S. 12.

193 Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 33.

194 Ebd., S. 31; Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 365.

195 Jochen Mecke, Roman-Zeit, 1990, S. 231.

196 Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 10. Der Nouveau Roman wird in Gero von Wilperts Sachwörterbuch der Literatur beschrieben als «franz. Romanform rd. 1950–70 in radikalem Ggs. zur Tradition des psychol.-illusionist.-chronolog. Romans . . . Der N. r. thematisiert die Erzählfiktion selbst. Er entstand aus dem Streben nach «objektiver Lit.» durch Ausschaltung . . . des Erzähler-Subjektivismus. Umständlich genaue, kühl-sachl. Beschreibung der wahrnehmbaren gegenständl. Gegebenheiten . . . aus der Perspektive e. unpersönl. Hauptfigur . . . ; fast drehbuchartige geometr.-physikal. Darstellung der Oberflächenwelt, deren bedeutungsleere, von Kausalität befreite Realität mit Sinn zu erfüllen dem Leser überlassen bleibt . . . Hauptvertreter sind A. [Alain, P. A. D.] Robbe-Grillet, N. [Nathalie, P. A. D.] Sarraute, M. [Michel, P. A. D.] Butor, C. [Claude, P. A. D.] Simon, J. [Jean, P. A. D.] Ricardou». Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, (1955) 2001, S. 565.

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

hält Karl Alfred Blüher fest¹⁹⁷, die erkennbar sei etwa an der Thematisierung der Namensgebung der Figuren bei Beckett, Faulkner und Kafka¹⁹⁸.

Robbe-Grillet gebe in seinen Romanen eine mimetische «Objektivität»¹⁹⁹ auf und ersetze den auktorialen Erzähler durch eine eingeschränkte «subjektive»²⁰⁰ Erzählinstanz, die an ein Flaubert'sches personales Erzählen im Er-Code anknüpfe, so Blüher weiter²⁰¹. Damit würden die Merkmale des im 19. Jahrhundert ausgebildeten «realistischen»²⁰² Romans verworfen, zugleich die Illusion, eine Wirklichkeit im Text abbilden zu können. Die Ich-Perspektive werde hinter einer scheinbar neutralen Er-Erzählfassade verborgen und eine implizierte perspektivische Erzählposition²⁰³, die für die Gestaltung einer ebenso scheinbar unpersönlichen erzählerlosen Erzählung Sorge²⁰⁴, schließlich ganz unterdrückt, beschreibt Blüher²⁰⁵. Robbe-Gril-

197 Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 10. Siehe auch Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 364. – Der «narrateur» bei Robbe-Grillet sei meist nicht der, der «erzählt», sondern das Bewusstseinszentrum, von dem aus das Geschehen dargestellt werde. Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 87.

198 Helmut Scheffel: Auf der Suche nach dem Subjekt. In: Peter Kemper, «Postmoderne», 1988, S. 82–103, hier S. 87; Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 364. Die Frage nach dem Neuen des Nouveau Roman stellend – der im Rahmen dieser Studie nicht weiter nachgegangen werden kann –, verweist Jean Alter auf eine Depersonalisation über Maskenspiele der Figuren schon in literarischen Werken des 18. Jahrhunderts wie auch auf Autoren-Interventionen, um dem Leser anzuzeigen, dass der Text eine einzige Erfindung, ein einziges Spiel über die *écriture* bedeute. Jean Alter in: Jean Ricardou: Le Nouveau Roman existe-t-il? Discussion. In: Jean Ricardou u. Françoise van Rossum-Guyon, Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux, 1972, S. 9–34, hier S. 21.

199 Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 10.

200 Ebd., S. 78.

201 Ebd. Nach Ansicht Robbe-Grillet's, so Blüher, ist Flaubert der erste, der mit *Madame Bovary* den Balzac'schen Realismus in Frage stellt. Ebd., S. 9.

202 Ebd., S. 81.

203 Ebd., S. 91.

204 Ebd., S. 83.

205 Karl Alfred Blüher bezieht sich hier auf *La jalousie* (1957). Ebd., S. 91. – Alain Robbe-Grillet spricht 1961 hinsichtlich der Erzähltechnik des Nouveau Roman von einer «subjectivité totale» («Le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale.» Alain Robbe-Grillet: Nouveau roman, homme nouveau [1961]. In: Ders., Pour un nouveau roman, 1963, S. 113–121, hier S. 117) und weist den Vorwurf zurück der «parfaite objectivité», die man den Schriftstellern gemachte hatte (ebd., S. 114). Nach Angabe von Doris Ruhe bezeichnet Roland Barthes den Nouveau Roman als «littérature objective», der die Fundierung in der Psyche der Figuren fehle. Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 361. Auch Brigitta Coenen-Mennemeier merkt an, dass von der von Robbe-Grillet behaupteten «expérience, limitée, incertaine» (Alain Robbe-Grillet: Nouveau roman, homme nouveau [1961]. In: Ders., Pour un nouveau roman, 1963, S. 113–121, hier S. 118) in seinen Romanen «nicht

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

lets Erzählinstanzen, als ««abwesende»»²⁰⁶ inszeniert, zeigten ein problematisches Verhältnis zur wirklichkeitsbeschreibenden Erzählung an, «indem sie diese zerstückeln, verfälschen, in Frage stellen, mit unauflösbaren Widersprüchen versehen und spielerisch-kombinatorisch verändern»²⁰⁷.

Blüher resümiert, der Diskurs diene nicht mehr der Wahrheitsfindung, sondern der Lüge.²⁰⁸ Kein verlässliches Erzählen sei mehr gegeben; die Erzählinstanz keine glaubwürdige mehr, nur noch eine dezentrierte²⁰⁹, da kein den narrativen Diskurs ordnendes ««Zentrum»»²¹⁰, nur noch ein ««leere[s] Zentrum»»²¹¹ angezeigt werde. Kein ««implizite[r]»»²¹² Autor sei mehr zu erkennen. Karl Alfred Blüher fasst zusammen:

einmal die Ungewißheit als Innerlichkeit vorkommt, sondern nur ihr Widerschein auf den Objekten». Brigitta Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, 1996, S. 14. Hingegen betont 1963 der auch als Regisseur und Drehbuchautor tätige *nouveau romancier* hinsichtlich seiner Arbeit für den Film, dass ihn nicht die Objektivität der Filmkamera fasziniere, sondern «ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire». Alain Robbe-Grillet: *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui* (1963). In: Ders., *Pour un nouveau roman*, 1963, S. 123–134, hier S. 128; siehe Brigitta Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, 1996, S. 15. «Robbe-Grillet substitutes the authorial subjectivity of the novel by the objective of a camera» (Jochen Mecke bezieht sich hier auf *La jalousie*. Jochen Mecke: *Death and rebirth of the author*. In: Winfried Nöth, *Semiotics of the Media*, 1997, S. 363–377, hier S. 366. Siehe Anm. 238) mit dem Werk-Ergebnis, «daß die wahrgenommenen Gegenstände, nicht mehr die Wahrnehmungen und auch nicht mehr deren Träger im Mittelpunkt des Interesses stehen» (Brigitta Coenen-Mennemeier, *Nouveau Roman*, 1996, S. 14). Marcelle Wahl gibt zu bedenken: «[V]ous [Alain Robbe-Grillet; P. A. D.] avez dit que l'image visuelle était une image immédiate et que l'image sonore était une chose mentale: l'image visuelle également est mentale, elle se passe dans le cerveau, il n'y a pas d'image visuelle dans l'œil.» Marcelle Wahl in: André Gardies: *Nouveau Roman et cinéma. Discussion*. In: Jean Ricardou u. Françoise van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. 1. *Problèmes généraux*, 1972, S. 185–214, hier S. 204. Zusammenfassend lässt sich vielleicht die Aussage treffen, dass Robbe-Grillet versucht, seine Subjektivität zu relativieren und ihre Nicht-Darstellbarkeit im Werk über eine objektive Abwesenheit anzuzeigen.

206 Karl Alfred Blüher, *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*, 1992, S. 91.

207 Ebd., S. 78 f. Siehe auch Claude Murcia, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, 1998, S. 29.

208 Karl Alfred Blüher, *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*, 1992, S. 91.

209 Ebd., S. 10 u. 79.

210 Ebd., S. 79.

211 Ebd., S. 91.

212 Ebd., S. 87. Blüher rekurriert auf den von Roland Barthes und Michel Foucault in den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts verkündeten «Tod des Autors», indem er präzisiert: «[M]an meinte aber eigentlich nur den des impliziten Autors.» Ebd. Barthes sagt, dass «[d]ie Sprache ein Subjekt, keine ›Person‹ [kennt]». Roland Barthes: *Der Tod des Autors* (1968). In: Ders., *Das Rauschen der Sprache*, 2005, S. 59. Er fährt fort: «Der moderne Schreiber . . . entsteht gleichzeitig mit seinem Text; er besitzt keineswegs ein Sein, das vor oder über seinem Schreiben läge». Ebd., S. 60. Der Autor sei eine im vieldeutigen Text von jedem Leser zu erschaffene Figur, Leser und Autor begehrten und brauchten sich gegenseitig. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, 1974, S. 43. Siehe auch Jens Ruchatz: *Rohmer par Rohmer*. In: Uta Felten und Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, S. 217–235, hier S. 218 u. Anm. 6 u. 7. Ruchatz weist darauf hin, dass *Der Tod des Autors* auf Französisch 1968 erschien,

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

In allen diesen Texten wird uns zwar konsequent aus der Perspektive eines implizierten Betrachters (oder mehrerer Betrachter) im Sinne eines «subjektiven» Realismus erzählt, doch zugleich verdeutlicht, daß der hinter der Beschreibung zu vermutende Erzähler nicht mehr der übliche glaubwürdige Erzähler ist, sondern ein solcher, der den «Realismus» der Darstellung dekonstruiert und als bloßes Textverfahren entlarvt.²¹³

Mimetisch-repräsentative Erzählformen würden von einer sprachautonomen, selbstbezüglichen Narrativik abgelöst.²¹⁴

Robbe-Grillet's subjektiver Realismus mit einer dezentrierten Erzählinstanz indiziert ein Autor-Subjekt, das zur «sinngabenden Lücke»²¹⁵ im Sprach-Kunstwerk der «faux raccord[s]»²¹⁶ wird. Die Repräsentation einer vorgeprägten Sinngebung, die ihre Bezugspunkte außerhalb des Werks hat²¹⁷, wird als unmögliche erklärt; das polare Verhältnis eines im Imaginären verhafteten Ichs und der Welt (im Zuge von Freud und Lacan)²¹⁸ beschreibt Robbe-Grillet 1958 wie folgt:

Bien évidemment il ne peut s'agir, de toute façon, que du monde tel que l'oriente *mon point de vue*; je n'en connaîtrai jamais d'autre. La subjectivité relative de mon regard me sert précisément à définir *ma situation dans le monde*.²¹⁹

Wer die Wirklichkeit sucht, kann diese nur als seinen an den Blick und an die Sprache gebundenen persönlichen Standpunkt thematisieren, wenngleich weder die Wirklichkeit noch der eigene Standpunkt sich repräsentieren lassen, im Leben wie in der Kunst. So birgt es nur eine scheinbare Paradoxie in sich, wenn Robbe-Grillet auch in

auf Englisch schon 1967. Ebd., S. 217, Anm. 4. Foucault: «Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen ... Mit Hilfe all der Hindernisse, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem errichtet, was es schreibt, lenkt es alle Zeichen von seiner eigenen Individualität ab; das Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit». Michel Foucault: Was ist ein Autor (1969)? In: Schriften zur Literatur, 1974, S. 7–31, hier S. 12.

²¹³ Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 89.

²¹⁴ Ebd., S. 13.

²¹⁵ Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 33.

²¹⁶ Scarlett Winter sieht die Aufgabe der «faux raccord[s]» bei Robbe-Grillet darin, den «vermeintlichen *réalisme objectif* zu zerstören, um sich der Realität als *réalité mentale* zu nähern». Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 116.

²¹⁷ Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 365.

²¹⁸ Siehe ebd., S. 363.

²¹⁹ Alain Robbe-Grillet: Nature, humanisme, tragédie (1958). In: Ders., Pour un nouveau roman, 1963, S. 45–67, hier S. 66.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

dem 1984 erschienenen *Le miroir qui revient*, der zu den aus dem Nouveau Roman hervorgegangenen Werken der Nouvelle Autobiographie zählt, sagt: «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi»²²⁰. So neu ist die Nouvelle Autobiographie also nicht, bloß der Widerstand in Frankreich gegen die Anerkennung einer Ebene des *imaginaire* für die Autobiografie hält sich hartnäckig, so dass die Nouvelle Autobiographie erst Mitte der Achtzigerjahre des 20. Jahrhunderts offen das reflektieren kann, worum es schon dem Nouveau Roman geht: die Kluft des Subjekts zu überwinden, zur Einheit zu finden in der Sprache.²²¹

Während der Nouveau Roman den impliziten Autor auslöschen will, um das Autor-Subjekt als abwesendes anzuzeigen, muss die Nouvelle Vague erst einmal den Autor für den Film postulieren, um über diese auf den ersten Blick gegensätzliche Bestrebung²²² dasselbe Anliegen zu formulieren, das beide mit der Autobiografie verbindet: die Diskursivierung der Erkennbarkeit der Welt und damit eine Sichtbarmachung der Problematik von (Selbst-)Referenzialität²²³. Während die Autobiografie-Theorie noch bis in die Siebzigerjahre am Repräsentationsmodell festhalten wird, verabschieden beide Strömungen sich davon, weil beide die Transformation des Subjekts im Werk konstatieren²²⁴.

220 Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, 1984, S. 10; vgl. S. 7. Siehe auch Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 353 u. 365.

221 Siehe ebd., S. 368.

222 Besonders Rohmer hat immer wieder bekundet, das Kino müsse seinen eigenen Weg gehen, der Modernismus im Kino sei disparat zu dem anderer Kunstformen, und das Abstrakte im Kino mache keinen Sinn. Éric Rohmer im Gespräch mit Robert Fischer: «Ich bin so wie jeder andere». In: *epd Film*, November 1992, S. 19–25, hier S. 24. Im Kontext grenzt Rohmer sein künstlerisches Selbstverständnis und das seiner Kollegen der *Cahiers du cinéma* gerne ab zum Nouveau Roman: «[L]e cinéma nous paraissait le seul art où l'on pouvait montrer des êtres humains, où l'on pouvait raconter des histoires; nous avions envie de ça, nous n'avions pas envie d'écrire des «nouveaux romans»». Aldo Tassone: Entretien avec Éric Rohmer. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 15–30, hier S. 21. Siehe auch Jean-Claude Biette u. a.: L'ancien et le nouveau. In: *Cahiers du cinéma* 172, November 1965, S. 32–42 u. 56–59, hier S. 33 f. u. 37. Ebenso erklärt Alain Robbe-Grillet 1971 auf einem Kolloquium seine Distanz zur Nouvelle Vague, die Balzacs Roman des 19. Jahrhunderts bloß reproduziere (mit Ausnahme etwa von Godard). Alain Robbe-Grillet in: André Gardies: *Nouveau Roman et cinéma. Discussion*. In: Jean Ricardou u. Françoise van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. 1. Problèmes généraux, 1972, S. 185–214, hier S. 208 u. 211; siehe auch Claude Murcia, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, 1998, S. 32.

223 Siehe Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 289. Siehe auch Helmut Scheffel: Auf der Suche nach dem Subjekt. In: Peter Kemper, «Postmoderne», 1988, S. 82–103, hier S. 101.

224 Siehe Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 23–38, hier S. 29 f. Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich machen schon Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Verlagerung vom Ich des Autors auf das Selbst des Werks eine «vom

3.2 Autobiografie als Kunstwerk

Ebenso wie Karl Alfred Blüher eine «Dezentrierung» der Erzählinstanz²²⁵ bei Robbe-Grillet anzeigt, so spricht Jochen Mecke von einem dezentrierten Film-Autor: «[T]he film author is a figure of decentering preestablished configurations of meaning.»²²⁶ Beide Autoren-Strömungen zeichnen über die Auseinandersetzung mit sich selbst als ein in der Sprache verflochtenes Subjekt Lacans dezentriertes Ich nach: «[C]'est en tant qu'il est engagé dans un jeu de symboles, dans un monde symbolique, que l'homme est un sujet décentré»²²⁷. Der Autor ist nicht «im Besitz seines Selbst und eines ihm vorausgehenden Sinns [und] . . . muss . . . seine Autorität an die Tätigkeit der Signifikanten abtreten»²²⁸.

Ebenso wie der Nouveau Roman den traditionellen Persönlichkeitsbegriff «vom kontinuierlichen Werden des Subjekts auf ein Ziel hin»²²⁹ und damit eine Selbstbestimmtheit verwirft und der Sprache eine reine Präsenz zugesteht²³⁰, so postuliert die Nouvelle Vague zwar den Autor für den Film, um ihn im Rahmen eines «Autor-Pakts» deklarierend im Bewusstsein des Rezipienten zu verankern, dekonstruiert ihn aber, indem einer im Drehbuch vorgeprägten Bedeutungskonfiguration über die *mise en scène* entgegengetreten wird, und das Bild seine Autonomie bewahren soll, ohne Anpassung an die Sprache²³¹. Die Nouvelle Vague emanzipiert das Bild von jeder Form symbolischer Kommunikation.²³²

Über die Dreharbeiten will der Autor dem bei Lacan durch die Signifikanten hervorgebrachten trügerischen Signifikat entkommen und die nur *dialogisch* erfahr-

auktorialen Subjekt *abgelöste*[] Poesie» aus. Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich: Nach dem Autor fragen. In: Dies., Fragen nach dem Autor, 1992, S. 9–18, hier S. 11. Siehe auch Jochen Mecke: Death and rebirth of the author. In: Winfried Nöth, Semiotics of the Media, 1997, S. 363–377, hier S. 365. Zeitgleich, um noch einmal daran zu erinnern, wird auch der Abstand zwischen erzählendem und erzähltem Ich in der Autobiografie spürbar; Zweifel an der Sinnfindung kündigen das für die Moderne kennzeichnende Krisenbewusstsein an. Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 179 u. 181; siehe auch Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 170–199, hier S. 193 f.

225 Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 79; siehe auch S. 96.

226 Jochen Mecke: Death and rebirth of the author. In: Winfried Nöth, Semiotics of the Media, 1997, S. 363–377, hier S. 372.

227 Jacques Lacan, Le Séminaire de Jacques Lacan: Livre II, 1978, S. 63. Hinweis nach Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 31.

228 Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 32.

229 Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 353.

230 Siehe Brigitta Coenen-Mennemeier, Nouveau Roman, 1996, S. 10. Siehe auch Jochen Mecke: Death and rebirth of the author. In: Winfried Nöth, Semiotics of the Media, 1997, S. 363–377, hier S. 372.

231 Vgl. ebd., S. 372 f.

232 Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 66 f. Steinlein bezieht sich hier auf die Terminologie von Friedrich Kittler, Grammophon Film Typewriter, 1986, S. 26 f.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

baren Leerstellen innerhalb seines bewussten Diskurses *zeigen*²³³. Derweil ein Leser diese Lücken kaum als authentisch erlebt, da sie nur höchst artifiziell von einem Schriftsteller thematisiert werden können, erkennt ein *sehender* Zeuge die ihm aus seinem Leben bekannte Dialog-Situation im Film wieder. Über die Rede des Film-Autors aus dem Mund des Schauspielers sollen Körper und Stimmen ihre «polysémie énigmatique»²³⁴ zurückerhalten, für den Zuschauer als Zeugen soll die Täuschung sichtbar werden, damit er das «wahre» Subjekt glaubt, errahnen zu können («Das Unbewußte ist der Diskurs des Anderen»)²³⁵.

Wenngleich nicht im «souveränen Besitz der Autorschaft»²³⁶, überlebt der Autor als «subjektive[s] ›Bewußtsein[]›»²³⁷ in autonomer Narrativik; «by the objective of a camera»²³⁸ versucht er, «Wirklichkeitspartikel»²³⁹ einzufangen und über eine originelle narrative Strukturierung seine innere Haltung anzuzeigen. Der Autor gibt die Vorstellung auf, sich im Werk abzubilden, er ist mit dem Werk verwoben; er drückt sich nicht *durch* Schrift oder Bild aus, sondern *in* Schrift und Bild²⁴⁰. Claudia Gronemann resümiert: «Statt einer Lebensgeschichte wird . . . die Erfahrung der Undeutbarkeit des Ich kommuniziert»²⁴¹.

Der die Verflechtung von Subjektivität und Sprache implizierende Autorenbegriff von Nouveau Roman und Nouvelle Vague nimmt poststrukturalistische Ansätze

233 Siehe Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 48 f.

234 Jochen Mecke: Voix cassée et voix muée (1995). In: Michel Collomb, Voix et création au XX^e siècle, 1997, S. 87–98, hier S. 98.

235 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 49. Vgl. Jacques Lacan, Schriften I, 1973, S. 104.

236 Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 32.

237 Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 91.

238 Jochen Mecke sagt über die Anwendung kinematografischer Techniken in Alain Robbe-Grillet's *La jalousie* (1957): «Robbe-Grillet substitutes the authorial subjectivity of the novel by the objective of a camera.» Jochen Mecke: Death and rebirth of the author. In: Winfried Nöth, Semiotics of the Media, 1997, S. 363–377, hier S. 366. Siehe Anm. 205.

239 Jens Ruchatz fragt danach, wie Rohmer die Prinzipien der Autorschaft und des ontologischen Realismus vereint und kommt zu folgendem Ergebnis: «Rohmers Lösung ist, den *auteur* in den Realismus einzubetten und ihm die Aufgabe zuzuteilen, die mit der Kamera einzufangenden Wirklichkeitspartikel in ein Ganzes – eine Narration – zu strukturieren.» Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten und Volker Roloff, Rohmer intermedial, S. 217–235, hier S. 230.

240 Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 67. Schon Bazin und Astruc definieren den Autor im Werk: «[L]e metteur en scène *écrit* directement en cinéma» (Bazin); «[il] *écrit* directement sur la pellicule» (Astruc). André Bazin: L'évolution du langage cinématographique (1951/1952/1955). In: Ders., Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 63–80, hier S. 80. Alexandre Astruc: Naissance d'une nouvelle avant-garde (1948). In: Du stylo à la caméra, 1992, S. 324–328, hier S. 326. Siehe Anm. 36.

241 Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 34.

3.3 Film und Autobiografie werden Kunst

einer modernen Autobiografik vorweg, die den Text als vollständig selbstreferenziellen, unabschließbaren Prozess verstehen wird, der über die De-Konstruktion von Subjektivität und Sinn eine ständige Neuschreibung inszenierend einfordert.²⁴²

3.3 Film und Autobiografie werden Kunst

Nachdem Georges Gusdorf 1956 Lacans Spiegelstadium als theoretische Basis für eine moderne Vorstellung von Individualität in seiner Untersuchung der Autobiografie referiert und sich damit nicht in Frankreich, sondern erst einmal nur in Deutschland Gehör verschaffen kann, bleibt die Autobiografie-Theorie in Frankreich noch bis in die Siebzigerjahre traditionellen Kriterien verhaftet, die weiterhin ein autonomes Subjekt voraussetzen. Doch um der Autobiografie den Status als Sprach-Kunstwerk zu ermöglichen, kommt die Autobiografie-Forschung nicht umhin, erst einmal Lacans im Imaginären wie Symbolischen verhaftetes Subjekt anzuerkennen.

So ist es dann der Film in Frankreich, der vor allem der Autobiografie-Theorie im eigenen Land den Weg in die Moderne weist. Die Nouvelle Vague, deren führende Köpfe alle zunächst Theoretiker der *Cahiers du cinéma* sind²⁴³, hat offenbar weniger Scheu als der Roman, persönliche Bezüge im Film (zumindest theoretisch) einzugehen und sich zu Truffauts Postulat eines persönlichen, gar autobiografischen Films zu bekennen, manifestiert in dessen Artikeln aus den Jahren 1954 und 1957. Über die Auseinandersetzung moderner Ich-Erfahrung in Theater, Kunst und Literatur²⁴⁴ honorieren die zukünftigen Film-Autoren der Nouvelle Vague die Imagination als Bestandteil der Realität, die eine Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation obsolet werden lässt. Die Bedingungen der Möglichkeit von Welt- und Selbsterkenntnis werden reflektiert über die Bedingungen der Realitäts-Wahrnehmung des Subjekts, so dass der Glaube an die Mimesis von Realität aufgegeben wird.²⁴⁵

Der Autor überlebt im Werk als subjektives Bewusstsein; er formuliert seine

242 Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 293; siehe Dies., Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, 1999, S. 199.

243 «In der Filmgeschichtsschreibung hat sich heute die Sonderstellung der ehemaligen Filmkritiker aus den *Cahiers du cinéma* als eigentliche Kerngruppe der Nouvelle Vague weitgehend durchgesetzt.» Simon Frisch, Mythos Nouvelle Vague, 2007, S. 39. Gemeint sind Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol und Rivette.

244 Etwa Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3/4, 1994, S. 353–369; Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich: Nach dem Autor fragen. In: Dies., Fragen nach dem Autor, 1992, S. 9–18; Felix Philipp Ingold: Jeder kein Künstler. In: Neue Rundschau, Bd. 2, Mai 1985, S. 5–24.

245 Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 2007, S. 202 f.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Absicht der Selbstdarstellung als eine unerfüllbare, doch thematisiert er sein Verständnis von Subjektivität und Wahrheit und damit seinen mentalen Zugang zur Welt.²⁴⁶ Die Suche des Rezipienten nach dem «wahren» Autor-Subjekt wird im Rahmen der Autorenpolitik der Schlüssel zum Kunstwerk.

3.4 Der Realismus nach Bazin

Um die Filme der Nouvelle Vague auf ihren autobiografischen Gehalt hin lesen zu können, muss neben den deutlichen Einflüssen aus der Literatur an André Bazin erinnert werden. Der Filmtheoretiker und Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* widmet sich in seinen Analysen vor allem dem italienischen Neorealismus und Orson Welles²⁴⁷ und weist nach, dass in vielen ihrer Filme schon in den Vierzigerjahren des 20. Jahrhunderts der Realismus zu einer deutlich das Subjektive dokumentierenden Erzählform vorangetrieben wurde.²⁴⁸

3.4.1 Der Einfluss der Realgeschichte – Neorealismus und Orson Welles

Wie später auch Deleuze behauptet Bazin in seinen Studien den Einfluss der Realgeschichte auf die Erzählstrategien des Kinos.²⁴⁹ Er hält fest, der Neorealismus sei dem aktuellen Zeitgeschehen verhaftet, Widerstand und Befreiung seine Hauptthemen, das Genre wirke wie ein rekonstruierter Tatsachenbericht, wie eine Sozialreportage, besitze dokumentarischen Wert. Im Unterschied etwa zu Frankreich, wo der Widerstand mit dem Tag nach der Befreiung zur Legende geworden sei, und das Leben wieder angefangen habe, bedeutete in Italien die sich monatelang hinziehende Befreiung keine Rückkehr zur Freiheit, sondern politische Revolution, alliierte Besatzung, wirtschaftliche wie soziale Umwälzung.²⁵⁰

Der Philosoph Gilles Deleuze wird dann 1985 in seiner Studie zum Zeit-Bild den Filmkritiker Serge Daney zitieren, der auch die Erfahrung der beiden Weltkriege

²⁴⁶ Siehe Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 37.

²⁴⁷ Auch an Jean Renoir sei im Kontext erinnert, da dieser das italienische Kino wie auch die Nouvelle Vague beeinflusst hat. André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (1948). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 257–285, hier S. 259, Anm. 1.

²⁴⁸ Siehe Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 15. Siehe auch André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (1948). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 257–285, hier S. 271 ff.

²⁴⁹ Siehe Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, 2003, S. 117.

²⁵⁰ André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (1948). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 257–285, hier S. 262 u. 265.

3.4 Der Realismus nach Bazin

als Ursache sieht, auf welche die Menschen und damit auch der Film als Seismograf dieser Wirklichkeit nicht mehr reagieren, die sie nur noch hätten wahrnehmen können.²⁵¹ Das Band zwischen Mensch und Welt, die sensomotorische Einheit sei zerrissen, so Deleuze; der Mensch könne nicht mehr an diese Welt glauben. Er folgert, die motorische Unzulänglichkeit lasse den Menschen deshalb umso besser beobachten, so dass das Kino der Aktion zum Kino des Sehenden werde, das Kino der Bewegung zum Kino der Zeit.²⁵²

Bazin geht es prinzipiell darum, dass gerade ob des Realitäts-Effekts der «Sprache» Film²⁵³ der Bezug zur Wirklichkeit immer wieder aufs Neue gesucht werde:

Au terme de cette chimie inévitable et nécessaire, on a substitué à la réalité initiale une illusion de réalité faite d'un complexe d'abstraction (le noir et blanc, la surface plane), de conventions (les lois du montage par exemple) et de réalité authentique. C'est une illusion nécessaire, mais elle entraîne rapidement la perte de conscience de la réalité elle-même qui s'identifie dans l'esprit du spectateur à sa représentation cinématographique. Quant au cinéaste, dès lors qu'il a obtenu cette complicité inconsciente du public, sa tentation est grande de négliger de plus en plus la réalité. L'habitude et la paresse aidant, il en vient à ne plus distinguer clairement lui-même où commencent et finissent ses mensonges. Il ne saurait être question de lui reprocher de mentir puisque c'est le mensonge qui constitue son art, mais seulement de ne plus le dominer, d'en être sa propre dupe et d'empêcher ainsi toute conquête nouvelle sur la réalité.²⁵⁴

Den Realismus im Film vorangebracht hätten seit 1940 der Neorealismus und Orson Welles, beide mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln, referiert Bazin. Der Neo-

251 Deleuze bezieht sich auf folgende Textstelle bei Daney: «[L]es grandes mises en scène politiques, les propagandes d'État devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse . . . Derrière ce théâtre guerrier . . . il y avait une autre scène qui n'a cessé depuis de hanter les imaginations: celle des camps.» Serge Daney, *La rampe*, 1983, S. 172 u. 174. Vgl. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 214 u. Anm. 15.

252 Ebd., S. 18, 34 u. 220 f.

253 «D'autre part le cinéma est un langage.» André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 9–17, hier S. 17. Bazin spielt auf Malraux' Ausspruch an: «Par ailleurs, le cinéma est une industrie.» André Malraux: *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939 wurde der Aufsatz geschrieben, 1946 erst gedruckt. Vgl. André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Exemplar-Nr. 279, 1946). In: *La nouvelle revue française* 520, 1996, S. 4–19, hier S. 19. Dagegen Rivette: «[L]e cinéma n'est décidément pas un langage.» Jacques Rivette: *L'Âge des metteurs en scène*. In: *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954, S. 45–48, hier S. 45. Siehe auch Ders.: *De l'abjection*. In: *Cahiers du cinéma* 120, Juni 1961, S. 54 f., hier S. 55.

254 André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (1948). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 257–285, hier S. 270.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

realismus setze auf einen Dreh an Originalschauplätzen, Außenaufnahmen, den Einsatz von natürlichen Lichtquellen und Laiendarstellern, Welles hingegen auf eine zuvor unübliche Bildtiefe.²⁵⁵ 1941 erfasse Orson Welles in den Einstellungen für sein Erstlingswerk *CITIZEN KANE* den gesamten Raum mit gleicher Schärfentiefe und gebe so der filmischen Illusion eine fundamentale Eigenschaft des Realen zurück, ihre Kontinuität.²⁵⁶ Neorealismus wie auch Welles versuchten beide, den Realitätsverlust mit Ästhetik auszugleichen; beide wüssten, so Bazin, dass «le réalisme en art ne saurait évidemment ne procéder que d'artifices».²⁵⁷ Gerade ein «réalisme pris sur le vif»²⁵⁸ sei das genaue *Gegenteil* dessen, was er zu sein vorgebe, so erfordere er in seiner *mise en scène* vielmehr «une stylisation aussi évoluée».²⁵⁹

Bazin meint, sowohl bei Welles als auch in den Werken des Neorealismus' ein «équivalent cinématographique du roman américain»²⁶⁰ festzustellen und erinnert an die Popularität amerikanischer Schriftsteller in Italien sowie an die Nähe beider Kulturen während der Besatzung. Er resümiert: «Plutôt qu'une influence», c'est un accord du cinéma et de la littérature, sur de mêmes données esthétiques profondes, sur une commune conception des rapports de l'art et de la réalité.»²⁶¹

3.4.2 Das gebrochene Raum-Zeit-Kontinuum bei Bazin

Bazin insistiert auf das Raum-Zeit-Verhältnis im Film. So wie er Welles' Schärfentiefe lobt ob der erzeugten Kontinuität des realen Raums zur *eigenen* Orientierung des Zuschauers, so rühmt er Stil und damit Erzähltechnik bei Faulkner, Hemingway oder Malraux wegen einer Nicht-Kontinuität der Zeit, wegen des Erzählens mehrerer Zeiträume, wegen «la mise en place dans le temps des fragments de réalité»²⁶².

An Rossellinis *PAISÀ* (1946)²⁶³ erläutert Bazin, der Film entspreche einer Sammlung von Kurzgeschichten, verbunden über ein gemeinsames historisches Element.²⁶⁴

255 Ebd., S. 272.

256 «Orson Welles a restitué à l'illusion cinématographique une qualité fondamentale du réel: sa continuité.» Ebd., S. 271.

257 Ebd., S. 269; siehe auch S. 267 f. u. 272 f.

258 André Bazin: «Europa 51» (1953). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 359 ff., hier S. 361.

259 Ebd.

260 André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (1948). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 257–285, hier S. 283.

261 Ebd., S. 284; siehe auch S. 283.

262 Ebd., S. 274.

263 Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 2, S. 2370.

264 André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (1948). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 257–285, hier S. 277 f.

3.4 Der Realismus nach Bazin

Das heißt, der Autor nimmt verschiedene Perspektiven ein, um denselben Zeitraum in seinem Verlauf wiederholt *rückblickend* zu betrachten. Zudem hebt Bazin an PAISÀ das Erzählen von Wirklichkeits-Fragmenten über Ellipsen wie *Lücken* und eine teils auf eine Person(-engruppe) reduzierte Wahrnehmungsperspektive hervor, so dass die Erzählhandlung Fragen unbeantwortet lasse. Der Neorealismus lehne eine «nachträgliche Überformung des Erlebens und Handelns mit Sinnfiguren . . . ab[]»²⁶⁵, formuliert Lorenz Engell.

Auch Bazin will den Autor als Sinn-Konstrukteur des Filmwerks ausgeschlossen wissen, dieser solle vielmehr die Natur und den *Zufall* für sich sprechen lassen:

La caméra seule possédait un sésame de cet univers où la suprême beauté s'identifie tout à la fois à la nature et au hasard: c'est-à-dire tout ce qu'une certaine esthétique traditionnelle considère comme le contraire de l'art.²⁶⁶

Die Aufgabe des Regisseurs sei lediglich die «*mise en place dans le temps* des fragments de réalité»²⁶⁷. Ausgehend von einem autonomen Wirklichkeits-Fragment – «l'image-fait»²⁶⁸, über das der Verstand mit anderen «*image-faits* les rapports inventés»²⁶⁹ unterhalte, solle der Zuschauer diese «paysage mental à la fois objectif comme une pure photographie et subjectif comme une pure conscience»²⁷⁰ mit seinem eigenen Verstand, seiner eigenen Vorstellungswelt besetzen. Erst über den Zuschauer erhalte die von dem Bewusstsein des Regisseurs neu zusammengesetzte, nicht aber analysierte Realität «le *sens*»²⁷¹. Der Rezipient soll mit seinem Wissen und seinen Erfahrungen dem Kunstwerk einen Sinn verleihen.

265 Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 164.

266 André Bazin zit. nach Éric Rohmer: La «somme» d'André Bazin. In: Cahiers du cinéma 91, Januar 1959, S. 36–45, hier S. 40.

267 André Bazin: Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération (1948). In: Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 257–285, hier S. 274. Hervorhebung P. A. D.

268 Ebd., S. 282.

269 Ebd.

270 Im Kontext spricht Bazin von Rossellinis VIAGGIO IN ITALIA (1953). André Bazin: Défense de Rossellini. In: Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 347–357, hier S. 353. Erstmals publiziert als «Difesa di Rossellini» in: Cinema Nuovo 65, 25. August 1955. Quellenangabe nach: André Bazin, Was ist Film?, 2004, S. 409. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 2, S. 1889. So spricht auch Rohmer 1955 von seinem Verständnis eines Kinos, in dem «l'auteur donne son coup de pouce pour nous rendre sensible cette interférence entre le monde matériel et celui de l'esprit». Éric Rohmer: Le celluloïd et le marbre (III): De la Métaphore. In: Cahiers du cinéma 51, Oktober 1955, S. 2–9, hier S. 9. Hinweis nach Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 67.

271 André Bazin: Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération (1948). In: Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 257–285, hier S. 281; siehe auch S. 279 ff.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

3.4.3 Fazit: Die Wirklichkeit zeitlich konstruiert

Nach Bazins Wirklichkeitsverständnis soll der Film als transparentes Medium zwar die Realität abbilden, als «Fenster zur Welt» einen unverfälschten, unmanipulierten Durchblick auf eine präexistente Wirklichkeit²⁷² gewähren und selbst fürs bloße menschliche Auge nicht wahrnehmbare Phänomene und Momente sichtbar werden lassen²⁷³, doch habe der Regisseur die Lüge als grundlegenden Bestandteil seiner Kunst zu akzeptieren²⁷⁴. Der Regisseur soll immer wieder neu die Realität erobern, deren Wirklichkeits-Fragmente über sein Bewusstsein *zeitlich* anordnen.²⁷⁵ Diese *subjektiv* aufgeladenen Wirklichkeits-Fragmente sollen die innere Ästhetik des Films ausmachen. So soll der Regisseur seine Haltung zu seinem Material zum Ausdruck bringen²⁷⁶ und dennoch die Realität (über die rein technische Aufzeichnung) in ihrer Vieldeutigkeit erhalten.

Es zeigt sich, Bazins Realismus gründet sich auf der Erkenntnis, dass der Film strukturell unserer Wahrnehmung verwandt ist²⁷⁷, er ist weniger ein Realismus

272 Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 2007, S. 41 u. 43; Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films, 1988, S. 90 f. Bazin: «Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel. Ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour.» André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 9–17, hier S. 16. Da eine Repräsentation immer auch Transformation bedeute, ist für Jean Mitry die zitierte Aussage Bazins der Beweis für «idéisme finaliste et spiritualiste de Bazin». Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, (1963) 2001, S. 240. Das Universum enthüllt sich nicht einfach über die Fotografie der Kamera, das müssen Praktiker wie Godard sich schnell eingestehen: «[L]a vie se débat pire que le poisson de Nanouk, nous file entre les doigts . . . , s'éclipse entre les images». Jean-Luc Godard: *Pierrot mon ami*. In: *Cahiers du cinéma* 171, Oktober 1965, S. 17 f., hier S. 17.

273 Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 2007, S. 26. Siehe auch André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 9–17, hier S. 16.

274 André Bazin: *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération* (1948). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 257–285, hier S. 270.

275 Der Regisseur soll die Realität erzählen, die sich ihm über die zeitliche Verschiebung im Erinnern subjektiv färbt – weshalb auch Christian Metz jeden Film als einen fiktionalen beschreiben wird. Siehe Kap. 2.3, Anm. 18.

276 Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 2007, S. 42.

277 Ebd., S. 41 f.; siehe auch Andrew Dudley, *Concepts in Film Theory*, 1984, S. 50. Der Film reflektiere die Mechanismen der Wahrnehmung, nicht der Realität; anhand seiner apparativ-technologischen Struktur zeige er über den Kamera-Blick die Wirklichkeit als subjektive Konstruktion, führt Kay Kirchmann aus. Kay Kirchmann: *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität*. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 23–38, hier S. 36. Siehe Anm. 364 (Gertrud Koch). Damit erinnert der Film an den

3.4 Der Realismus nach Bazin

der Abbildung als ein Realismus der *Rezeption*²⁷⁸. Doch irrt Bazin, wenn er am Neorealismus lobt, dieser könne die wahrzunehmende Welt, die «aus Fetzen von Zufallsereignissen besteht»²⁷⁹, diesseits eines Eingriffs der Sinngebung erfassen²⁸⁰. Dies ist eine Fehleinschätzung, weil da, wo der Film ist, nie die Welt sein kann, sondern nur eine mögliche Welt.²⁸¹ Genauer, weil da, wo ein Film ist, *auch* das Bewusstsein eines Subjekts existiert, eben das seines Regisseurs, der seiner eigenen Sinngebung nicht entkommt, ließe sich die Feststellung von Lorenz Engell ergänzen.

Film und Subjekt konstituieren sich immer über das Imaginäre ihrer Erzählung²⁸², die Realität erhält über das Bewusstsein eines Subjekts einen *nachträglichen* Sinn.

So ist es nur konsequent, dass der nächste Neuansatz im europäischen Kino, die französische Nouvelle Vague, sich auf die inneren Strukturen einer *möglichen* Welt konzentriert, auf die filmischen Grundprinzipien²⁸³. Sie setzt damit nicht bei der Wirklichkeit an, sondern beim Kino selbst, zeigt dieses als beschränktes Prinzip, zeigt, dass «jenseits des Kinos erst etwas beginnt, worauf es wirklich ankommt, nämlich die Wirklichkeit»²⁸⁴. Derweil Bazin noch glaubt, den Realcharakter des Fragments vor einem Sinn retten zu können, versucht die Nouvelle Vague, «über den Sinn hinaus, ins Jenseits des Sinns, zu gelangen»²⁸⁵. Sie zeigt nicht nur, wie noch der Neorealismus, die Subjektivität einer erzählten Figur (basierend auf eigenem Erleben des Regisseurs, auf Zeitungs-Berichten o. ä.²⁸⁶), sondern sie reflektiert diese (sprachliche) Wirklichkeitserfahrung über ihre *mise en scène*. So stellt die Nouvelle Vague, wie in jeder Autobiografie, über eine Strukturierung der Zeit differente Sichtweisen nebeneinander, um im Moment deren Zusammenstoßes den realen Autor im Außerhalb errahnen zu lassen.

subjektiven Realismus Alain Robbe-Grillet, so wie Karl Alfred Blüher ihn beschreibt. Karl Alfred Blüher, Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne, 1992, S. 89 f.; siehe Kap. 3.2.2 Nouveau Roman: Der Autor wird zur Lücke.

278 Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 177.

279 Siegfried Kracauer, Theorie des Films, (1960) 1964, S. 386; Hinweis nach: Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 171.

280 Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 244.

281 Ebd., S. 180.

282 Eva Hohenberger sagt über die kinematografische Erzählung, die der menschlichen Wahrnehmung entspreche: «Damit . . . filmischer Raum vermeintlich so wahrgenommen werden kann wie nicht-filmische Realität, muß er als Erzählraum konstruiert werden, denn nur die Erzählung garantiert, daß wir die Begrenztheit des filmischen Raums vergessen.» Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films, 1988, S. 94.

283 Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 184.

284 Ebd., S. 244.

285 Ebd.

286 Ebd., S. 174.

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

Lacan denkt das Subjekt von der Sprache her, Deleuze ähnlich wie Bazin von der Zeit. Die Spaltung des Subjekts vollzieht sich bei Deleuze im Zeit-Bild, möglich macht das der Film, der im Unterschied zur Sprache mehrer Modi zugleich herstellen kann. Er kann über seine «bewegten» Bilder die Gegenwart als solche wahrnehmbar werden lassen und zugleich deutlich machen, dass sie ihre Bedeutung nur im Modus der *erinnerten* Gegenwart erlangen.

Auf der Grundlage der Täuschung bringen bei Lacan und Deleuze Subjekt und Film Authentizität hervor, über Differenzen eines Rede- bzw. Bewegungsflusses auf zeitlich parallelen Ebenen. Dialog, Blick und Bewegung konstituieren Subjekt und Film über die Simultanität einer aktuellen Verlaufs- und einer virtuellen Erlebnis-Zeit – weshalb im Rekurs auf die Position Deleuzes, der seine Theorie des Zeit-Bildes mit vielen Beispielen der Nouvelle Vague begründet, eine Autobiografie in der Literatur eher eine Lebensbeschreibung ist und im Film eine Untersuchung ihrer zeitlichen Bedingtheit.

Wie schon Bazin begründet Gilles Deleuze realgeschichtlich die Krise des klassischen Kinos, das sich bei dem französischen Philosophen im Bewegungs-Bild manifestiert, auch er spricht von den «Erschütterungen der Wahrnehmung und des Selbstbildes des Menschen durch die Erfahrung der beiden Weltkriege»²⁸⁷. An Henri Bergsons Erlebnis-Zeit angelehnt, spiegelt sich nach Deleuze die Subjektivität im Zeit-Bild²⁸⁸, sie ist unkontrollierbar²⁸⁹:

²⁸⁷ Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 117.

²⁸⁸ Gilles Deleuze entwirft seine Theorie des Zeit-Bildes auf Grundlage der Werke des Pariser Philosophen Henri Bergson (1859–1941). Nach Bergson ist die typische Form der Zeitlichkeit des Lebensprozesses nicht die objektiv-physikalische Zeit («temps»), sondern die reale Erlebnis-Zeit, die wirkliche, unmittelbar erfahrene Dauer («durée»), die möglich werde durch das Gedächtnis, das die Vergangenheit aufbewahre (Der Brockhaus multimedial 2006). Bergsons «reine Dauer» ist die Wirklichkeit, die aber nicht mit dem Verstand, sondern mit der Intuition begriffen werde (Georgi Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, 1982, zit. nach: André Bazin, Was ist Film?, 2004, S. 42, Anm. 9; Robert Fischer verweist hier auch auf Bazins Kenntnis von Bergson). Nach Matthias Kraus denkt Bergson Wahrnehmung und Erinnerung als mentale Bilder, wobei jede Erinnerung nur den Ausschnitt einer Vergangenheit erschließe, da diese prinzipiell nicht zugänglich und daher nicht darstellbar sei. Bergsons Gedächtnis-Bilder, die dieser abgetrennt von einer Materie behandelt habe, übertrage Deleuze auf Filmbilder, bei denen es sich selbst um Materie handele; wobei, so Kraus weiter, in Deleuzes Untersuchung häufig nicht unterschieden werden könne, ob er sich gerade auf Filmbilder oder innere Bilder beziehe. Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 186 f. u. Anm. 134.

²⁸⁹ Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 168. Georges Gusdorf hält fest, da das Bewusstsein des Subjekts dessen Ich-Erzählung bestimme, käme das Subjekt unweigerlich zu der Ansicht, dass das Bewusstsein auch sein Leben bestimme. Nach Bergson habe das Individuum jedoch keine

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

Le temps n'est pas l'intérieur en nous, c'est juste le contraire, l'intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons . . . La subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel. L'actuel est toujours objectif, mais le virtuel est le subjectif: c'était d'abord l'affect, ce que nous éprouvons dans le temps; puis le temps lui-même, pure virtualité [].²⁹⁰

Deleuze geht bei seiner Theorie des Zeit-Bildes davon aus, dass sich der Blick des Ichs auf die Welt im Moment des Erlebens spaltet in eine aktuelle Wahrnehmung, die auf die Zukunft hinstrebt, und eine virtuelle Erinnerung, die in die Gesamtheit der Vergangenheit fällt.²⁹¹ Das Zeit-Bild ist demnach Bewusstsein und Gedächtnis, in dem die Gegenwart ständig mit der Vergangenheit korrespondiert.²⁹² Da wir nach Deleuze in der Zeit leben und nicht die Zeit in uns, können wir selbst uns nur anschauen unter der Bedingung von Zeit. So kann das Subjekt nicht länger als «eine Substanz»²⁹³ gedacht werden, sondern spaltet sich auf in eine zeitunabhängige, transzendente «Seinsform» und eine zeitabhängige, empirische «Verlaufsform»²⁹⁴.

Deleuzes Subjektivierung der Zeit und ihre Spaltung sind über den Bergson'schen Ansatz der Erlebnis-Zeit eng verknüpft mit Lacans Studien zur Subjekt-Spaltung, auch wenn Deleuze den Film von der Zeit und nicht von der Repräsentation und Selbstreflexivität her denkt²⁹⁵. Bei Deleuze bedingt ein von Raum und Handlung befreites Zeit-Bild die Krise des Subjekts und damit auch die Krise der Repräsentation – im Abgleich mit einer zweifelhaften Authentizität der eigenen Erfahrungsumwelt kann die Authentizitäts-Erfahrung eines «authentischen» audio-visuellen Mediums auch nicht mehr als qualitativ erachtet werden²⁹⁶.

Über eine «naissance de la mémoire»²⁹⁷, über eine Erinnerung im *Werden* der Gegenwart wird nicht nur im Zeit-Bild, sondern auch in der existenziell reflektie-

Entscheidungsfreiheit, da es nachträglich eine Handlung konstruiere, während in den entscheidenden Augenblicken keine bewusste Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten existiere. Georges Gusdorf: *Conditions et limites de l'autobiographie*. In: Günter Reichenkron u. Erich Haase, *Formen der Selbstdarstellung*, 1956, S. 105–123, hier S. 117.

290 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 110 f.

291 Ebd., S. 106 u. 108 f.

292 Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 205 f.

293 Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, 2003, S. 166.

294 Ebd.

295 Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 199. Siehe auch Anm. 362, wo der Begriff der «Nachträglichkeit» erläutert wird, der, nach Christian Lotz, die Zeitphilosophie mit der Erinnerungstheorie verknüpft.

296 Peter M. Spangenberg zum Begriff «Repräsentation». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 488–491, hier S. 488 f.

297 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 72.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

renden Autobiografie der Abstand zwischen erzählendem Ich der Gegenwart wie erzähltem Ich der Vergangenheit mitbedacht. «Die existentielle Autobiographie zeigt ein unabgeschlossenes Bewußtsein im autobiographischen Jetzt . . . [Es] enthält . . . Erinnerung und Aufbruch in dialektischer Weise. Die autobiographische Gegenwart ist eine Synthese aus Vergangenheit und Zukunft.»²⁹⁸

Das Sichtbare besitzt keine zeitlichen Modi wie die Sprache, es vollzieht sich nicht, es ist immer schon anwesend in voller Präsenz. Doch wie jedes Bild muss auch die Zeit des Narrativs im Film erst hergestellt werden. Statt nur die sprachlichen, einander ausschließenden Modi zu imitieren, kann das Kino neue Modi hinzuerfinden, die zwei und mehr Zeiten einschließen.²⁹⁹ Deleuze unterscheidet nach a) einer Koexistenz von Vergangenheitsschichten durch die Verwendung von Tiefenschärfe, um das Verhältnis von Zeit und Gedächtnis zu thematisieren (etwa bei Orson Welles) oder von Zeit und Gefühl (etwa bei Alain Resnais); b) einer Simultanität von Gegenwartsspitzen, die zu unerklärbaren Differenzen zwischen Realem und Imaginärem in einer a-chronologischen Zeit führen (etwa bei Alain Robbe-Grillet); und c) einem Werden (einem Vorher und Nachher) auf der Ebene einer Filmerzählung, die nicht mehr zwischen wahren und falschen Aussagen unterscheiden lässt (etwa bei Jean Rouch).³⁰⁰

Über das Zeit-Bild, das gegenwärtig wie vergangen, aktuell wie virtuell, imaginär wie real, wahr wie falsch ist³⁰¹, zeigt sich die Subjektivität als eine zeitliche wie geistige, nicht mehr als eine motorische oder materielle³⁰². An die Stelle von sensorischen Situationen treten rein optische und akustische, Bild und Ton werden autonom, eine Kluft zwischen der Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren öffnet sich³⁰³.

«Spektakulär werden diese scheinbar unverbundenen . . . Situationen . . . durch

298 Hans Rudolf Picard: Die existentiell reflektierende Autobiographie. In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 520–538, hier S. 533.

299 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 126 u. 128.

300 Ebd., S. 128, Anm. 16.

301 Ebd., S. 128.

302 Gilles Deleuze, L'image-temps, 1985, S. 67. Mentale Welten zu beschreiben, darin liegt für Rohmer 1966 die Zukunft des Films: «Il est plus facile au romancier de décrire le monde mental que le physique. Pour le cinéaste, c'est l'inverse; mais, étant donné que la difficulté fait le prix de la chose, il est normal que nous soyons de plus en plus curieux d'aller au delà de ces apparences contre lesquelles l'image brute nous fait buter. (Et j'appelle le mental, le mental, c'est-à-dire, sur l'écran, une pure virtualité et non pas telle image décrétée «subjective» par un acte abusif d'autorité.) Je crois que cette exploration du monde intérieur ne fait, au cinéma, que commencer, et secouera de soi-même toutes les vieilles ficelles, recettes et conventions du récit.» Éric Rohmer befragt in: Questions aux cinéastes. In: Cahiers du cinéma 185, Dezember 1966, S. 112–125, hier S. 123.

303 Mirjam Schaub erinnert im Kontext dieser «Form der reinen, da scheinbar affektgeleerten Beschrei-

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

eine neue *Beschreibung* dessen, was einem geschieht. Eine Geschichte, . . . die ‹man› sich selbst *wie einem Fremden* erzählt», hält Mirjam Schaub fest.³⁰⁴ Das Zeigen gegenwärtiger Situationen kontrastiert eine subjektive, durch die Zeit geprägte Deutung, über welche die Figuren sich gegenüber treten als sich selbst entfremdete Zuschauer, die sich über ihren Zugang zu sich selbst und der Welt befragen. Sie sind sich entfremdet, weil es keine Möglichkeit gibt, an die wirkliche Vergangenheit heranzukommen, es gibt nur die Möglichkeit der subjektiven Konstruktion, die damit auch nur als reine Möglichkeit für den Moment ihres Entwurfs Gültigkeit hat.³⁰⁵ Der Soziologe Hartmut Rosa bilanziert in Anlehnung an Reinhart Koselleck und Niklas Luhmann: Es gebe ‹keinen Zugriff auf eine ‹V. [Vergangenheit] an sich› . . . , [weil, P. A. D.] V. [Vergangenheit] immer selektiv konstruierte, ‹gegenwärtige Vergangenheit› (R. Koselleck) bzw. ‹Vergangenheit der Gegenwart› (N. Luhmann) ist . . . Als solche bildet sie den *Erfahrungsraum*, der das gegenwärtige, auf die Zukunft gerichtete Handeln bestimmt».³⁰⁶

Dieselbe Verunsicherung des Subjekts hinsichtlich seines Zugangs zur Welt bestimmt die moderne Autobiografie: ‹Das Fragen entpuppt sich als das einzig Beständige. Die Darstellung des Fragens ist das eigentliche Ziel der modernen reflektierenden Autobiographie.»³⁰⁷ Das Ich blickt auf sich selbst in seiner Bewusst-Werdung: ‹Der moderne reflektierende Autobiograph . . . bedenkt sein Zuschauen ständig mit . . . Damit geht die existentiell reflektierende Autobiographie einen neuen Weg der Darstellung des Bewußtseins in literarischer Form . . . [,] es vollzieht sich in ihr der Rückgriff auf das erfassende Bewußtsein selbst.»³⁰⁸

Der Krise des Subjekts im 20. Jahrhundert, angezeigt über eine Kluft zwischen einem Sichtbaren und einem Sagbaren wie zwischen einem erzählenden Ich und einem erzählten Ich, widmen sich der moderne Film wie die moderne Autobiografie: ‹In Frankreich hat sich in den letzten Jahrzehnten ein autobiographisches Schreiben entwickelt, das nicht mehr Zeugnis von einer retrospektiv erlangten Selbstgewißheit ablegt, sondern bewußt existentielle Ungewißheit zur Darstellung bringt.»³⁰⁹

bung» an den Nouveau Roman. Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 118. Siehe Kap. 3.2.2 Nouveau Roman: Der Autor wird zur Lücke.

304 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 118. Siehe Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 13.

305 Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 191.

306 Hartmut Rosa zum Begriff ‹Vergangenheit›. In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 617–620, hier S. 618.

307 Hans Rudolf Picard: Die existentiell reflektierende Autobiographie. In: Günter Niggel, *Die Autobiographie*, (1989) 1998, S. 520–538, hier S. 523.

308 Ebd.

309 Ebd., S. 536.

3.5.1 Das Kristall-Bild

Nach Deleuze bewegen sich im Zeit-Bild Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres unaufhörlich aufeinander zu und kreisen um einen Punkt der Ununterscheidbarkeit, wo Gegenwart und Vergangenheit in Koexistenz wie Korrelation zueinander treten³¹⁰. Dieser Punkt ist das Kristall-Bild, das eine aktuelle und eine virtuelle Seite aufweist, dessen aktuelles optisches Bild mit seinem eigenen virtuellen Bild kristallisiert. Beide Seiten des Bildes können ihre Rollen tauschen, weshalb ihre Ununterscheidbarkeit nach Deleuze eine «*illusion objective*»³¹¹ ist.

So ist das Spiegelbild einer aktuellen Person virtuell, aber im Spiegel selbst ist es aktuell und verdrängt die Person virtuell ins *hors champ*.³¹² Ein Bild wird als Spiegelbild erst kenntlich, wenn im *Nachhinein* etwa der Spiegel-Rahmen sichtbar wird oder wenn ein Referenzobjekt vor wie im Spiegel gleichermaßen gezeigt wird, so dass ein zweiseitiges Bild in ein und demselben Bild entsteht, welches die der Kamera und damit die der menschlichen Wahrnehmungsperspektive für gewöhnlich verborgene Seite des Geschehens offenbart und die aktuelle Seite des Geschehens durch ihre virtuelle vervollständigt wird.³¹³

Der Zuschauer wird sich seines eingeschränkten Betrachter-Standpunkts bewusst, seiner begrenzten Realität, die nur die Kehrseite einer unrealisierten, aber denkbaren anderen Möglichkeit ist. Das Bild konfiguriert die von Bazin fokussierte reale Mehrdeutigkeit.³¹⁴

Neben der optischen Selbstspiegelung (Bilder in Bildern) gibt es für Deleuze die personale Selbstbespiegelung (Personen in Personen/Rollen). Im Spiel des Schauspielers wandelt sich das virtuelle Bild der Rolle zu einem aktuellen, das sichtbar hervortritt, während das Bild des Schauspielers in der Dunkelheit verschwindet. Der Schauspieler wird Zeuge der Kluft zwischen Realität und Möglichkeit, seiner eigenen Verdoppelung wie Aufspaltung, indem er über sein Spiel die Subjekt-Spaltung zwischen Person und Rolle fusioniert und zugleich die angenommene Identität der im Bild zu sehenden Person durchkreuzt.³¹⁵

310 Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 189.

311 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 94.

312 Ebd., S. 92–95.

313 Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, 2003, S. 135.

314 Siehe ebd., S. 136, 140 u. 146 f.

315 Siehe ebd., S. 139 f.

3.5.2 Das wechselseitige Bild

Deleuzes wechselseitiges Bild ist zugleich aktuell wie virtuell, gegenwärtig und schon vergangen; noch vor jeder Spaltung oder Auflösung durch das nächste Bild ist es anhand einer internen Verdoppelung gekennzeichnet, die sich selbst different wiederholt.³¹⁶ Ein solches Bild kennzeichnet sich dadurch, dass der Zuschauer die virtuelle Seite eines Geschehens sieht, die er als solche auch begreift, weil sie als reines Spiegelbild zeigt, wie das aktuelle Bild eines Referenten im *hors champ* ihr virtuelles Spiegelbild zu kontrollieren versucht.³¹⁷

In Deleuzes wechselseitigem Bild wird das Spiegel-Bild zum Hilfsmittel, um den Selbstentwurf für die Außenwelt zu kontrollieren; es ist der Versuch eines Auto-Porträts im *Werden*. Das Subjekt internalisiert den Blick des Anderen auf sich. Doch da Wahrnehmung (der Blick des Anderen auf das Subjekt) und Erinnerung (der Blick des Subjekts auf den Anderen) nie zur Deckung gelangen können, verfehlt das Subjekt seinen idealisierten Rollen-Entwurf.³¹⁸ Deleuze spricht denn auch hinsichtlich des wechselseitigen Bildes von «un souvenir du présent, contemporain du présent lui-même, aussi bien accolé qu'un rôle à l'acteur»³¹⁹.

Das wechselseitige Bild vermag am prägnantesten zu demonstrieren, wie der aktuelle Blick des Ichs auf sich selbst und den Anderen bestimmt wird von virtuellen Bildern des Gedächtnisses, wobei das Subjekt diese verdoppelten wie sich aufspaltenden Aspekte seiner Existenz³²⁰ immer wieder erfolglos zu verbinden versucht anhand einer sinnstiftenden Selbsterfindung über das Hilfsmittel des Bildes im Spiegel – oder das der Sprache. Im Sichtbarmachen der Zeit-Spaltung im Bild befragt der Film die Bedingung der Möglichkeit von (Selbst-)Erkenntnis³²¹, das Wie des Erkenntnis-Prozesses wird fokussiert.

Auch die im 20. Jahrhundert von ihrer Abbildfunktion verstärkt sich lösende, existenzielle Autobiografie thematisiert Erinnerung als wirklichkeitsverschiebenden gegenwärtigen Prozess des Erinnerns: «Die moderne Autobiographie . . . [macht] das dargestellte Erlebte vornehmlich als Erinnertes bewußt . . . [, wenn sie] nicht die Sache, sondern das Sehen der Sache thematisiert.»³²²

³¹⁶ Ebd., S. 140.

³¹⁷ Mirjam Schaub beschreibt im Kontext anschaulich eine Szene aus Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT* (1999), in der Nicole Kidmans Blick ihre eigene Gestik (und die von Tom Cruise) im Spiegel überprüft. Ebd., S. 141 f. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, Bd. 1, 2002, S. 832.

³¹⁸ Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 111.

³¹⁹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 106.

³²⁰ Ebd., S. 105 f.

³²¹ Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 202.

³²² Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*, 1978, S. 78.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Die Subjekt-Spaltung, die seit Kant, so Mirjam Schaub, das *cogito* vom *ego* trenne³²³, findet im Zeit-Bild ihr Pendant im Fälscher.

3.5.3 Die Macht des Falschen

Da wir es im Zeit-Bild zu tun haben mit «un temps chronique, non-chronologique, qui produit des mouvements nécessairement «anormaux», essentiellement «faux»»³²⁴, die sich verselbstständigen³²⁵, liegt eine dem Wahrheitseffekt («l'effet de vérité»³²⁶) unterworfenen Erzählhandlung nicht mehr vor³²⁷.

Nach Deleuze ist es die Nouvelle Vague, die mit der im Neorealismus noch gültigen Form des Wahren bewusst bricht, «pour y substituer des puissances de vie»³²⁸. Die Nouvelle Vague entwickelt eine Erzählhandlung, die aufhört, wahrhaftig zu sein, sich stattdessen als fälschend setzt und zu unendlichen Modifikationen derselben Geschichte führt³²⁹, «non pas d'après des variations subjectives, mais suivant des lieux déconnectés et des moments déchronologisés»³³⁰. Die Erzählhandlung gibt den Bezug auf eine Form des Wahren ebenso auf wie die rein optischen und akustischen Beschreibungen den Bezug zur Wirklichkeit; Bild und Sprache treten in eine neue Beziehung ein.³³¹

Die dezentrierte Bewegung im Zeit-Bild³³² gehört zu einem dezentrierten Ich – dem Fälscher.

Deleuzes Fälscher

Im Zitieren von Nietzsche – «Même l'homme véridique finit par comprendre qu'il n'a jamais cessé de mentir»³³³ – sieht Deleuze eine substanzielle Rechtfertigung

323 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 163 f., Anm. 46 u. 47.

324 Gilles Deleuze, L'image-temps, 1985, S. 169.

325 Ebd., S. 186.

326 Ebd.

327 Ebd., S. 186 f.

328 Ebd., S. 177.

329 Ebd., S. 171 f.

330 Ebd., S. 174.

331 Ebd., S. 176.

332 Ebd., S. 186 f.

333 Gilles Deleuze, L'image-temps, 1985, S. 175. «L'homme véridique enfin ne veut rien d'autre que juger la vie, il érige une valeur supérieure, le bien, au nom de laquelle il pourra juger, il a soif de juger, il voit dans la vie un mal, une faute à expier: origine morale de la notion de vérité. A la manière de Nietzsche, [Orson, P. A. D.] Welles n'a pas cessé de lutter contre le système du jugement: il n'y a pas de valeur supérieur à la vie, la vie n'a pas à être jugée, ni justifiée, elle est innocente, elle a

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

seiner Theorie des Zeit-Bildes, die ein *Moi* = *Moi* einer gegenwärtigen, chronologisch erzählten Geschichte mit einer auf die personale Identifikation abzielenden Form des Wahren ersetzt durch ein *Je est un autre*.³³⁴ Nach Ansicht von Deleuze ist Orson Welles der erste, der zum unmittelbaren Zeit-Bild vordringt und dieses unter die Macht des Fälschen stellt, in dessen Zentrum der Fälscher steht.³³⁵ Deleuze beschreibt den Fälscher folgendermaßen:

A la fois il est l'homme des descriptions pures, et fabrique l'image-cristal, l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire; il passe dans le cristal, et fait voir l'image-temps directe; il suscite les alternatives indécidables, les différences inexplicables entre le vrai et le faux, et par là même impose une puissance du faux comme adéquate au temps, par opposition à toute forme du vrai qui disciplinerait le temps.³³⁶

Der Erzählhandlung geht es nurmehr um die Zurschaustellung dieses Menschen und seiner Verwandlungen.³³⁷ Vom klassischen Wahrheitsmodell befreit, darf der Fälscher sein Fabulieren bewusst herausstellen. Gilles Deleuze:

[L]e personnage a cessé d'être réel ou fictif, autant qu'il a cessé d'être vu objectivement ou de voir subjectivement: c'est un personnage qui franchit passage et frontières parce qu'il invente en tant que personnage réel, et devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé.³³⁸

Es geht nicht um eine reale oder fiktive Figur, es geht um das *Werden* einer realen Person *aufgrund* ihres Erfindens, die der Film beim Fabulieren ertappt, deren Rollenspiel er dokumentiert. Die Person wird zu einer anderen im Augenblick des Fabulierens, ohne jemals fiktiv zu sein.³³⁹

«l'innocence du devenir», par-delà le bien et le mal» (ebd., S. 179 f.). Die behauptete Sinnfindung in der traditionellen Autobiografie beruht ebenfalls auf Kriterien wie Urteil, Rechtfertigung, Schuld und Sühne, die an das Leben herangetragen werden.

334 Siehe ebd., S. 174.

335 Ebd., S. 179 f.

336 Ebd., S. 173.

337 Ebd., S. 175.

338 Ebd., S. 198. Das kann gelingen, wenn das schon von Bazin geforderte «surcroît de théâtralité» (André Bazin zit. ebd., S. 112) umgesetzt wird etwa über ein verfilmtes Theaterstück. Die Figur kann sich über die Fiktion als real behaupten, indem sie aus der Realität in die Fiktion tritt und wieder in die Realität zurückkehrt; sie gehört dem Realen an, spielt aber dennoch eine Rolle. Das Reale wird im Zeit-Bild zu einem «spectacle» (ebd.). Eine Figur, die weder real noch imaginär ist, eine Figur reiner Verhaltensweisen, unabhängig von der Theater-Rolle wie von der «realen» Handlung, ist für Deleuze eine Figur in den Filmen Rivettes; eine Figur, die aus sich selbst ein Theater macht, ist für ihn eine Figur in den Filmen Godards. Ebd., S. 252 f.

339 Ebd., S. 198.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Wie bei Lacan ist auch bei Deleuzes Fälscher der Selbstentwurf des Subjekts über die (Körper-)Sprache nötig, damit der Andere Zeuge werden kann der unbewussten Rede und damit des «wahren» Subjekts. Die Fälscher lassen das «wahre» Spiel ihrer Darsteller transparent werden, diese unterstreichen «den Entwurfscharakter ihres fiktionalen <Seins> . . . , sie stehen immer mit einem Bein außerhalb der Diegese. Aber sie spielen sich auch nicht <selbst>, sondern figurieren tatsächlich immer als beides, als Figuren und Darsteller»³⁴⁰. Die Figur wird erst in der Verbindung mit dem Wesen des Schauspielers lebendig. Dieser muss für die Inszenierung auf sein Wissen, auf sein Leben zurückgreifen³⁴¹, ohne dass er vorgibt, ein Auto-Porträt zu entwerfen. Doch im Moment physischer Erschöpfung im Rahmen des Fabulierens, «la fatigue . . . propose à la pensée <quelque chose à incommuniquer>, l'impensé, la vie»³⁴².

Das falsche Spiel des Schauspielers evoziert die Verkennung des Subjekts, auch in Abhängigkeit von einer Außenwelt, die dem Individuum bestimmte (soziale) Rollen zuweist, gegen diese abzugrenzen wie zugleich in diese es sich zu integrieren versucht, kann es sich selbst doch immer nur in Bezug zu seiner Außenwirkung definieren. Die Problematik der Eigenwahrnehmung, die nicht von einer Fremdwahrnehmung zu trennen ist, wie auch eine Fehleinschätzung in der Wirkung auf die Außenwelt kann der Film glaubwürdiger herausarbeiten als dies der Literatur möglich ist: Er *dokumentiert* die *Verwandlung* einer Person in der Zeit, die über ihr Gedächtnis sich selbst zum Objekt nimmt, mit diesem existenziellen Selbstentwurf ihre fiktive Figur zur realen Person werden lässt, Lebendiges erschafft über die der Kunst innewohnenden Künstlichkeit.³⁴³

Deleuze resümiert: «En élevant le faux à la puissance, la vie se libérait des apparences autant que de la vérité»³⁴⁴. Und weiter: «[C]e ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma.»³⁴⁵

340 Kraus bezieht sich in seiner Aussage auf Filme von John Cassavetes, der zeitgleich, aber unabhängig von der Nouvelle Vague mit *SHADOWS* (1960, Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 3, S. 2665) in den Vereinigten Staaten die Moderne des Films mit ähnlich selbstreflexiven Ansätzen vorantreibt. Matthias Kraus: *American Ways of Life*. In: *Augenblick* 31, Oktober 2000, S. 36–54, hier S. 45 u. 47.

341 Jacques Aumont: *Du visage au cinéma*, 1992, S. 132. Hinweis nach Anja Streiter, Jacques Doillon, 2006, S. 103.

342 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 247.

343 «Godard dit qu'il faut savoir ce qu'ils [les personnages] étaient *avant* d'être placés dans le tableau, et *après*.» Ebd., S. 55. Hervorhebungen P. A. D. Und Deleuze selbst sagt in seinem Kapitel über «cinéma, corps et cerveau, pensée»: «Le corps n'est jamais au présent, il contient l'*avant* et l'*après*, la fatigue, l'attente.» Ebd., S. 246. Hervorhebungen P. A. D.

344 Ebd., S. 189; siehe auch S. 180 f.

345 Ebd., S. 197.

3.5.4 Die freie indirekte Rede

Deleuze führt aus, dass im klassischen Erzählmodell objektiv das ist, was die Kamera «sieht», also die Figur, subjektiv das, was die Figur sieht; unterschieden wird zwischen objektiven und subjektiven Bildern und ihrem Verhältnis zueinander. Im Verlauf des Films kommt es zu einer Identität zwischen Gesehener und Sehender Figur und damit zu einer Identität des Film-Autors (als Erzähler an der Kamera), der die Figur sieht, und dem, was die Figur sieht. So beginnt der Film mit der Trennung zweier Bildarten, den subjektiven und den objektiven, und schließt mit ihrer Identität des Typs «Moi = Moi: identité du personnage vu et qui voit, mais aussi bien identité du cinéaste-caméra, qui voit le personnage et ce que le personnage voit.»³⁴⁶

Dieses Wahrheitsmodell des Subjekt-Objekt-Verhältnisses der klassischen filmischen Erzählung erinnert das der traditionellen Autobiografie, wo die Kluft zwischen Subjekt und Objekt über eine Sinnfindung scheinbar geschlossen wird. Der Wahrheitsanspruch stützt sich auf ein Phantasma, weil das, was die Figur sieht, nur zu sehen ist, weil die Kamera den Standpunkt der Figur imitiert, die Kamera also die Voraussetzung für das scheinbar subjektive Sehen der Figur erst erschaffen muss; genauso subjektiv sind die scheinbar objektiven Bilder, welche die Figur von außen zeigen, weil auch diese allein von dem Erzähler an der Kamera erschaffen sind.

Im autobiografischen Film und in der autobiografischen Literatur der Moderne wird nicht mehr das Was der Erzählhandlung perspektiviert, sondern das Wie des Subjekt-Objekt-Verhältnisses der Erzählung.³⁴⁷ Die Erzählung konstituiert keinen Wahrheitsgehalt mehr, sondern wird «une simulation de récit»³⁴⁸, sie bejaht das Fälschen³⁴⁹. Die Kamera macht ihre subjektive Präsenz transparent und tritt mit der Perspektive der Figur in ein Simulations-Verhältnis. Die Bildarten zersetzen und setzen sich neu zusammen, derart, dass ungewöhnliche Sichtweisen der Kamera (etwa ein Standbild) ungewöhnliche Sichtweisen der Figur ausdrücken – und umgekehrt (etwa der direkte Blick in die Kamera).

³⁴⁶ Ebd., S. 193.

³⁴⁷ Siehe Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 189. Siehe auch Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 192. Deleuze vermutet, dass der Ursprung einer Transformation der Erzählung «peut-être» (ebd., S. 194) auf Fritz Lang zurückgeht und dann aufgegriffen und vertieft wird von Orson Welles, der Kritik am Wahrheitsgehalt des Films übt mit *CITIZEN KANE* (1941 – Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, Bd. 1, 2002, S. 485), wo, so Deleuze weiter, die Unterscheidung zweier Bildarten sich darin auflöse, was die Zeugen gesehen haben, ohne dass auf eine Identität der Figur oder der des Filmautors geschlossen werden dürfe. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 193 f.

³⁴⁸ Ebd., S. 194.

³⁴⁹ Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 189.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Deleuze bezieht sich in seinen Ausführungen über die Erzählung auf Pier Paolo Pasolinis «discours indirect libre»³⁵⁰. Pasolini beschreibt diesen wie folgt:

Die <freie indirekte Rede> . . . kann . . . nicht anders als in einer Sprache geschrieben werden, die von der des Schriftstellers grundlegend verschieden ist; . . . sie ist im Grunde das Spiel eines Mimen, der die komödiantischen Qualitäten besitzt, andere nachzuahmen, indem er, sei's aus Sympathie, sei's aus Ironie, ihre Sprache nachahmt [.]³⁵¹

Und weiter:

Sie [die freie indirekte Rede] ist einfach das Hineinversetzen des Autors in die Seele seines Darstellers. Der Autor muß nicht nur die Psychologie seines Darstellers, sondern auch seine Sprachform annehmen . . . Gewiß ist . . . auch im Film eine freie, indirekte Rede möglich: [!] nennen wir sie <freie, indirekte Subjektivierung> [.]³⁵²

Pasolinis literarische Spiegelung der Darsteller-Seele auf den Film übertragen, könnte schon für das Stadium des Drehbuch-Schreibens bedeuten, dass der Regisseur reale, eigentümliche Sprechweisen des Schauspielers aufgreift für dessen Rolle, um den Akteur im Spiel mit sich selbst zu konfrontieren und um dessen Reflexion dann, so versteht Deleuze Pasolini, über seine, des Autors, «spürbare»³⁵³ Kameraführung kommentierend aufzugreifen oder aber ausschließlich das (nicht auf den Akteur hin geschriebene) Spiel über die Kamera zu reflektieren³⁵⁴. Der Schauspieler reflektiert (sich selbst über) den Figuren-Entwurf des Autors und dieser wiederum die Figuren-Ausarbeitung des Schauspielers und damit seinen eigenen Entwurf. Die Erzählung verdankt sich einer konstruierenden Erinnerungs-Leistung im Diskurs.

Die verschiedenen Blickwinkel desselben erzählten Zeitraums prallen aufeinander,

350 Pier Paolo Pasolini: *Le cinéma de poésie* (1965). In: Ders., *L'expérience hérétique*, (1972) 1976, S. 15–35, hier S. 24. Siehe auch Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 194.

351 Pier Paolo Pasolini: *Zur freien indirekten Rede* (o. J.). In: Ders., *Ketzererfahrungen*, 1982, S. 101–129, hier S. 114 ff. Siehe auch Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, 2003, S. 189.

352 Pier Paolo Pasolini: *Die Sprache des Films*. In: Friedrich Knilli, *Semiotik des Films*, 1971, S. 38–55, hier S. 45 f. Zu Pasolinis «subjective indirecte libre» siehe: Pier Paolo Pasolini: *Le cinéma de poésie* (1965). In: Ders., *L'expérience hérétique*, (1972) 1976, S. 15–35, hier S. 25 f.; siehe auch Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 244 ff.

353 «Faire sentir la caméra»: Pier Paolo Pasolini: *Le cinéma de poésie* (1965). In: Ders., *L'expérience hérétique*, (1972) 1976, S. 15–35, hier S. 33. Siehe auch Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 194, Anm. 29.

354 Nach Jean-Louis Baudry obliegt dem Regisseur immer die Kontrolle über den Film, da der Zuschauer sich primär mit der Kamera und erst sekundär mit dem Darsteller identifiziere. Jean-Louis Baudry: *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*. In: *L'effet cinéma*, 1978, S. 13–26, hier S. 24 f. Siehe auch Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer*, 1992, S. 45.

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

wirken dezentriert, erzeugen falsche Anschlüsse, gestehen über die Re-Präsentation ihre (Nicht-)Wahrheit und verweisen darüber auf fehlende Bilder, die den Betrachter ebenso wie den Autor und Schauspieler das Reale *imaginieren* lassen.³⁵⁵ Mirjam Schaub fasst zusammen: «Die Verwerfung im Fiktiven, Darstellbaren, Inszenierbaren ist im Film nichts anderes als der Einbruch des Realen, das immer undarstellbar bleibt. Der falsche Anschluß ist die einzig performativ richtige und adäquate Darstellung des undarstellbaren Anschlusses»³⁵⁶. Der falsche Anschluss funktioniert als sinngebende Lücke, als subjektives Bewusstsein, er verweist auf den Autor, der uns als «Fälschergott . . . zu Komplizen macht, indem er uns immer neue Perspektiven aufzeigt, die in ihrer Unvollkommenheit auf Aufhebung in einem neuen Bild warten»³⁵⁷.

Die freie indirekte Rede ist eine Erzählstrategie, die auf die Transformation des Subjekts im Kunstwerk hinweist. Das *Je est un autre* des Schauspielers spiegelt den Film-Autor: «[L]e cinéaste de son côté devient un autre quand il «s'intercède» ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations. Tous deux communiquent dans l'invention d'un peuple.»³⁵⁸ Ein *auteur*, der eine seinem Drehbuch-/Ideen-/Dialog-Entwurf zu Grunde liegende persönliche Haltung von einem Schauspieler umsetzen lässt, der wiederum sich davon in seinem Spiel distanzieren darf durch eigene improvisierende (die Vorlage übertrumpfende) Fabulierkünste, antwortet über die Kamera.

«[I]l [le cinéaste, P. A. D.] . . . donne à ces fabulations la figure de légendes, en opère la mise en légende»³⁵⁹, indem er (ironisierend) die eigene Auslegung seines Entwurfs (und die darin enthaltene Deutung der «Seele seines Darstellers») reflektiert, verdoppelt über das Spiel des Schauspielers, anhand seines eigenen subjektiven Kamera-Kommentars während der *mise en scène*.

3.5.5 Die Bewegung im Zeit-Bild

Filmbilder sind «in sich» zeitlich reflektiert, im Hinblick auf ihre Produktion sind sie Bilder aus der Vergangenheit, im Hinblick auf die Projektion gehören sie der Gegen-

355 Siehe Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 183.

356 Ebd., S. 184.

357 Ebd.

358 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 196. Der Kulturtheoretiker Hans-Jürgen Heinrichs perspektiviert in seinem Essay *An den Schnittstellen von Geschichte und Geschichten*, dass sich Völker über «Angehörige[] anderer Gesellschaften», und damit über «den Fremden» ihre «eigene Identität heraus[]bilden», auch wenn sie damit «Trugbilder» schaffen und sich ihre «eigene» Wirklichkeit genauso wie den Fremden erfinden» würden. In: Deutschlandfunk, Reihe: Essay und Diskurs, 25. 12. 07.; zit. nach dem Manuskript unter <http://www.dradio.de> (letztmalig abgefragt am 25. 10. 10).

359 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 198 f.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

wart an, und unter dem Aspekt der Montage sind sie Bilder der Zukunft, die nur mit Blick auf das ihnen nachfolgende Bild gelesen werden können.³⁶⁰ Bilder tragen damit genauso Vergangenheit und Gegenwart in sich wie das Subjekt, nur eben als Produkt einer Inszenierung. «Genau deshalb kann es [ein Bild] eine Zeitlichkeit *in Szene* setzen . . . Es kann die Darstellung von Zeitlichkeit bis zu einem Punkt treiben, an dem die *fälschende Kraft* realer Zeitlichkeit spürbar wird; es kann . . . sowohl das Sagbare, [!] wie auch das Sichtbare als *getrennt* zu inszenierende Ordnungen *simultan* in sich einschließ[en].»³⁶¹

Die Wirklichkeits- und Zeiterfahrung des Menschen lässt sich mit dem Begriff der «Nachträglichkeit» beschreiben, der die Zeitphilosophie mit der Erinnerungstheorie verknüpft, wie Christian Lotz erläutert:

Gegenwart wird hier als etwas begriffen, das nicht *als* sie selbst *in* ihr selbst erfahren werden kann, sondern immer erst «später» . . . , so dass Gegenwart selbst immer nur im Modus der *erinnerten* Gegenwart erscheint . . . Paradoxes Ergebnis ist, dass Erinnerung . . . durch die Annahme, dass die Gegenwart selbst niemals Gegenwart war [,] . . . das zu Erinnernde verfehlen muss . . . Die Z. [Zeit] läuft sich sozusagen immer selbst hinterher und kann nie *im Original* erfahren werden. Diese Abwesenheit kann durch Sprache (Abwesenheit des Signifikats) und die Erzählung (Abwesenheit des Referenten) nur verdoppelt, aber nicht mehr eingeholt werden.³⁶²

Die Differenz zwischen der Zeit selbst und ihrer Erfahrbarkeit für das Subjekt, dessen Erinnerung nicht der Vergangenheit entstammt, sondern erst in der Gegenwart *erzeugt* wird³⁶³, will der Film vergessen lassen über seine Unsichtbarkeit des Produktionsprozesses, über einen scheinbaren Bewegungsablauf in empirischer Dauer, die das Abwesende anwesend macht, die Materialität eines Zeichens mit seiner immateriellen Bedeutung gleichsetzt.³⁶⁴ Die Bilder leugnen die Differenz zwi-

360 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 182.

361 Ebd., S. 126.

362 Christian Lotz zum Begriff «Zeit». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 658–661, hier S. 659.

363 Gebhard Rusch: Erinnerungen aus der Gegenwart. In: Siegfried J. Schmidt, Gedächtnis, 1991, S. 267–292, hier S. 276 u. 281. Siehe Gerald Echtermann zum Begriff «Zeit». In: Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 662 f.

364 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 125 f., 163 u. Anm. 46. Siehe etwa Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, 2001, S. 124; Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: Cahiers du cinéma 166–167, Mai–Juni 1965, S. 75–82, bes. S. 81; Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 95. Siehe Kap. 2.4.1. Gertrud Koch beschreibt den Film als zeitbasiertes Medium, der sich nur im Nachhinein, aus der Erinnerung, verstehen lasse. Die Zeit- und

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

schen den Einzelbildern³⁶⁵ und schaffen über das Dargestellte die Illusion einer körperlichen Präsenz³⁶⁶ in verdoppelter Repräsentation: Der auf der Leinwand figurierende Körper ist immer zugleich Repräsentant eines Charakters und eines Schauspielers³⁶⁷. So kristallisiert das Kino den Riss zwischen Aktuellem und Virtuellem, es stellt die Zeit wieder her, aber im Modus des Trugbildes, als Scheinkontinuum.³⁶⁸

Weil bei Deleuze das Bild aber Bewegung ist, weil es Substanz ist³⁶⁹ und damit Wahrnehmung *und* Erinnerung (Gegenwart und Vergangenheit), fordere das Bild Bewegung *und* ihre Auslöschung, analysiert Marie-Claire Ropars-Wuilleumier.³⁷⁰ Dann erst entspreche das Bild als Substanz der des Subjekts mit einer zeitabhängigen Verlaufs-Form und einer zeitunabhängigen Seins-Form.³⁷¹ Die Logik der Bewegung sei die Logik der Zerstückelung³⁷², hält Ropars-Wuilleumier fest. Um die «Genese»³⁷³ des Bildes zu thematisieren, wäre zu zeigen, dass die Figuration über die Defiguration ihrer eigenen Substanz geschehe.³⁷⁴ Das Filmbild würde zum «Bild, das sich konstituiert, indem es sich auflöst, und sich auflöst, indem es sich konstituiert»³⁷⁵. Über die Spuren der Auflösung würde der Bewegung im Bild ihre scheinbare Präsenz entzogen, das «Bild wäre also im *Gedächtnis* der Bewegung wahr-

Raumgebundenheit von Filmbildern unterstütze die Sichtbarkeit von Bewegung, über die Raum erst erfahrbar werde, weil das Gedächtnis ein räumliches sei. Gertrud Koch: Das unerhörte Déjà-vu des Verdrängten. In: Kristina Jaspers u. Wolf Unterberger, Kino im Kopf, 2006, S. 119–125, hier S. 119 f.

365 Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 92.

366 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 263; Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 165.

367 Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 244.

368 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 260 f. Siehe Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 263 f. Siehe auch Stefanie Schmidt, Film und Erinnerung, 2005, S. 148.

369 Wenn Deleuze den Film als Substanz versteht, unterscheidet er ihn damit klar von der Sprache als Form. Siehe Gerda Pagel, Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 40.

370 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 260.

371 Siehe Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 166.

372 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 260 f.; Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 162.

373 Gilles Deleuze zit. ebd., S. 163.

374 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 261.

375 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 165.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

zunehmen, die es in Abrede stellt».³⁷⁶ Über die Sichtbarmachung der verschiedenen Zeitmodi im Bild wird auf das eigentlich Unfigurierbare der Bild-Substanz, auf ihre Virtualität verwiesen.³⁷⁷

Das jedoch gelinge nicht im Kristall-Bild, das durch seine Doppelbelichtung, durch die Ununterscheidbarkeit von Aktuellem und Virtuellem, die Fusion des Risses und damit die Täuschung einer Präsenz – das Paradox des Bewegungs-Bildes – nur verschlimmere.³⁷⁸ Allein im Sichtbarmachen der Leere, wenn sich die Aktion zurückziehe, lasse sich das *gesamte* Bild wiederfinden.³⁷⁹ Über diese «Darstellung der Lücken»³⁸⁰ gelinge die Rückgewinnung der Sichtbarkeit von Zeit, resümiert Ropars-Wuilleumier.³⁸¹

Wenn der Film die Bewegung stoppt, indem das Bild sich de-konstruiert, legt er seine filmische Konstitution offen, so dass neben seiner vermeintlichen Präsenz seine *Nachträglichkeit* im Bild spürbar werden kann – für den Rezipienten. Über die *Lücken* zwischen Bewegung und Auslöschung erhält der Film seine «wahre» Präsenz. Damit entspricht der Film dem Subjekt, das sich in der Sprache de-konstruiert³⁸², so dass über Lücken seiner bewussten Rede seine unbewusste Rede und damit das «wahre» Subjekt spürbar werden kann – für den Rezipienten. Anhand der Sichtbarmachung einer Spaltung der Zeit, über die De-Konstruktion von Bewegung, spiegelt der Film die Spaltung des Subjekts.

Im Rekurs auf Marie-Claire Ropars-Wuilleumier formuliert Mirjam Schaub, dass Kristall-Bilder von direkten Zeit-Bildern abgelöst werden müssten, von «Bilder[n], die ihre eigene Zeitlichkeit als eine von Dingen und Räumen befreite zelebrieren und die modalen Ausschlussverhältnisse der Sprache nicht mit ihren eigenen ver-

376 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 261. Hervorhebung P. A. D.

377 Denselben Effekt erreicht auch Rivette mit umgekehrten Vorzeichen: In PARIS NOUS APPARTIENT (1958–60) versetzt er die an einer Zimmerwand angebrachten Fotos scheinbar in Bewegung über eine schnelle Schnittfolge und betont so die *Sprünge* im Bewegungsablauf. DVD Paris nous appartient (1:13:25 bis 1:15:02). Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 2, S. 2383.

378 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 260; Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 163.

379 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 262 in Anlehnung an Gilles Deleuze, L'image-temps, 1985, S. 33.

380 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, Der Film bei Deleuze, 1997, S. 255–267, hier S. 264.

381 Ebd.; Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 165.

382 Siehe Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 33.

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

wechseln».³⁸³ Wenn das Bild als Substanz gedacht die Zeit und damit das Subjekt in sich einschließt, weil es die Zeit-Spaltung in sich trägt mit einer zeitabhängigen Verlaufsform (Wahrnehmung) und einer zeitunabhängigen Seins-Form (Erinnerung), dann ist dem Bild nicht nur die vermeintliche Präsenz des Sichtbaren (Bewegung) eingeschrieben, sondern seine eigentliche Nachträglichkeit (Differenz der Bewegung der Einzelbilder). Wenn die Leerstellen auf die disparaten wie sich ergänzenden Zeiträume hinweisen, kann der Film eine Sinnentfaltung überwinden und vordringen zu einer «wahren» Präsenz, einer Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit, Authentizität.

Mit dem Denken des Bildes als Materie und Gedächtnis generiert das Bild wie das Subjekt über sein Werden, über seine De-Figuration eine ständige Neu-Konfiguration seiner selbst im Imaginären und Symbolischen. Über das Sichtbarmachen der Differenz zwischen den Einzelbildern verweist der Film auf sich selbst und darüber auf das Autor-Subjekt, das der Zuschauer imaginiert über die Lücken, über die Momente filmischer «Kurzschlüsse».³⁸⁴

So wie Ropars-Wuilleumier mit Blick auf Deleuzes Zeit-Figuren für den Film fordert, das Gedächtnis der Zeit-Bilder zu erfassen, die Gegenwart als erinnerte, das Sagbare als Differenz zum Sichtbaren erkennbar werden zu lassen über eine a-chronologische Bewegung der filmischen Erzählung, operiert neben der Zeitphilosophie auch die Erinnerungstheorie mit dem Begriff der Nachträglichkeit. So weist die poststrukturalistisch geprägte Autobiografie-Theorie darauf hin, dass ein Ereignis nie in seiner Unmittelbarkeit erfahren werden kann, dieses über die Schriftsprache nur einer weiteren Deutung unterliegt, da es schon im Leben nur als nachträgliches erfahrbar ist³⁸⁵. Almut Finck erkennt in der nachträglichen Reflexion von Erleben über die Schriftsprache die Entfaltung einer vielstimmigen Identität:

383 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 164. Anhand intrinsischer Mittel des Einzelbildes (Tiefenschärfe, Bild-Ton-Schere, *hors-champ* und Kadrierung) wie auch über die Montage der Bilder (falsche Anschlüsse, irrationale Schnitte) könne das Kino die Darstellung von Zeitlichkeit thematisieren, und so die gezeigte Bewegung einer Eigen-Bewegung von Bild zu Bild als Abweichung ihrer selbst gegenüberstellen. Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 126, Anm. 11. – Auf den Doppelcharakter von *cadre/cache* hat André Bazin, wie Karl Prümm betont, deutlich verwiesen. Karl Prümm: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. In: Ders.; Silke Bierhoff u. Matthias Körnich, Kamerastile im aktuellen Film, 1999, S. 15–50, hier S. 29 u. Anm. 28; André Bazin: *Théâtre et cinéma* (1951). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 129–178, hier S. 160; Ders.: *Peinture et cinéma*. In: Ebd., S. 187–192, hier S. 188. Quelle und Datum unbekannt. André Bazin, *Was ist Film?*, 2004, S. 408.

384 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle und Lorenz Engell, *Der Film bei Deleuze*, 1997, S. 255–267, hier S. 261.

385 Almut Finck: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. In: Michaela Holdenried, *Geschriebenes Leben*, 1995, S. 311–323, hier S. 317.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Darin besteht ja gerade die Herausforderung der autobiographischen Situation: Einzig im Prozeß der Figuration, im Verlaufe dessen die Selbstpräsenz des Subjekts immer wieder neu in Frage gestellt ist, einzig an diesem Ort der Disfiguration [des autobiografischen Textes, P. A. D.] und gleichzeitig der Konfiguration vermag sich so etwas wie Identität als die «nachträgliche» Verhandlung einer Vielzahl von Positionalitäten zu entfalten: multidimensional, widersprüchlich, prozessual und offen [...].³⁸⁶

An Jacques Derrida orientiert, sieht neben Finck auch Claudia Gronemann eine Aufwertung der Schriftsprache in der Sichtbarmachung der Zeit-Verschiebung, über deren Differenz sich Sinn entfalten könne:

Das Zeichen artikuliert . . . stets etwas Abwesendes, macht es damit aber nicht präsent – was dem Repräsentationsmodell entspräche –, sondern als abwesend sichtbar, indem es die zeitliche Verschiebung zwischen anwesendem Zeichen und abwesender Referenz erkennbar werden lässt . . . Sinnstrukturen . . . werden in diesem Modell stets als unabschließbare dynamische Prozesse begriffen. Mit diesem Konzept von Bedeutung ist . . . eine Aufwertung der Schrift verbunden: Diese ist nicht mehr sekundäre Manifestation eines anderswo bestehenden Sinns, sondern der primäre Ort, an dem sich Sinn . . . zu entfalten vermag.³⁸⁷

Während die Sprache an einen Zeit-Modus gebunden sich nicht mehrerer zugleich bedienen kann, kann der Film mehrere Modi zugleich inszenieren, Körper und Gedächtnis zugleich erfassen. Der Film imitiert den Diskurs des Anderen, in dem das «wahre» Subjekt dialogisch erfahrbar ist, nicht nur über die Sprache, auch über Blicke und Körper-Bewegung, und das nur der Gesprächspartner bezeugen kann. Dieser Andere ist der Rezipient, der, im Schließen des Paktes, einzig über die Authentizität des Autor-Subjekts zu entscheiden hat. In Deleuzes Zeit-Bild wird «die Krise der Wahrheit mit der Krise des Subjekts beantwortet»³⁸⁸, es gilt, «den Dingen eine nicht

³⁸⁶ Almut Finck, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, 1999, S. 199.

³⁸⁷ Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 39. Gronemann bezieht sich hier auf Derridas Begriff der *différance* in *De la grammatologie* (1967, bes. S. 65–142). Siehe Kap. 3.2.

³⁸⁸ Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, 2003, S. 168. Matthias Kraus bilanziert: «[Die] modernistische Dekonstruktion der Form . . . impliziert . . . das Scheitern der Selbst-Konstruktion: Die Figur kann sich nicht als unteilbare Identität erschaffen, sondern im ästhetischen Prozeß nur de- und -re-konfigurieren [!].» Matthias Kraus: *American Ways of Life*. In: *Augenblick* 31, Oktober 2000, S. 36–54, hier S. 45.

3.5 Das Zeit-Bild nach Deleuze

bildgesteuerte, «reine» Bewegung zurückzugeben»³⁸⁹, um nur deutlicher auf den Autor im Außerhalb zu verweisen.

In der Literatur ist es der Nouveau Roman, im Film die Nouvelle Vague, die beide erstmals chronologische Zeit mittels Leerstellen zum Stillstand bringen; beide teilen mit der Postmoderne schon die «Konzeption des . . . zeithobenen Augenblicks der Wahrheit»³⁹⁰; beide teilen mit der Moderne noch die Trauer über den Verlust des selbstbestimmten Subjekts, und beide versuchen, diesen Verlust durch eine Ästhetik selbstpräsenter *écriture* zu kompensieren.³⁹¹ Die persönliche Schrift bezeugt explizit die Abwesenheit des Autors, der «aus dem Unsichtbaren heraus um so lauter und vernehmlicher sein ›Hier bin ich‹ . . . formulier[t]».³⁹²

3.5.6 Fazit: Transformation des Subjekts in der Zeit

Bewusstsein und Gedächtnis des Menschen spiegeln sich im Zeit-Bild, mit dem Deleuze Rekurs nimmt auf Bergsons Erlebnis-Zeit. Das Zeit-Bild, in dem der Mensch sich die Vergangenheit in seiner Vorstellung vergegenwärtigt und darüber auf die Zukunft hinstrebt, inszeniert mehrere Zeitschichten gleichzeitig in einer Einstellung – im Gegensatz zur gesprochenen oder geschriebenen Sprache, «welche auf drei verschiedene *Modi* angewiesen bleibt, die nicht zugleich der Fall sein können»³⁹³.

Eine Form des Zeit-Bildes ist das Kristall-Bild, dessen aktuelle und virtuelle Seite ununterscheidbar ist; gerade hier werden deutlich innere und äußere Zeiträume hergestellt und über eine *Bewegung* von Kamera und/oder Schauspieler in Bezug zueinander gesetzt. Das Gezeigte wird als reale Inszenierung kenntlich. Die *illusion objective* des Mediums reflektiert den Selbstentwurf des Ichs bei Lacan.

Deleuzes wechselseitiges Bild ist aktuell und virtuell zugleich, es kann als Auto-Porträt über eine plötzliche (mimische) *Bewegung* des Porträtisten im Bild als solches identifiziert werden. Auch hier werden innere und äußere Zeiträume in Bezug zueinander gesetzt, und auch hier wird die reale Inszenierung des Subjekts reflektiert über die reale Inszenierung der Bewegung im Film.

Mit dem Wahrheitsideal des traditionellen Erzählmodells (*Moi = Moi*) und damit auch mit einer chronologischen Zeitlichkeit bricht das Kino Ende der Fünfzigerjahre erstmalig in den Filmen der Nouvelle Vague. Im Zeit-Bild wird die erzählte

389 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 164.

390 Jochen Mecke, Roman-Zeit, 1990, S. 231 – gemeint ist hier eine Negierung chronologischer Zeit und zugleich die Verweigerung ihrer ästhetischen Kompensation.

391 Siehe ebd. Siehe auch Lorenz Engell, Sinn und Industrie, 1992, S. 242 f.

392 Ebd., S. 242.

393 Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino, 2003, S. 126.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Zeit in ihrem Verlauf immer wieder gestört, so dass der Zuschauer ihre Disparität wahrnimmt zur realen Zeit.³⁹⁴ Die dezentrierte Bewegung gehört jetzt zu einem dezentrierten Ich, dem Fälscher. Dieser beschreibt Geschichten, die er sich selbst wie einem Fremden erzählt; er lässt über seine Fabulierkünste das *Moi = Moi* als ein *Moi = Je est un autre* kenntlich werden. Über sein Fabulieren wird er zu einer realen Person *im* Film; er wird lebendig über seine Inszenierkünste, über die Differenz zwischen seiner bewussten und unbewussten Rede. Der Fälscher führt die Verwobenheit des Subjekts in der Sprache vor.

Das *Je est un autre* gilt für den Schauspieler wie für den Regisseur gleichermaßen. Beide simulieren eine Erzählung, die das Wie dieser reflektierenden Subjekt-Objekt-Verhältnisse fokussiert, nicht das Was der Erzählhandlung. Deleuze rekurriert auf Pasolinis freie indirekte Rede: Der Schauspieler kommentiert den sinnbeladenen Figuren-Entwurf des Cinéasten (der diesen vielleicht mit Wesenszügen respektive der Sprache des Darstellers ausgestattet hat); diese Sichtweise wiederum kommentiert der Regisseur mit seiner Kameraführung. Beide reflektieren sich selbst über den Blick und die Sprache des Anderen.

Diese dezentrierten Blickwinkel der Erzählung werden in Szene gesetzt über falsche zeitliche Anschlüsse. Es entstehen *Lücken*, die der Zuschauer mit seiner eigenen Imagination real werden lassen muss und die über die Reflexion des Mediums auch den Autor einschließt, der sich entsprechend der Verdoppelung wie Auslöschung seines Darstellers *im* Kunstwerk de-figuriert wie konfiguriert. Der Regisseur führt seine Selbstverwandlung im filmischen Text vor; und der Zuschauer wird auf eine Mehrdeutigkeit des Realen verwiesen, zugleich auf seine eingeschränkte Wahrnehmungsperspektive.

Das Bild gedacht als Materie, als Wahrnehmung und Gedächtnis, inszeniert seine Zeit als eine a-chronologische und entspricht damit einem Subjekt, das ebenso wie das Zeit-Bild eine zeitabhängige Verlaufs-Form und eine zeitunabhängige Seins-Form in sich trägt. Mit dieser Spaltung setzt sich auch der moderne Autobiograf auseinander, wenn er die Kluft zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich stehen lässt. Und so wie der Autoren-Regisseur seinen fiktionalen wie persönlichen (Selbst-) Entwurf über einen realen Anderen kommentieren lässt und diesen Kommentar in seiner *mise en scène* selbst wieder reflektiert und damit auch die Zufälligkeit des Prozesses pointiert, so schaut schon der von Hans Rudolf Picard beschriebene existenziell reflektierende Autobiograf auf seinen Selbstentwurf wie zugleich auf seinen eigenen Kommentar, wenngleich Picards Autobiograf noch davon ausgeht, über die literarische *mise en scène* eine Identität *wiederzuerlangen*.

394 Ebd., S. 183.

3.6 Das Kino der Authentizität

Hingegen gibt der (post-)moderne Autobiograf nicht mehr vor, seine Lebensgeschichte wie auch die seines Volkes repräsentieren zu können, er kann nur eine zeitliche Verschiebung und damit seine Abwesenheit ästhetisch anzeigen über *vakante Stellen* in der Erzählung. Diese zeitliche Verfasstheit zeigt erstmals für die Literatur der Nouveau Roman (die spätere Nouvelle Autobiographie) an, für den Film die Nouvelle Vague. Doch während die Sprache nie von einer ihr vorgeordneten Wirklichkeit ausgeht, immer nur nachträglich erzählen kann, gelingt es dem Zeit-Bild über das Inszenieren mehrere Modi zugleich, die Erinnerung im *Werden* zu dokumentieren. Über das Sichtbarmachen einer Simultanität verschiedener Zeitebenen evoziert der Film Lacans diskursive Authentizität, womit der Film prinzipiell leichter einen Authentizitäts-Effekt erzielen dürfte als die Literatur.

Die Autoren von Nouveau Roman und Nouvelle Vague lassen ihr Subjekt im Kunstwerk sich konstituieren, sie existieren erst in einer über die Zeichen unkontrollierbaren (Neu-)Konfiguration ihres Blicks auf ihr Ich und die Welt – für den Blick des Rezipienten, der ihre Authentizität bezeugen soll. Das Prinzip der unabschließbaren Transformation des Autor-Subjekts löst konsequent das der scheinbaren Repräsentation ab.³⁹⁵

3.6 Das Kino der Authentizität

Über das Subjekt ist die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpft. Das Subjekt ordnet die vergangene Wirklichkeit im gegenwärtigen Erinnerungsprozess. Die Zeit ist für das Subjekt nur nachträglich erfahrbar. Nur mittelbar über eine zeitliche Verschiebung kann das Subjekt eine Wirklichkeit, die immer nur Wirklichkeitsverständnis ist, sich erschließen. Jenseits der Diskursivierung vermag Realitäts- wie Selbstverständnis für das Subjekt keine Bedeutung aufzuweisen.³⁹⁶ Die Gestaltung der Wirklichkeit in der Zeit, die schon Bazin erwähnt, aber vor allem Deleuze über seine Studien zum Zeit-Bild untersucht, ist über die Sprache mit dem Subjekt verbunden. Nur am Ort der Sprache zeigt sich nach Lacan das «wahre» Subjekt, also Authentizität.³⁹⁷ Doch wird die Nouvelle Vague zeigen, dass Authentizität sich nicht nur zeigt über Lücken im bewussten Diskurs, vielmehr auch über Lücken *zwischen* bewusstem Diskurs und unbewusster Rede von Stimme und Körper³⁹⁸.

395 Siehe Brigitta Coenen-Mennemeier, Nouveau Roman, 1996, S. 16.

396 Almut Finck, Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, 1999, S. 38 f.

397 Claudia Gronemann: «Autofiction». In: Poetica, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262, hier S. 256. Siehe auch Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 25.

398 Siehe Felix Philipp Ingold, Der Autor im Text, 1989, S. 15 ff.; Almut Finck, Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, 1999, S. 200; Dies.: Subjektbegriff und Autor-

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Nach Lacan bestimmt der Andere als Kommunikationspartner darüber, was authentisch ist. Nur am Ort der Sprache, «da, wo das Wort des einen *auch und zugleich* das des anderen [!] sein kann, herrscht wechselseitige Anerkennung»³⁹⁹, nur hier kann der Andere über die Authentizität des Subjekts ein Urteil fällen im Abgleich mit den in seinem Gedächtnis gegenwärtigen «Authentizitäten»⁴⁰⁰. Authentizität ist damit an eine Gesprächssituation gebunden. Jochen Mecke beschreibt Authentizität als «Nebeneffekt» der Kommunikation: «Authentizität stellt sich . . . spontan, unwillkürlich, als Nebeneffekt der Kommunikation ein, niemals jedoch willkürlich als deren bewußt gewähltes Ziel. Es liegt an dieser Grundverfassung der Wahrhaftigkeit, daß sie . . . sich entzieht, sobald sie zum Gegenstand eines Willensaktes oder aber einer Verordnung wird.»⁴⁰¹ Kaum aufgeblitzt, verschwindet die Authentizität wieder – wie die Erinnerung⁴⁰²; sie darf nicht betont werden, jede Beteuerung der Wahrheit schürt nur das Misstrauen des Gesprächspartners.

Doch setzt die Rhetorik der Authentizität den Rahmen der Fiktion voraus.⁴⁰³ Der Film, strukturell unserer Wahrnehmung verwandt, wie Bazin schon feststellt, braucht für das Anzeigen einer erfahrbaren Realität die Fiktion; Lacans bewusste Rede ist auch die Voraussetzung für Authentizität in der Kunst. Felix Philipp Ingold sagt über den Autor im Text:

Je offener, je aufrichtiger ein auktoriales Ich im Text sich zu erkennen gibt, desto konsequenter und radikaler muss dessen Fiktionalisierung betrieben werden; nur durch hochgradige Fiktionalisierung ist nämlich jene subtile Verlogenheit aufrechtzuerhalten, die in dokumentarischen Texten als Ausdruck von Authentizität unabdingbar ist.⁴⁰⁴

Der Film könne versuchen, den Schauspieler als «authentifizierte» Erzählinstanz[]»⁴⁰⁵

schaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., Einführung in die Literaturwissenschaft, 1995, S. 283–294, hier S. 288; Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, Kino-/ (Ro)Mania, 1999, S. 97–123, hier S. 99.

399 Gerda Pagel, Jacques Lacan zur Einführung, (1989) 2007, S. 50.

400 Siehe Peter M. Spangenberg zum Begriff «Repräsentation». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, 2001, S. 488 ff., hier S. 489.

401 Jochen Mecke: Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde? In: Mathias Mayer, Kulturen der Lüge, 2003, S. 273–298, hier S. 295.

402 Martina Wagner-Egelhaaf: «Erinnerungen kommen häufig ungerufen, werden sie aber bewusst aufgesucht, entziehen sie sich». Martina Wagner-Egelhaaf, Autobiographie, 2000, S. 13.

403 Anselm Haverkamp: Das Werthersyndrom in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Heft 4, Dezember 1986, S. 667–696, hier S. 690.

404 Felix Philipp Ingold, Der Autor im Text, 1989, S. 62.

405 Margrit Tröhler: Filmische Authentizität. In: montage/av, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 162.

3.6 Das Kino der Authentizität

einzusetzen, bei gleichzeitiger «Fiktionalisierung der Autorinstanz, die in diese Welt eindringt»⁴⁰⁶, so dass der Film-Autor seine diskursive Autorität (scheinbar) aufgebe, formuliert Margrit Tröhler⁴⁰⁷.

Im Unterschied zur, nach Lacan nur scheinbaren Kontrolle des Autors über die Signifikanten entzieht sich die Arbeit im Rahmen der *mise en scène* einem einzelnen Subjekt.⁴⁰⁸ Das in der Sprache verhaftete Autor-Subjekt befragt seine (im Drehbuch verankerte) Selbsterkenntnis reflektierend über den Schauspieler beim Dreh, dem er eine «authentifizierte Autonomie» zuspricht. Beide tauschen ihre heterogenen Positionen über die Kamera aus, wobei sich das Eigene in der Auseinandersetzung mit dem Anderen/Fremden verändert.

Die im Arbeitsprozess skizzierte polyfone, *mögliche* Wirklichkeit evoziere durch ihre unkommentierte Nebeneinanderstellung des Eigenen und dem Anderen von innen heraus Skepsis über den Bild-Status und darüber den Effekt filmischer Authentizität, resümiert Margrit Tröhler⁴⁰⁹ – der wiederum auf eine «wahre» Authentizität jenseits des filmischen Dispositivs verweisen mag. Die Subjekt-Konstitution imitierend, nimmt der seinen Anspruch auf Authentizität dokumentierende Autor den Umweg über die Lüge und macht die Fiktion als Fiktion, die Erzähl-Konstruktion im Erzählten sichtbar⁴¹⁰.

Um im Kino der Authentizität die unbewusste Rede des Subjekts zu affizieren, kann der Regisseur etwa die Schauspieler streckenweise improvisieren, dann wieder übertrieben spielen lassen, eventuell verbunden mit einer «Wahrheitsbeteuerung»⁴¹¹

406 Ebd., S. 150.

407 Ebd., S. 165.

408 Vgl. Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, 1999, S. 97–123, hier S. 99 u. 122.

409 Margrit Tröhler: Filmische Authentizität. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 164; siehe auch S. 150, 160 ff. u. 165.

410 Norbert Grob u. Bernd Kiefer: Mit dem Kino das Leben entdecken. In: Dies. u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 8–27, hier S. 15. Umso fiktiver das Werk, umso authentischer die Wirkung auf den Rezipienten? Das scheint (auch) für Werke der literarischen Autobiografie zu gelten: Doris Ruhe referiert, Jacques Voisine ziehe in seinem 1974 erschienenen Aufsatz *De la confession religieuse à l'autobiographie et au journal intime: entre 1760 et 1820* für die deutsche Perspektive Goethe heran, aber nicht *Dichtung und Wahrheit*, sondern den *Werther*, gegen dessen Vereinnahmung als Selbstdarstellung sich Goethe verwehrt habe. Doch scheine, so Ruhe, nur das fiktive Werk die autobiografischen Kriterien der Unmittelbarkeit und Aufrichtigkeit zu erfüllen nach Ansicht des französischen Wissenschaftlers. Doris Ruhe: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 360; diese Beobachtung teilt Almut Finck: Subjektbegriff und Autorschaft. In: Miltos Pechlivanos u. a., *Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1995, S. 283–294, hier S. 287.

411 Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, 1966, S. 69.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

als «das Lügensignal par excellence»⁴¹². Gerade wenn die (Film-)Kunst ihr Lügen hervorhebt, kann sie darüber hochgradig authentisch wirken.

3.6.1 Authentizitäts-Strategien

Literarische Erzählstrukturen

Eine Übertragung literarischer Erzählstrukturen auf den Film, etwa über einen *Voice over*⁴¹³, kann als Lügensignal funktionieren, wenn diese sich im medialen Kontext stoßen an Bild und Ton als autonome Elemente mit unabhängiger Bedeutung von der vorgeschriebenen Geschichte.⁴¹⁴ So kann das sich selbst und die Welt erfindende Autor-Subjekt im Moment der *mise en scène* von seinen Deutungen der Figuren und ihren Handlungen, von einem sinnbeladenen Drehbuch (wenn es ein solches überhaupt entworfen hat) sich reflektierend distanzieren.⁴¹⁵ Erst über den Prozess des Filmens schreibt sich die Handschrift, das Autobiografische des Autorenfilmers in sein Werk ein – mehr als Frage denn als Antwort, mehr als polyfone denn als homofone Stimme aufgrund des zeitaufwändigen mehrstufigen Produktionsprozesses sowie der Arbeit im Team, zugleich wird über diese Form der Distanznahme zur eigenen Erzählung das Medium als Realitäts-Vermittler immer mitreflektiert.

⁴¹² Ebd. Siehe auch Jochen Mecke: Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde? In: Mathias Mayer, Kulturen der Lüge, 2003, S. 273–298, hier S. 277 u. 295 f. Frieda Grafe berichtet, Rohmer habe im Kontext seiner Thesen vom richtig eingesetzten Reden im Film sein Bedauern darüber bekundet, dass der Film seine Ressourcen nicht genügend nutze, die er im Lügen habe (Grafe bezieht sich vermutlich auf folgende Aussage Rohmers: «On ne ment pas assez souvent au cinéma . . . Pour affaiblir ou contrôler la puissance redoutable de la parole, il ne faut pas, comme on l'a cru, en rendre la signification indifférente, mais trompeuse.» Éric Rohmer: Pour un cinéma parlant [1948]. In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 37–40, hier S. 39). Grafe weiter: «Das ist nur konsequent gedacht: Lügen ist die ideale Form von Fiktion, die in den Falten des Alltäglichen steckt, und sie passt zum realistisch verstandenen Medium.» Frieda Grafe: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Dies., *Nouvelle Vague*, 1996, S. 7–15, hier S. 12. Siehe Kap. 3.5.3.

⁴¹³ Siehe Kap. 2.

⁴¹⁴ Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, 1999, S. 97–123, hier S. 116 f. u. 120 f. Mecke sieht zu Recht eine Analogie zum Nouveau Roman gegeben über den Einsatz einer autonomen Narrativik von Bild und Ton in den Filmen der Nouvelle Vague. Ebd., S. 121. Siehe Kap. 3.2.2.

⁴¹⁵ So ist auch Rohmers Kritik an Regisseuren zu verstehen, die glauben, mit Fertigstellung des Drehbuchs ihre Aufgabe erledigt zu haben (Éric Rohmer: *Leçon d'un échec* [1957]. In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1989, S. 148–157, hier S. 156), und Rivettes These, dass das Wort «Drehbuch» sinnlos sei bzw. es ein Drehbuch nicht gebe (Jacques Rivette: *THE SOUTHERNER* de Jean Renoir. In: *Gazette du cinéma* 2, Juni 1950, S. 2). Hinweise nach Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, 1999, S. 97–123, hier S. 121, Anm. 94.

3.6 Das Kino der Authentizität

Rohmer etwa sagt, sein fiktionaler Entwurf diene ihm nur als Gerüst, der über den Prozess des Drehens mit dem wirklichen Leben konfrontiert werden solle:

[J]e fréquente le cinéma qui me découvre . . . la vie. Et quand je filme, j'essaie d'arracher le plus possible à la vie même, pour étoffer la linéarité de mon argument. Je ne pense plus tellement à celui-ci, qui est simple charpente, mais aux matériaux dont je le recouvre et qui sont les paysages où je situe mon histoire, les acteurs que je choisis pour la jouer. Le choix de ces éléments naturels et la façon dont je pourrai les retenir dans mes filets, sans altérer leurs forces vives, accaparent l'essentiel de mon attention.

Où trouvé-je mes sujets? Je les trouve dans mon imagination.⁴¹⁶

Rohmers Autorenverständnis zeichnet den Autor nicht als Demiurg, als Genie⁴¹⁷, wie der Nouvelle Vague vielfach vorgehalten wird, vielmehr als Initiator eines Diskurses. Der Autor ist nicht mehr eine im Außen situierte übergeordnete Aussage-Instanz⁴¹⁸, er hat keine außerfilmische Wahrheit mehr zu verantworten, eine Authentizität soll die Erzähltechnik der Autoren-Reflexion im Zusammenspiel mit den filmspezifischen Bedingungen der *mise en scène* hervorbringen⁴¹⁹. Der Andere, der Zuschauer als imaginärer Gesprächspartner kann dem Autor nur über dessen Umweg als «fiktionalisierte Autorinstanz»⁴²⁰ und schließlich nur über das Erkennen einer Differenz zu dessen «authentifizierter» Erzählinstanz eine authentifizierte Erzähl-Position bezeugen – eine These, die im Folgenden untersucht werden soll.

Eine Basis für die Fiktionalisierung der Autorinstanz und für den Schauspieler als authentifizierte Erzählinstanz wird gelegt, wenn die Darsteller in die Vorbereitungsphase der Dreharbeiten einbezogen werden, an der Ausgestaltung ihrer Figuren, vielleicht auch der Dialoge mitarbeiten; oder aber der Autor einem Schauspieler seine Rolle «auf den Leib» schreibt. Der Autor rückt (scheinbar) von seinem Autoritäts-Status ab, und der Schauspieler spricht seine eigene Sprache im Inszenieren seiner Rolle – bis er sich in dieser selbst (v-)erkennt. So vermengen und multiplizieren sich in der gemeinsamen Arbeit von Autor und Schauspieler die Vorstellungen von sich selbst und dem Anderen.

416 Éric Rohmer: Lettre à un critique (1971). In: *Le goût de la beauté*, 1984, S. 89–91, hier S. 89 f.

417 Jochen Mecke referiert einige attackierende Stimmen. Jochen Mecke, *Im Zeichen der Literatur*. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, 1999, S. 97–123, hier S. 112, Anm. 64. Siehe auch Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, 2007, S. 172 f.

418 Margrit Tröhler: Filmische Authentizität. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 165.

419 Siehe Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich: Nach dem Autor fragen. In: Dies., *Fragen nach dem Autor*, 1992, S. 9–18, bes. S. 9, 12 u. 14.

420 Margrit Tröhler: Filmische Authentizität. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 165.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Reale Kontingenzen – Originalschauplätze – Improvisation

Rousseau hofft noch, über die Technik des spontanen Schreibens die Authentizität seiner *Confessions* zu sichern. Jean Starobinski referiert:

[L]a spontanéité de l'écriture, calquée en principe sur la spontanéité du sentiment actuel (lequel se donne comme une émotion ancienne revécue) assure l'absolue authenticité de la narration. Le style . . . devient «auto-référentiel», il prétend renvoyer à la vérité «interieur» de l'auteur.⁴²¹

Doch so wie der Autobiograf des 20. Jahrhunderts beim Schreiben immer deutlicher von der Illusion einer Sinnfindung abrückt, so gibt er auch die Illusion authentischen Wiedererschaffens vergangenen Erlebens auf. Spontanität, Authentizität und Zufälligkeit gehören zum Leben in der *gegenwärtigen* Auseinandersetzung mit dem Anderen und lassen sich nicht über das Bewusstsein für das Kunst-Schaffen steuern.

In seiner 1978 publizierte Studie über eine existenziell reflektierende Autobiografie in der zeitgenössischen französischen Literatur spricht Hans Rudolf Picard den betonenden Jetzt-Standpunkt der Autobiografen an, die nicht so täten, als ob sie einen Damals-Standpunkt wieder einnehmen könnten, da «[d]ie Autobiographie . . . das Zufällige und die Sinnentbehrung im Augenblick des Erlebens nicht angemessen wiedergeben [kann]»⁴²².

Das, was die moderne Autobiografie bekennt, an Zufälligem und Sinnentbehrung nicht wiedergeben zu können, versucht die Nouvelle Vague in der *mise en scène* (wieder) zu erschaffen über eine «Kontingenz des Realen»⁴²³, welche die vorgeprägte Sinngebung ihres Autors konterkarieren soll. «Zum Programm wird die Aufzeichnung realer Kontingenzen . . . erst in den Regiepraktiken der *Nouvelle Vague*», konstatiert Jochen Mecke.⁴²⁴ Dem Kalkül an Zufälligkeit entsprechen in den Filmen der Nouvelle Vague Außen-Drehs mit Wetterumschwüngen, Geräuschen und Passanten-Blicken, einem Verfassen von Dialogen erst kurz vor Drehbeginn und anderen spontanen Regie-Einfällen sowie einer Improvisation von Gestik oder Dialog der (Laien-)Darsteller:⁴²⁵

421 Jean Starobinski: Le style de l'autobiographie. In: Poétique 3, 1970, S. 257–265, hier S. 263.

422 Hans Rudolf Picard: Die existenziell reflektierende Autobiographie (1978). In: Günter Niggel, Die Autobiographie, (1989) 1998, S. 520–538, hier S. 525. Siehe Kap. 3.2.

423 Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, Kino/(Ro)Mania, 1999, S. 97–123, hier S. 122.

424 Ebd.

425 Siehe etwa Jochen Mecke: Der Prozeß der Authentizität. In: Susanne Knaller u. Harro Müller,

3.6 Das Kino der Authentizität

Wie schon Gilles Deleuze⁴²⁶ weist Michel Marie darauf hin, dass viele Filme der Nouvelle Vague an (geschichtsträchtigen) Orten entstanden sind, die ihre Autoren persönlich gut gekannt haben: «[L]es décors naturels . . . ne sont évidemment pas choisis par hasard. Ce sont les lieux que les auteurs ont arpentés dès leur jeunesse. Cette inscription contribue fortement à accentuer la dimension autobiographique des œuvres.»⁴²⁷

Mit Blick auf Renoir lobt Rivette: «L'improvisation n'est . . . qu'un moyen, pour un maximum de réalisme: il s'agit avant tout de mettre la caméra en contact le plus étroit avec le concret, avec le maximum de coïncidences»⁴²⁸. So betont Michel Marie auch das Dokumentarische an Godards *À BOUT DE SOUFFLE*: «Le film est en effet devenu un documentaire sur le jeu des acteurs et c'est ce qui donne cette force étonnante aux personnages.»⁴²⁹ Und Gilles Mouëllic perspektiviert die subjektive Rede in *À BOUT DE SOUFFLE* wie in Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS*: «Le spectateur a la certitude absolue qu'à chaque plan, un être humain s'exprime à la première personne, et cette évidente humanité, cette vérité du regard surgit dans les situations les plus simples, les plus anodines.»⁴³⁰

Authentizität, 2006, S. 82–114, hier S. 109; Ders.: Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde? In: Mathias Mayer, Kulturen der Lüge, 2003, S. 273–298, hier S. 280.

426 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 20 f.

427 Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, (1997) 2001, S. 73. So liegt für Marie etwa ein autobiografischer Aspekt darin, dass Chabrol *LE BEAU SERGE* (1958 – Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 1, S. 782 f.) in Sardent, im Département Creuse dreht, wo er seine Jugendzeit während der Okkupation verbringt (Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, [1997] 2001, S. 74); und wo jener, zumindest der eigenen Angabe/Erinnerung nach, «pleinement heureux» ist (Claude Chabrol, *et pourtant je tourne . . .*, 1976, S. 67). Autobiografisch sind nach Chabrol auch folgende Erzählelemente: «Serge avait perdu un premier enfant, comme moi. La maladie du Parisien [maladie pulmonaire; P. A. D.] correspondait aux troubles que j'avais eus quelques années plus tôt. Surtout, il y avait Sardent.» (Ebd., S. 138). Marie erkennt auch einen autobiografischen Aspekt in dem Fakt, dass Chabrol das Appartement seines reichen Onkels für *LES COUSINS* (1958 – Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 3, S. 2722) nachbauen lässt und im selben Film das Quartier Latin seiner Studienzeit festhält. Ähnliches weiß Marie über Truffaut, Godard, Rivette und Rohmer zu berichten (Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, [1997] 2001, S. 74 ff.). Der reale Ort selbst wird zur Geschichte in den Episoden von *PARIS VU PAR . . .* Dieses Gemeinschaftswerk von Jean Douchet, Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer und Claude Chabrol (ebd., S. 76), das erstmals 1965 zu sehen ist, wird von Jean Douchet im Rückblick als «le manifeste de la N. V. [Nouvelle Vague] et son testament» zugleich gewertet. Jean Douchet: *Un esprit «Nouvelle Vague»*. In: Jacques Aumont, *Pour un cinéma comparé*, 1996, S. 69–76, hier S. 72.

428 Jacques Rivette: *THE SOUTHERNER* de Jean Renoir. In: *Gazette du cinéma* 2, Juni 1950, S. 2, hier S. 2. Siehe auch Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, S. 97–123, hier S. 122.

429 Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, (1997) 2001, S. 97.

430 Gilles Mouëllic: Introduction: *Le fil ténu*. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nou-*

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Allerdings meint Jean Douchet, wie Rivette mit Blick auf Renoir, über die Nouvelle Vague zu wissen:

Bien sûr que les acteurs n'improvisent pas, mais c'est «comme si» ils improvisaient. Les choses n'ont pas l'air d'avoir été construites pour aller quelque part, mais c'est «comme si» elles y allaient . . . Et la Nouvelle Vague fait du cinéma «comme si» c'était la vie . . . ⁴³¹

Es sind die Brüche zwischen (übertriebener) Inszenierung und (geplanter) Improvisation, zugleich die zwischen der Rede des Autors und der Rede des Schauspielers, die den Effekt des Authentischen evozieren. Der Zuschauer hat weniger den Eindruck, ein fertiges filmisches Produkt zu betrachten, als Dreharbeiten beizuwohnen, Proben, bei denen die Schauspieler ihre Figuren erst noch entwickeln, ausloten, wie ihre imaginierte Identität mit ihrer Rolle sich verträgt, sich selbst wie den Filmemacher und den Zuschauer über die Kamera befragen. Doch da die Kamera immer die Dreh-Situation beeinflusst, die Schauspieler immer auf die Anwesenheit der Kamera reagieren wie überhaupt jeder Mensch im Alltag in sozialen Rollenspielen agiert im Bewusstsein der Anwesenheit eines Anderen⁴³², lässt sich zumindest sagen, dass

veaux rivages, 2001, S. 21–26, hier S. 23. Mouëllic spricht im Kontext John Cassavetes' *SHADOWS* (1960) an, dem er einen eigenen Aufsatz widmet: *Shadows, de John Cassavetes: Une praxis du Jazz*. Ebd., S. 27–34. Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 3, S. 2665.

- ⁴³¹ Jean Douchet in: Ders. u. a.: ««Tout a changé en Bretagne»». In: *Cahiers du cinéma*, numéro hors-série, 1998, S. 14–19, hier S. 19. So erkennt auch Umberto Eco in Michelangelo Antonionis *L'AVVENTURA* (1959; Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, Bd. 1, 2002, S. 612) eine ««gewollte[] Zufälligkeit»», da durch die Montage jede ««zufällige» Zufälligkeit» im Film ausgeschlossen, aber gerade durch diesen Kunstgriff alles Ungewisse und Unbestimmte erzeugt werde, so dass keine Erzählhandlung vorliege (Umberto Eco: *Zufall und Handlung. Fernseherfahrung und Ästhetik*. In: Ders., *Das offene Kunstwerk*, [1962] 1973, S. 186–211, hier S. 203). Die *Anordnung* der Zufälligkeit (innerhalb einer auf sinnlosen Fakten basierenden Pseudohandlung) impliziere eine Aussage über die Welt, so Eco. Die Natur dieser Aussage ist das, was Eco unter «Offenheit» eines erzählenden Kunstwerks versteht: die Anerkennung der Welt als ein Geflecht von Möglichkeiten (ebd., S. 201; Hinweis nach: Peter Wuss, *Filmanalyse und Psychologie*, 1993, S. 127 ff.). Ecos «Anordnung der Zufälligkeit, die eine Aussage über die Welt impliziert» erinnert an Bazins «zeitliche Anordnung der Wirklichkeits-Fragmente des Regisseurs» und Ecos «Anerkennung der Welt als ein Geflecht von Möglichkeiten» an Bazins «Vieldeutigkeit der Wirklichkeit». Beiden geht es darum, die Welt als Welt zu belassen im Aufzeigen der Subjektivität des Blicks auf sie – dieser Ansatz findet sich besonders deutlich in den Filmen Rohmers wieder. Siehe Kap. 3.4 u. 6.

- ⁴³² «Immer häufiger erinnern Soziologen uns an die Wahrheit, daß wir alle Schauspieler sind und gehorsam eine jener Rollen spielen, die die Gesellschaft uns anbietet . . . Wir formen uns selbst so sehr nach den Erwartungen anderer, daß wir die Maske . . ., die *persona* annehmen, die das Leben uns zuweist». Ernst H. Gombrich: *Maske und Gesicht* (1967). In: Ders., Julian Hochberg u. Max Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, (1972) 1977, S. 10–60, hier S. 19 f. – Volker Roloff meint, über die «Theater/Filme der Nouvelle vague [!]» Rückschlüsse ziehen zu können auf «die Theatra-

3.6 Das Kino der Authentizität

eine Improvisation nur eingeschränkt zu authentischen Ergebnissen führen kann, zu akzeptieren ist nach Deleuze «l'impossibilité d'atteindre à un réel brut»⁴³³.

3.6.2 Subjekt-Konstitution im Film als Spiegel

Der Künstler dürfe sich nicht bewusst sein, dass seine Authentizität nur eine «symbolische[] Strategie[]»⁴³⁴ sei und nicht «tatsächlich Anzeichen für eine «objektive» Krise der anerkannten Autoren»⁴³⁵, da bei Offenlegung dieser strukturellen Funktionen er nicht als Avantgardist, sondern als Zyniker kritisiert werde, meint Jochen Mecke. Er bilanziert: «Allen ästhetischen Authentizitätsstrategien liegt damit . . . eine fundamentale strukturelle Selbsttäuschung, eine institutionalisierte *mauvaise foi* zugrunde, die als Ermöglichungsbedingung für das Funktionieren des Prozesses der Moderne dient. Damit beruht Authentizität selbst jedoch auf einer grundlegenden Inauthentizität des Feldes und seiner Protagonisten.»⁴³⁶

Demnach hätten auch die späteren Regisseure der Nouvelle Vague in den *Cahiers du cinéma* zunächst eine «Krise»⁴³⁷ der anerkannten *tradition de la qualité* durch moderne Strategien des Authentischen hervorgerufen. Da sie kaum über technische Kenntnisse, ökonomisches Kapital, bekannte Schauspieler, Drehbuchautoren und Studios verfügten, «mußte dieses Manko . . . dank des Zauberstabs der Authentizität in die Stärke eines unverkennbar frischen, neuen, natürlichen und unverbrauchten Kinos mit dem Dreh auf der Straße, Laienschauspielern, natürlichem Licht, spontanen Regieeinfällen, autobiographischen Geschichten, Illusionsbrüchen, *jump cuts* und Reißschwenks verwandelt werden»⁴³⁸.

Es reicht natürlich nicht, sich von einer *Ancienne Vague* abzugrenzen, dieser Inauthentizität vorzuwerfen, stattdessen reale Dekors, autobiografische Geschichten und Improvisation zum eigenen ästhetischen Prinzip zu erklären, um technische Inkompetenz und finanziellen Mangel zu vertuschen. Dies trifft dennoch teilweise auf

lität einer Gesellschaft . . . , in der die Grenzen von Authentizität und Simulation immer schwerer zu erkennen sind». Volker Roloff: Theater/Filme der Nouvelle vague [!]: Intermediale Aspekte. In: Helmut Schanze u. Helmut Kreuzer, Bausteine IV: Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien, 1997, S. 71–81, hier S. 74. Siehe Anm. 431 (Jean Douchet); siehe auch Kap. 3.5.3 *Deleuzes Fälscher*.

433 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 197.

434 Jochen Mecke: Der Prozeß der Authentizität. In: Susanne Knaller u. Harro Müller, *Authentizität*, 2006, S. 82–114, hier S. 109.

435 Ebd.

436 Ebd.; siehe auch S. 108 ff.

437 Ebd., S. 109.

438 Ebd.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Filmmacher zu, die von dem Erfolg «Nouvelle Vague» profitieren wollen. Schnell nutzen sich ästhetische Effekte ab, wenn sie statt Selbst- und Medienreflexion nur eine Form-Verliebtheit⁴³⁹ zum Ausdruck bringen. Zuschauer und Produzenten wenden sich von dem Phänomen Nouvelle Vague denn auch nach kurzer Zeit schon gelangweilt ab, und von insgesamt 132 Debütanten in den vier Jahren von 1959 bis 1962 überleben nur die allerwenigsten im Regiefach.⁴⁴⁰

Sicherlich wollten die Autoren der Nouvelle Vague durch ihre öffentlichkeitswirksame Polemik eine Krise der anerkannten Avantgarde heraufbeschwören, herbeireden, -schreiben und -filmen; sie glaubten an deren Inauthentizität, sie mussten daran glauben, um sich selbst glaubhaft den Weg für den eigenen Erfolg freizukämpfen. Doch sicherlich muss «Authentizität . . . immer wieder neu erfunden werden»⁴⁴¹, der Autor sich selbst und sein Schaffen immer wieder neu befragen und neu erfinden. Gemäß Bazins Postulat, den Bezug zur Wirklichkeit immer wieder neu zu suchen, wirft Truffaut 1962 denn auch vielen Regieanfängern «contentement de soi»⁴⁴² vor, nicht ohne rückblickend sich selbst öffentlich scharf zu kritisieren:

Dans *Arts*, j'ai écrit, au moment d'un festival et dans l'enthousiasme de *ET DIEU CRÉA LA FEMME*: les films, maintenant, n'ont plus besoin de raconter d'histoires, il suffit de raconter son premier amour, d'aller sur les plages, etc. Mais c'est devenu à tel point des poncifs, que je souffre quand on cite cela à propos du cinéma maintenant. Au contraire, on a tant maltraité les scénarios depuis, que maintenant j'ai envie de voir une histoire bien racontée.⁴⁴³

439 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 191. Siehe Kap. 3.1.

440 Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*, 1995, S. 20. Die Anzahl der Debütanten divergiert bezüglich ihrer Untersuchungszeiträume wie -kriterien: Jean-Pierre Jeancolas spricht von 97 Filmmachern, die zwischen 1958 und 1962 ihren ersten kommerziellen Film herausbringen (Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français: La V^e République*, 1979, S. 114). *Cahiers du cinéma* zählen im Dezember 1962 zu ihren 162 neuen französischen Spielfilm-Regisseuren auch Wegbereiter wie Jean-Pierre Melville (*Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 60–84).

441 Jochen Mecke: *Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde?* In: Mathias Mayer, *Kulturen der Lüge*, 2003, S. 273–298, hier S. 297.

442 François Truffaut im Interview mit Jean Collet u. a. In: *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 41–59, hier S. 58. Auch in einem Brief an Jean Domarchi bezeichnet Truffaut die Drehbücher der Nouvelle Vague als «scénarios qui réunissent tout ce qu'il ne faut pas faire ou tout ce qu'il ne faut plus faire, à moins d'être un génie, de le savoir et aussi que les autres le sachent». François Truffaut: Brief an Jean Domarchi, Archive Films du Carrosse, Dossier «CCH 61», zit. nach Antoine de Baecque: «La politique des copains». In: Jacques Aumont, *Pour un cinéma comparé*, S. 201–220, hier S. 215.

443 François Truffaut im Interview mit Jean Collet u. a. In: *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 41–59, hier S. 48. Truffaut bezieht sich hier auf seinen Artikel: *Le cinéma français crève sous les*

3.6 Das Kino der Authentizität

Truffaut erkennt nach seinem autobiografischen Spielfilm-Debüt *LES 400 COUPS* (1958/59)⁴⁴⁴ schnell, dass das eigene Leben nicht so viel bereithält, als dass man immer wieder von neuem seine Autobiografie verfilmen könnte, die deutlicher als eine Erzählung in der dritten Person den Verlust von Auto(r-)Referenzialität exponiert⁴⁴⁵. Marcel Moussy, Co-Autor von *LES 400 COUPS*, unterscheidet denn auch die Autoren, die der mimetischen Selbstbespiegelung verhaftet bleiben und jene, die es verstehen, ihre persönliche Erfahrung in eine Weltanschauung zu transformieren:

Mais après avoir «raconté sa vie», on ne peut poursuivre qu'en «racontant des histoires». C'est seulement à ce second stade que se dégageront les véritables créateurs, ceux qui seront capables de dominer leur expérience personnelle et de la transformer en vision du monde. Encore que l'on puisse envisager une double lignée de cinéastes: l'une selon Rousseau (penchée sur soi), l'autre selon Balzac (ouverte au monde).⁴⁴⁶

Im Zuge andauerender kritischer Selbstbefragung im kreativen Schaffensprozess haben die ehemaligen *Cahiers du cinéma*-Kritiker nie den «Zauberstab[] der Authentizität»⁴⁴⁷ aus der Hand gegeben. Auch als sie als Regisseure längst genügend eigene finanzielle Mittel besaßen, haben sie viele Bedingungen beibehalten, die ihrer Vorstellung von Authentizität beim Dreh entgegenkommen – etwa das Verwenden eigener Ausdrucksweisen der Schauspieler für den Dreh, das Gewähren gewisser Freiheiten der Akteure hinsichtlich ihrer Figuren-Gestaltung, und nicht zuletzt bleiben viele ihre eigenen Produzenten, der künstlerischen Unabhängigkeit wegen.

fausses légendes (Arts 619, 15.–21. Mai 1957, S. 1 u. 3 f.). Schon 1956 kritisiert Truffaut ebenfalls seinen Aufsatz: Une certaine tendance du cinéma français (Cahiers du cinéma 31, 1954, S. 15–29) in einem Brief an Luc Moullet, der gerade versucht, seine ersten Artikel bei den *Cahiers du cinéma* unterzubringen, doch zunächst auf Ablehnung stößt: «Un article, dont aujourd'hui je ne suis guère satisfait: «Une certaine tendance du cinéma français», m'a pris plusieurs mois de travail et cinq ou six réécritures complètes. Oui, je l'avoue, nous avions un peu peur de vous. D'abord parce que votre hargne (sincère et forcenée) fut la nôtre et . . . j'ai le sentiment ici de voir agir ma (notre) caricature.» François Truffaut à Luc Moullet, mars 1956. In: Ders., Correspondance, 1988, S. 125 f., hier S. 125 f.

⁴⁴⁴ Produktionsangabe nach: Robert Fischer, Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?, 1991, S. 224.

⁴⁴⁵ Siehe Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: Film und Kritik 2, 1994, S. 23–38, hier S. 30.

⁴⁴⁶ Marcel Moussy, Cahiers du cinéma 185, Dezember 1966, S. 122.

⁴⁴⁷ Jochen Mecke: Der Prozeß der Authentizität. In: Susanne Knaller u. Harro Müller, Authentizität, 2006, S. 82–114, hier S. 109.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Sie setzen Authentizitäts-Strategien weniger ein, um eine Selbstreflexion auf der Ebene des *Sujets*⁴⁴⁸ darzustellen, als um Authentizität in ihrer untrennbaren sprachlichen Verknüpfung als ästhetisches Verfahren zu erörtern. Im Fokus steht die Erforschung ästhetischer Selbstreferenzialität als dem «einzig verbleibende[n] Reflexionsmodus vor dem Hintergrund der *modernen Dekonstruktion von Referentialität*»⁴⁴⁹, wenngleich sich bei den ehemaligen *Cahiers du cinéma*-Kritikern in der Offenlegung des Kunstwerks als Gemachtes noch der Glaube an eine selbstreflexive Unterscheidbarkeit von Sein und Schein manifestiert⁴⁵⁰; sie verweisen auf ein Außerhalb und zielen damit auf Selbst- und Welterkenntnis, die aber allein im Prozess sprachlicher wie visueller Ästhetisierung differenziell erfahrbar und anschaulich wird⁴⁵¹. Nur in der ästhetischen Verwobenheit, nur als «figurale Konstruktion»⁴⁵² kann Authentizität im Akt des Fingierens entstehen – nicht über das Erzählen einer (eingestanden)en Autobiografie.

Abbild-Problematik und Subjekt-Problematik der Moderne bedingen sich; der Film als «selbstreferentielle Konstruktionsmaschinerie von ›Realität‹»⁴⁵³ reflektiert immer den Blick des Ichs als den sich im Spiegelbild verwandelten Blick eines Anderen, der auf das Ich als Objekt zurückblickt, der sich des konstitutiven Widerspruchs seiner Identität *bewusst* wird, des «Anderssein[s] im Gleichsein»⁴⁵⁴. Der Blick des Ichs auf sich selbst als der andere ist schon der Blick des Ichs auf den Anderen am Ort der Sprache, dort, wo nach Lacan Authentizität existieren kann über deren Authentifizierung durch den Anderen. Das Subjekt – Autor wie Rezipient – konstituiert über den Film sein Spiegelbild; so situieren Subjekt und Film sich *gemeinsam* immer wie-

448 Siehe Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 100. Unter dem Aspekt der Abhängigkeit der Kinobilder von der Realität kritisiert Rohmer, nach Angabe von Frieda Grafe, denn auch diejenigen Filmemacher, die meinen, die ontologischen Fragen der Nouvelle Vague verstanden zu haben, wenn sie in Selbstbespiegelung Filme übers Filmemachen drehen. Frieda Grafe: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Dies., *Nouvelle Vague*, 1996, S. 7–14, hier S. 14.

449 Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 23–38, hier S. 30.

450 Kay Kirchmann spricht im Kontext von einer «[d]ekonstruktivistische[n] Selbstreferentialität». Ebd., S. 32.

451 Siehe Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 221.

452 Anselm Haverkamp: Das Werthersyndrom in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 4, Dezember 1986, S. 667–696, hier S. 695.

453 Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 23–38, hier S. 36.

454 Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, 1983, S. 30.

3.6 Das Kino der Authentizität

der neu⁴⁵⁵. «L'œuvre ne peut vivre pleinement que de sa création et de sa récréation», fasst Jean-Louis Comolli zusammen.⁴⁵⁶

Da das «wahre» Subjekt des Unbewussten nur dialogisch erfahrbar wird, ist der Film als Medium der gesprochenen Sprache und des Blicks geeigneter als die Literatur, eine Basis für Authentizität zu erzeugen; zudem kann der Film die Konfrontation mit realen Kontingenzen suchen⁴⁵⁷ – die in ihrer «authentischen Fehlerhaftigkeit» manche Autoren der Nouvelle Vague in der Endfassung ihrer Filme belassen.⁴⁵⁸ Die ästhetische Selbstreferenzialität der Nouvelle Vague zielt darauf, ein Außerhalb

455 «Der Film ... reflektiert sich niemals selbst; vielmehr ist, was an ihm als reflexiv erscheint, von Anfang an subjektiv und damit der spezifischen Konstruktion eines Ich verpflichtet, das sich mit dem Film im Kino immer wieder aufs Neue situiert.» Siegfried Kaltenecker: Im Schatten der Objekte. In: Film und Kritik 2, 1994, S. 71–84, hier S. 71. Siehe auch Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 105; Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 221.

456 Jean-Louis Comolli: Vivre le film. In: Cahiers du cinéma 141, März 1963, S. 14–29, hier S. 18.

457 Siehe Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, Kino-/ (Ro)Mania, 1999, S. 97–123, hier S. 122.

458 Truffaut: «Jacques Rivette bekommt meine Filme nicht mehr zu sehen, er schnauzte mich immer an, wenn ich etwas herausschnitt. Er sagte immer: «Die Szene mußt du unbedingt zeigen.» Ich antwortete: «Aber sie ist doch mißlungen.» Darauf er: «Stimmt, aber die Ehrlichkeit verlangt, auch das zu zeigen, was mißlungen ist.» Ich antwortete: «Nein, da mache ich nicht mit.» Ich will den besten Eindruck hinterlassen und nehme in Kauf, für einen Schwindler gehalten zu werden.» Pierre Billard: François Truffaut (1964). In: Ulrich Gregor, Wie sie filmen, 1966, S. 138–187, hier S. 165; siehe auch Dominique Maillet: Entretien avec François Truffaut (1974). In: Cinématographe 105, Dezember 1984, S. 3–10, hier S. 7. – Entsprechend lobt Rivette schon 1954 Otto Premingers *mise en scène* als «l'occasion ... de se poser des questions, de rencontrer et résoudre telles difficultés; l'œuvre est moins un but qu'un chemin: ses accidents l'attachent, les trouvailles que suscitent les contre-temps, l'invention de l'instant». Jacques Rivette: L'essentiel. In: Cahiers du cinéma 32, Februar 1954, S. 42–45, hier S. 44. – In Rohmers *PAULINE À LA PLAGE* (1982; Produktionsangabe nach Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 134) gibt es einen Moment, in dem eine preziose wie zugleich natürliche Geste die Schauspielerin Arielle Dombasle hinter ihrer theatralisch agierenden Figur sichtbar werden lässt – und sie als ebendiese ausweist. Sich ihres übertriebenen Spiels bewusst werdend, führt sie den Handrücken vor den Mund und blickt ins *Off*, um Rohmer zu bitten, die Szene abubrechen, wie sie im Interview zu Protokoll gibt. Carole Desbarats: La quadrature du cercle. In: Dies., *Pauline à la plage* d'Éric Rohmer, 1990, S. 137–140, hier S. 139 f., siehe auch S. 36. Hinweis nach: Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten und Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 13–44, hier S. 41 f., Anm. 74; Maria Tortajada: Le «petit heurt»: Pour une théorie de l'acteur dans le cinéma de Rohmer. In: Poétique 102, Mai 1995, S. 181–192, hier S. 188 u. 192, Anm. 33. Siehe auch DVD *Pauline à la plage* (0:13:56). Und in *L'AMI DE MON AMIE* (1987; Produktionsangabe nach Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 135) wartet Sophie Renoir die Antwort ihrer Gesprächspartnerin Emmanuelle Chaulet nicht ab, so dass beide zugleich reden und, nach kurzer Unsicherheit beiderseits, Sophie Renoir ihren Satz einfach noch einmal aufsagt: «Tu as raison.» DVD *L'ami de mon amie* (0:04:19).

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

zu vermitteln⁴⁵⁹, wenngleich dessen Referenz nur als Imagination dokumentiert, als Wunsch formuliert werden kann. Zumindest den *Glauben* an einen Zugang zur Welt, Bazins (Neu-)Eroberung der Realität will die Nouvelle Vague im Kunstwerk thematisiert wissen.⁴⁶⁰

3.6.3 Fazit: Die Distanznahme des Autors zu sich selbst

Festgehalten wurde bereits, dass der Filmautor der Moderne nicht mehr vorgibt, identisch mit dem Autor im Text zu sein, auch gibt er nicht mehr vor, einen problemlosen Zugang zur Wirklichkeit zu haben sowie eine außerfilmische Wirklichkeit repräsentieren zu können. Vielmehr gibt der Autor seine Allmacht zu Gunsten eines polyfonen Subjekts im Werk auf. Das Werk selbst wird autonom gesetzt, «befreit» von auktorialer Autorität.⁴⁶¹ Über diese Ebene der Reflexion erhalten die Autoren-Filme der Nouvelle Vague ein autobiografisches Moment.

Die Verlagerung von einer Kontrolle des Autors auf das Selbst des Werks bildet sich in der Literatur schon Mitte des 19. Jahrhunderts heraus; erinnert sei auch, dass zeitgleich verstärkt die Kluft zwischen erzählendem und erzähltem Ich in autobiografischen Werken offen gelegt wird.

Während Picards existenziell reflektierender Autobiograf die Behauptung, authentisches Erleben nachträglich erzählend wiedergeben zu können, als Illusion eingesteht und sich darauf verlegt, die gegenwärtige Deutung eines erinnerten Ichs zu reflektieren, versucht die Nouvelle Vague im Zuge des Aufgebens einer Mimesis ebenfalls, einen Authentizitäts-Effekt im Schaffensprozess zu erreichen, doch anders als Rousseaus bemüht «spontanes» Schreiben kann sie die Bild-Kraft des Films nutzen, indem sie reale Kontingenzen, etwa (inszenierte) Improvisationen, während des Drehs einbezieht, um über die Produktion einer audio-visuellen autonomen Narrativik einer vorgefassten Deutung ihrer (autobiografischen) Geschichten und Figuren zu entkommen – im Glauben an die Möglichkeit eines mechanisch aufgezeichneten, der Trägheit des menschlichen Auges entgehenden authentischen Moments, wie

459 Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: Film und Kritik 2, 1994, S. 23–38, hier S. 23, 29, 34 u. 36. Kirchmanns Konzept von Selbstreferentialität als Reduktion auf das Filmische als einzig verbleibende Referenzebene kritisiert Kraus und erinnert an die «imaginierte[] Referentialität des (jedes) Spielfilms, der auch in seinen dekonstruktivistischen Formen noch «geglaubt» werden muss». Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 101. Siehe auch Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 2007, S. 202.

460 Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: Film und Kritik 2, 1994, S. 23–38, hier S. 32. Siehe auch Gilles Deleuze, L'image-temps, 1985, S. 223.

461 Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich: Nach dem Autor fragen. In: Dies., Fragen nach dem Autor, 1992, S. 9–18, hier S. 12. Siehe Kap. 3.2.2.

3.6 Das Kino der Authentizität

Bazin formuliert, im Glauben an eine Unterscheidbarkeit von Sein und Schein⁴⁶². Folglich macht der Autor sich selbst zum Subjekt wie Objekt seines Diskurses.⁴⁶³ Das Was einer voretablierten Sinnkonstitution verhält sich differenziell zu dem Wie der Strukturbildung, das Ereignis zur Erzählung.

Der Reflexion der Reflexion eines existenziell reflektierenden Autobiografen entspricht der Autoren-Regisseur über seine *mise en scène* eines (im Drehbuch festgelegten) Entwurfs, dessen Deutung zunächst dem Schauspieler obliegt, dessen Umsetzung im Spiel daraufhin vom Regisseur über die Kamera reflektiert wird⁴⁶⁴, so dass das Oszillieren zwischen einer vermeintlich objektiven und einer vermeintlich subjektiven Stimme zur Skepsis des Zuschauers gegenüber der dargestellten Wirklichkeit führt.

Der Film braucht den Autor und seine vorgeprägte Sinngebung, da sonst die «Kontingenzen des Nicht-Sinns . . . dem Betrachter . . . entgehen würden»⁴⁶⁵, anhand dieser die Geschichte ihre Authentizität authentifiziert bekommt. Demzufolge demonstrieren die Regisseure der Nouvelle Vague eine ironische Selbstdistanz gegenüber ihrem eingeforderten Autoren-Status und dem damit assoziierten Begriff der originellen *écriture* eines Genies⁴⁶⁶ – und wirken über diese Selbstkritik wieder authentisch. «Das Kino der Reproduktion und Repräsentation vorgefasster Sinneinheiten wird mit der *Nouvelle Vague* zu einem Kino der Produktion und Präsenz», bilanziert Jochen Mecke.⁴⁶⁷

Nur über ein Lügensignal, über den demonstrativen Umweg der Fälschung in der Kunst, über die bewusste Fiktionalisierung seiner Erzählung kann der Autor – gemäß Lacans Subjekt-Konstitution in der Sprache – seinen Wunsch nach Authentizität

462 Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: Film und Kritik 2, 1994, S. 23–38, hier S. 32.

463 Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 200.

464 Siehe Kap. 3.5.4.

465 Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, Kino-/ (Ro)Mania, 1999, S. 97–123, hier S. 123; siehe auch S. 121.

466 Ebd., S. 120–123. Als Beispiel «genialer» Selbstironie sei auf die Zeichnung einer Zeitungs-Seite aus dem Jahr 1962 von Truffaut verwiesen mit folgender Artikel-Überschrift: «Il est divinement pénible d'être la femme d'un genie: Confession par Madeleine Truffaut». Abgedruckt in: François Truffaut, Correspondance, 1988, S. 255. Und Chabrol gibt 1993 lachend zu Protokoll, er wie auch seine Kollegen von den *Cahiers du cinéma* wären sich sicher gewesen, Genies zu sein, weshalb er bei A BOUT DE SOUFFLE als «conseiller technique» ebenso wenig wie Truffaut, der das Sujet zulieferte, in die Arbeit von Godard eingegriffen hätten. Claude Ventura u. Xavier Villetard, CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE, 1993 (0:12:28). Siehe Anm. 417.

467 Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, Kino-/ (Ro)Mania, S. 97–123, S. 123.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

anzeigen. Nur über die kreative Auto-Poiesis⁴⁶⁸ scheint das «wahre» Autor-Subjekt erkennbar zu werden für den Zuschauer als Differenz zu dem lügenhaften Rollenspiel des (in seiner Körpersprache authentischen) Akteurs.

Die Bedingung von Authentizität ist die Selbsterfindung. Im Vorführen dieser Bedingung wird dem Rezipienten bewusst, dass es nicht *eine* Wahrheit gibt, diese vielmehr eine Frage des Glaubens oder der Imagination ist⁴⁶⁹; er relativiert seine eigene Wahrnehmungsweise der Wirklichkeit in ironischer Distanz zum eigenen Selbst⁴⁷⁰.

3.7 Der Zuschauer als zweiter Autor

Die Spannung zwischen Figur und Schauspieler, zwischen der Rede des Regisseurs und der Rede der Schauspieler-Figur, zwischen Dokumentation und Fiktion lässt den Zuschauer schwanken zwischen Identifikation und Distanz. Mit seinem Vorbehalt gegenüber der Figur nähert sich der Zuschauer dem Autor an.⁴⁷¹ Der Rezipient wird zur gleichberechtigten kritischen Instanz neben dem Autor; zum Fragen wie Zweifeln angehalten, findet zwischen beiden eine erhöhte Kommunikation statt.⁴⁷²

Die selbstreferenziellen Bezüge in Filmen der Nouvelle Vague korrespondieren mit denen autobiografischer Romane, wenn man Michaela Holdenried folgt. Autobiografische Romane, so Holdenried, würden den Leser über ihre selbstreferenziellen Bezüge an der Textentstehung teilnehmen lassen, so dass dieser «work in progress»-Charakter durch Offenlegung und Distanz statt Einfühlung und Identifikation zur Erhöhung des authentischen Konstrukts⁴⁷³ beitrage. Der Einblick in die Text-Konstitution als ästhetisches Verfahren unterstütze und verstärke den autobiografischen Pakt zwischen Leser und Autor.⁴⁷⁴

468 Siehe Charles Taylor, *Das Unbehagen der Moderne*, (1991) 1995, S. 73.

469 Vgl. Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, 1974, S. 71, zit. nach: Jochen Mecke: *Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde?* In: Mathias Mayer, *Kulturen der Lüge*, 2003, S. 273–298, hier S. 277, Anm. 16.

470 Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität*. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169, S. 165 f.

471 Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague*, 2005, S. 109.

472 Auf die 1966 von den *Cahiers du cinéma* im Rahmen des Themen-Schwerpunktes «Film et roman» an diverse Filmemacher gerichtete Frage «Pensez-vous que certains cinéastes soient parvenus à instaurer entre eux-mêmes et leur public ce dialogue qui fait défaut souvent au romancier? Dans l'affirmative, quelles raisons donnez-vous à ce phénomène?» antwortet Rohmer knapp, aber deutlich: «Même si le roman n'a qu'un lecteur et le film qu'un spectateur, il y a dialogue.» *Cahiers du cinéma* 185, Dezember 1966, S. 112–125, hier S. 113 u. 123.

473 Michaela Holdenried, *Im Spiegel ein anderer*, 1991, S. 160.

474 Ebd., S. 160 f.

3.8 Fazit: Modern – Postmodern

Der Autobiografie gleich wird in den ein Subjekt konstituierenden Filmen der Nouvelle Vague eine Nähe zum Autor aufgebaut, der Rezipient zum Vertrauten, zum Komplizen erklärt, nicht ohne dass der Autor diesen auch immer wieder zum genauen Beobachten zwingt, kaum, dass der Zuschauer zwischen Faktizität und Fiktivität zu unterscheiden glaubt.⁴⁷⁵ Dem Zuschauer obliegt die Sinn-Konstitution des filmischen Textes, er selbst muss die Lücken der Erzählung schließen mit den aus seinem Gedächtnis abgerufenen «Authentizitäten» eigener Erfahrungsumwelten, eines Außerhalb, die den Autor einschließt. «[D]er Zuschauer [wird] zum zweiten Autor».⁴⁷⁶

Entsprechend der freien indirekten Rede zwischen Autor und Schauspieler spiegelt der Zuschauer sich abgrenzend im virtuellen Anderen, über die «selbstreferentielle Konstruktionsmaschinerie von <Realität>»⁴⁷⁷ tritt er in ein reflexives Verhältnis ein zur Konstruktion seiner eigenen Realität und Identität im Imaginären⁴⁷⁸, er hat «nicht nur die Leinwand im Blick, sondern auch sich selbst»⁴⁷⁹.

3.8 Fazit: Modern – Postmodern

Je crois qu'on pourrait qualifier notre école comme la première manifestation du postmodernisme, mais un postmodernisme inconscient et non volontaire . . .
Le postmodernisme fait partie du cinéma, le cinéma est un art constitutivement postmoderne, tandis que dans les autres arts le postmodernisme est quelque chose d'artificiel, de pédant, de nostalgique.⁴⁸⁰

Rohmers Bezeichnung der Nouvelle Vague als erste *konstitutive* Manifestation der

- ⁴⁷⁵ Wulf Segebrecht verweist im Rahmen einer autobiografischen Autor-Leser-Bindung auf Goethes *Dichtung und Wahrheit*, wo Goethe bewusst die Zweifel des Lesers einkalkuliere; doch kaum erhalte der Rezipient den Eindruck, anhand der Stil-Konstruktion den Autor zu durchschauen, treibe jener nur ein «raffinierte[s] Spiel» mit ihm. Wulf Segebrecht: Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser. In: Günter Niggel, *Die Autobiographie*, (1989) 1998, S. 158–169, hier S. 166. Siehe auch Harald Weinrich: Der Leser braucht den Autor. In: *Identität*, 1979, S. 722 ff., hier S. 723; Jean Starobinski: Le style de l'autobiographie. In: *Poétique* 3, 1979, S. 257–265, hier S. 264 bzgl. Rousseaus Komplizenschaft mit dem Leser der *Confessions*; Roy Pascal, *Die Autobiographie*, (1960) 1965, S. 11.
- ⁴⁷⁶ Jochen Mecke: Im Zeichen der Literatur. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, 1999, S. 97–123, hier S. 114.
- ⁴⁷⁷ Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 23–38, hier S. 36.
- ⁴⁷⁸ Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 96.
- ⁴⁷⁹ Moninger, Markus: Selbstreflexion als Ästhet(h)ik der Freiheit. In: Norbert Grob u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 160–169, hier S. 169.
- ⁴⁸⁰ Éric Rohmer in: Aldo Tassone, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?*, 2003, S. 252 f.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Postmoderne macht Sinn. Im Versuch, den Autor auf den Film zu transformieren und sich selbst zum Objekt zu nehmen, erforschen die Schüler Bazins die Bedingungen der filmischen Konstruktion von «Realität»⁴⁸¹.

Das Subjekt kann nur seine Imagination von Ich und Welt im Gedächtnis abrufen und diese als ersten, autobiografischen Impuls seinem Kunstschaffen zu Grunde legen, wobei jedes Medium aufgrund der ihm eigenen narrativen Verfahren und technischen Möglichkeiten diese virtuellen Realitäten nur um ein Weiteres fiktionalisieren kann.⁴⁸² Realität als solche bleibt dem Subjekt verschlossen, einzig ihre Abwesenheit kann angezeigt werden. Zeit ist nie in Echtzeit erfahrbar, Gegenwart kann nur nachträglich begreifbar werden im Modus der erinnerten Gegenwart.

Der Autoren-Film – als konstitutiv postmoderne Kunst nach Rohmer – legt zwingend offen, dass es keine Identität zwischen Subjekt und Objekt gibt, dass der Autor des Films ein anderer ist als der Autor im Film. Während das in der literarischen Sprache sich entwerfende Subjekt dem Leser gegenüber seinen Ich-Entwurf weitgehend behaupten kann – und darüber, so ließe sich Rohmer verstehen, die Literatur nur für eine künstlich aufzubrechende, gewollte Postmodernität stehen könne –, zeigt der Autoren-Film die Differenz von bewusster und unbewusster Rede des Subjekts nicht nur in einer imaginären dialogischen Ansprache an den Rezipienten, sondern auch über die in einer realen Gesprächssituation dazugehörenden Blicke und Körper-Bewegungen (Mimik/Gestik), die den Zuschauer glauben lassen können, er erkenne das «wahre» Subjekt *in* der sichtbaren Täuschung, so dass dann der Rezipient dem Film leichter als der Literatur seine Authentizitäts-Strategie authentifiziert.

Im Unterschied zur Literatur kann der Film mehrere Zeit-Modi in einem «Bewegungs»-Bild zugleich inszenieren, so dass die zeitliche Verschiebung zwischen anwesendem Zeichen und abwesender Referenz im Film erkennbarer und damit die scheinbare physische Präsenz (Erleben) leichter dekuviert werden kann als artifizielle Abstraktion (Erzählung des Erlebens)⁴⁸³. Über die Demonstration der Bedingung von Zeit im Film spiegelt der Film Bewusstsein und Gedächtnis des Subjekts. Er nimmt wahr und reflektiert zugleich, er spaltet sich in eine zeitabhängige Verlaufs-Form und eine zeitunabhängige Seins-Form, er erfasst die Erinnerung im *Werden* – und erhält damit seine «wahre» Präsenz. In Augenblicken, wo er seine Zeitlichkeit über eine a-chronologische Bewegung (etwa Schauspiel-Führung/Montage) sichtbar macht, entstehen Risse in der Erzählung, Lücken – die im Aufzeigen des Films

481 Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 96.

482 Siehe Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 111. Siehe auch Charles Taylor, *Das Unbehagen der Moderne*, (1991) 1995, S. 72; Margrit Tröhler: Filmische Authentizität. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 163 f.

483 Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 73.

3.8 Fazit: Modern – Postmodern

als Artefakt einen Autor im realen Außerhalb in der Imagination des Zuschauers lebendig werden lassen.

Reale Kontingenzen im Rahmen der *mise en scène* sollen einen prä-etablierten Sinn der Erzählung zerstören, um das «wahre» Autor-Subjekt freizulegen. Die Polyperspektivität des Ichs in der Zeit, in der sich ständig virtuelle und aktuelle Bilder neu und anders verknüpfen und eine neue wie andere Wahrnehmung und Erinnerung hervorrufen, wird gespiegelt über die Auseinandersetzung des Schauspielers mit dem Figuren-Entwurf, sie wird über den Anderen als unabschließbarer Dialog beschrieben⁴⁸⁴, der eine Veränderung des Eigenen (*écriture*) durch die Aufnahme des Fremden (*mise en scène*) bewirkt⁴⁸⁵.

Kunst und Leben sind nur graduell verschieden, da beide über das Subjekt zur Erzählung werden. Als letzte Möglichkeit von Aufrichtigkeit bleibt dem Künstler das Aufzeigen der Unerreichbarkeit einer an die Zeichenhaftigkeit des Wirklichen gebundenen Wahrheit⁴⁸⁶; es bleibt die *Dokumentation* der Fiktion. Der Schöpfungsprozess kann nicht mehr Mittel zum Zweck einer außerhalb des Werks liegenden Wahrheit sein, in ihm selbst liegt die Wahrheit.⁴⁸⁷ Die Kunst muss sich offen auto(r-)poietisch zeigen.⁴⁸⁸ Dem Autoren-Film der Moderne ist diese Aufrichtigkeit konstitutiv eingeschrieben, worüber er unbewusst die Postmoderne ankündigt.

Die veränderte Relation von Subjekt und Zeit ist mitverantwortlich für die Genese postmoderner Kultur.⁴⁸⁹ Indem der Film über eine a-chronologische Ton- und/oder Bild-Bewegung «die Zwitterstellung des Bildes zwischen Diskurs und Repräsentation»⁴⁹⁰ dekuviert, gesteht er über sein «Realitäts»-Konstrukt die Auto(r-)Fiktion⁴⁹¹ und den Authentizitäts-Verlust, verweist aber über die ausgestellte Inszenierung zugleich auf die originäre Bedingung für die Wahrnehmung von Authentizität. Der Film der Nouvelle Vague, der mit der Kamera einem Federhalter gleich geschrieben werden soll, setzt wie die moderne autobiografische Literatur die Bewegung der

484 Siehe Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*, 1978, S. 27, 74 f. u. 111.

485 Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität*. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169, hier S. 164 ff.

486 Siehe Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, 2002, S. 203.

487 Siehe Jochen Mecke: *Der Prozeß der Authentizität*. In: Susanne Knaller u. Harro Müller, *Authentizität*, 2006, S. 82–114, S. 89 f. Siehe auch Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 191.

488 Jochen Mecke über die Nouvelle Vague: «Der Film wird auto- und autor-referentiell, er verweist auf die eigene *Poesis* [!]». Jochen Mecke: *Im Zeichen der Literatur*. In: Ders. u. Volker Roloff, *Kino-/ (Ro)Mania*, 1999, S. 97–123, hier S. 119. Siehe auch Kay Kirchmann: *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität*. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 23–38, hier S. 29 f.

489 Vgl. Jochen Mecke, *Roman-Zeit*, 1990, S. 231.

490 Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 98.

491 Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2000, S. 5. Philippe Lejeune: «[L']autofiction est un hommage que le mensonge rend à la vérité.» Philippe Lejeune: *Autobiographie, roman et nom propre* (1984). In: *Moi aussi*, 1986, S. 37–72, hier S. 69.

3 Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague

Sprache fort, die Subjektivität als immer schon sprachlich und damit zum Referenten zeitlich different konstituiert⁴⁹². Um das über die zeitverschobene Sprachebene aufscheinende «wahre» Subjekt anzuzeigen, braucht der Film der Nouvelle Vague Bilder, die in Differenz zur Erlebnis-Zeit der Erzählung in scheinbar autonomer Seins-Zeit existieren⁴⁹³ – geschaffen vom Autor im Außerhalb.

So dekretiert die Nouvelle Vague über die Ästhetik ihrer selbstpräsenten *écriture*⁴⁹⁴, dass «jenseits des Kinos erst etwas beginnt, worauf es wirklich ankommt, nämlich die Wirklichkeit»⁴⁹⁵. Sie zielt auf Erkenntnis von Realität⁴⁹⁶, indem sie nicht bei der Wirklichkeit ansetzt wie noch der Neorealismus, sondern sich von der Rezeptionsseite her die filmischen Grundprinzipien erschließt⁴⁹⁷, und so in ihrer Forderung nach einem autobiografischen Film unwillentlich den Weg für die Postmoderne ebnet, welche die Vorstellung von Realität aufgeben wird⁴⁹⁸.

Das Band zwischen Mensch und Welt sei zerrissen, doch habe das moderne Kino die Macht, uns den Glauben an die Welt zurückzugeben, meint Deleuze.⁴⁹⁹

492 Almut Finck: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. In: Michaela Holdenried, *Geschriebenes Leben*, 1995, S. 311–323, hier S. 316.

493 Vgl. Norbert Grob u. Bernd Kiefer: Mit dem Kino das Leben entdecken. In: Dies. u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 8–27, hier S. 23.

494 Jochen Mecke, *Roman-Zeit*, 1990, S. 231.

495 Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 244.

496 Norbert Grob u. Bernd Kiefer: Mit dem Kino das Leben entdecken. In: Dies. u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 8–27, hier S. 23.

497 Vgl. Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 184 u. 244.

498 Norbert Grob u. Bernd Kiefer: Mit dem Kino das Leben entdecken. In: Dies. u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 8–27, hier S. 23.

499 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 223 ff. Siehe auch Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 23–38, hier S. 32.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

«Pour vous, ce n'est qu'un film, pour moi, c'est toute ma vie.»¹

(Truffauts freie Interpretation eines Ausspruchs von Hitchcock)

François Truffaut betätigte sich sein Leben lang als akribischer Buchhalter: Er legte ein Archiv seiner selbst und seiner Helden aus Literatur und Film an.² Die Bruchstücke der eigenen Geschichte, eng verwoben mit seiner kulturellen Bildung, dienten ihm als lebendiger Rohstoff für die Ideen seiner Filme. Das Reflektieren und damit auch das Filmen zerstückelten und ordneten diese Erinnerungs-Dokumente immer wieder neu.³ Truffaut «sortierte» sich so, wohl im Versuch, das Geheimnis der eigenen Existenz ein Stück weit zu begreifen.

- 1 «Après tout ce n'est qu'un film» habe Alfred Hitchcock oft behauptet, erzählt François Truffaut in einem 1980 geführten Interview mit den *Cahiers du cinéma*. Doch sei dies nur eine zur Schau getragene Gleichgültigkeit gewesen, um Kritik aus dem Weg zu gehen, er, Truffaut, verstehe diesen Satz vielmehr so: «Pour vous, ce n'est qu'un film, pour moi, c'est toute ma vie.» François Truffaut im Interview mit Serge Daney u. a.: *Le juste milieu comme expérience-limite*. In: *Cahiers du cinéma* 316, Oktober 1980, S. 21–35, hier S. 25. Ein Satz, der für Truffaut selbst Gültigkeit hat, wie Serge Toubiana festhält. Serge Toubiana: *Portrait à plusieurs voix*. In: *Cahiers du cinéma*, *Le roman de François Truffaut*, 1985, S. 8–11, hier S. 10. *Le roman de François Truffaut* ist erstmals nach Truffauts Tod als Hommage erschienen in: *Cahiers du cinéma*, numéro spécial, Dezember 1984.
- 2 Zu den «Ingredienzien der Ich-Bildung» zählen im 20. Jahrhundert neben der Literatur zunehmend neue Medien wie Radio, Kino und Schallplatte. Karl Prümm: *Der Ohrenzeuge: Filmerinnerungen in den autobiographischen Romanen*. In: Benno Rech, *Sprache fürs Leben, Wörter gegen den Tod*, 1997, S. 86–97, hier S. 90. Und Manfred Schneider zählt Fotos, Film- und Tonaufnahmen sowie Wochenschauen im 20. Jahrhundert zum «Gedächtnis der Moderne». Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift*, 1986, S. 43.
- 3 «Il semble que Truffaut ait eu le désir fervent d'organiser sa vie et ses films avec la belle logique et la belle cohérence de ces romans qu'il a tant aimés, même si l'on sent de temps en temps les blessures et les failles que la vie oppose inévitablement à ce genre de désir.» Alain Bergala und Serge Toubiana: *Ce que nous lui devons*. In: *Cahiers du cinéma*, numéro spécial, Dezember 1984, S. 3–4, hier S. 3. Der Wunsch, das eigene Leben und die eigenen Filme zu ordnen, findet sich auch in folgender Unterscheidung Truffauts wieder: Die Fiktion bezeichnet er als «mensonge organisé», für die man das Publikum Eintritt zahlen lassen könne, im Gegensatz zu einer Dokumentation, für ihn eine «vérité en vrac». Zeitaufwändig hingegen gestalte sich das Genre einer «vérité organisée», in dem *ADIEU PHILIPPINE* (1960) herausrage. François Truffaut: *Lettre contre le cinéma-vérité* (1960). In: Ders., *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 234. Die Jahresangabe zu Truffauts Artikel ist entnommen: François Truffaut: *Die Lust am Sehen (Le plaisir des yeux, 1987)*. Hrsg. und übersetzt v. Robert

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Antoine de Baecque und Serge Toubiana wissen über den Archivar Truffaut im Vorwort ihrer Biografie folgendes zu berichten:

[I]l [François Truffaut] a constitué très vite des dossiers. Toutes ces fiches, tous ces noms, tous ces titres, toutes ces dates étaient pour lui un monde peuplé de figures, d'écrivains, de cinéastes, de héros et d'héroïnes, dont la compagnie l'aidait à supporter la solitude et à fuir la vie réelle. Par la suite, François Truffaut n'a cessé d'augmenter et d'enrichir ses dossiers – journaux intimes, correspondances amoureuses, amicales ou professionnelles, articles découpés, faits divers, factures, ordonnances médicales . . . Il gardait tout. Et toutes ces archives étaient soigneusement rangées dans les bureaux des Films du Carrosse, sa société de production, son château de Barbe-Bleue.⁴

4.1 Truffauts Kindheit

Dass François Truffaut viele selbst erlebte Momente seiner problematischen Kindheit in *LES 400 COUPS* einfließen ließ, ist bekannt durch Aussagen des Regisseurs selbst; zudem geht dies aus dem dokumentarischen Material hervor, das seine Biografen zusammengetragen haben. Die wichtigsten Etappen seien hier zur Erinnerung kurz umrissen:

Der Großmutter hat Truffaut seine Existenz zu verdanken. Geneviève de Monferand hält 1931 ihre Tochter davon ab, heimlich den Jungen abzutreiben.⁵ Überwiegend bei der Großmutter aufgewachsen, holen die Eltern den Zehnjährigen nach deren Tod wieder zu sich in die Pariser Wohnung⁶ unterhalb von Montmartre und Pigalle⁷. Truffaut berichtet:

[M]a mère ne supportait pas le bruit, enfin je devrais dire, pour être plus précis, qu'elle ne me supportait pas. En tout cas, je devais me faire oublier et rester sur une chaise à lire, je n'avais pas le droit de jouer ni de faire du bruit, il fallait que je fasse oublier que j'existais.⁸

Fischer, 1999, S. 391. Jacques Roziers Film kommt dann allerdings erst 1963 in die Kinos. Produktions- und Erstaußführungsangabe: Lexikon des Internationalen Films, Bd. 1, 2002, S. 39.

4 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 14.

5 Ebd., S. 26.

6 Ebd., S. 31.

7 François Truffaut im Gespräch mit Aline Desjardins für Radio-Canada im Dezember 1971. In: Aline Desjardins, François Truffaut, (1973) 1993, S. 13.

8 Ebd., S. 12.

4.1 Truffauts Kindheit

Dieses Gefühl der Nicht-Existenz wird auch Antoines Kindheit in *LES 400 COUPS* bestimmen. Truffaut beschreibt:

Antoine Doinel est le contraire d'un enfant maltraité: il n'est pas «traité» du tout. Sa mère ne l'appelle jamais par son prénom: «Mon petit, s'il te plaît, tu peux débarrasser la table» et pendant qu'il s'y emploie, son père parle de lui comme s'il n'était pas là: «Qu'est-ce qu'on va faire du gosse pendant les vacances?»⁹

1944 findet François das Stammbuch der Familie, das ihm nur das bestätigt, was er schon lange ahnt: Roland Truffaut ist nicht sein Vater.¹⁰ Der Adoptivvater lebt für seinen Alpenverein, die Mutter geht amourösen Abenteuern nach, die sie nicht wirklich vor ihrem Mann geheim hält.¹¹ François ist ein schlechter Schüler, der oft die Schule schwänzt. «L'école, pour lui, plutôt qu'un apprentissage, devient le lieu d'une mise en scène, une machine à fabriquer des mensonges», referieren Antoine de Baecque und Serge Toubiana in ihrer Truffaut-Biografie.¹² Im Herbst 1944 greift er schließlich zu folgender Lüge, um sein Fehlen nach einer unerledigten Strafarbeit zu entschuldigen: «C'est ma mère, m'sieur . . . elle est morte . . .».¹³ Sein Vater holt ihn aus dem Unterricht und ohrfeigt ihn.¹⁴

- 9 François Truffaut: «Je n'ai pas écrit ma biographie en 400 coups». In: *Arts* 725, 3.–9. Juni 1959, S. 1 u. 5, hier S. 5. Truffaut irrt, die Mutter spricht Antoine, wenngleich selten, mit seinem Namen an. DVD *Les 400 coups* (0:17:10) u. (0:17:25). – Truffaut spricht von einem Auslöschen: «Le sujet commandait tout . . . [L]e film avait un côté très documentaire, cela obligeait à une grande neutralité . . . [L]a mise en scène était purement morale, elle correspondait à un effacement.» François Truffaut im Interview mit Jean Collet u. a. In: *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 41–59, hier S. 46.
- 10 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 34 f.
- 11 Ebd., S. 25 f. Nach Angabe der beiden Biografen gehört zu Truffauts Kindheitserinnerungen auch das Überraschen seiner Mutter in den Armen ihres Liebhabers auf der Place de Clichy – dies entspräche dann einer weiteren Szene aus *LES 400 COUPS*. Ebd., S. 254.
- 12 Ebd., S. 40.
- 13 Ebd.; siehe S. 771 f., Anm. 5 u. 35; zit. nach einem Gespräch, das Truffaut im Juni 1984, als er schon krank ist, mit seinem Freund und Kollegen Claude de Givray führt und das auf Tonband aufgezeichnet wird. Im Zentrum stehen dabei Truffauts Erinnerungen, die seiner Autobiografie *Le Scénario de ma vie* dienen sollten. Ebd., S. 16.
- 14 Ebd., S. 40, 254 u. 762. Abweichend hierzu wie in vielen anderen biografischen Aspekten Gilles Cahoreau, François Truffaut 1932–1984, 1989, S. 35. Cahoreau beruft sich auf Walz (Eugene P. Walz, François Truffaut: A Guide to References and Resources, 1982, S. 2), der davon spricht, Truffaut habe gegenüber dem Lehrer behauptet, sein Vater sei von den Deutschen gefangen genommen worden. De Baecque und Toubiana beziehen sich auch hier auf die auf Tonband aufgezeichneten Erinnerungen Truffauts (Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, [1996] 2004, S. 16 u. Anm. 5, S. 771. Siehe Anm. 13). Im Folgenden soll weiterhin die Biografie von de Baecque und Toubiana herangezogen werden, da diese aktueller und zudem umfassender als die Cahoreaus auf den persönlichen Archiven Truffauts in den Büroräumen der Films du Carrosse gründet. – Aus Erinnerungen entsteht zunächst *La Fugue d'Antoine*, gedacht als Teil eines Episodenfilms über die Kindheit. Für

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Truffaut flüchtet nur weiter in die Welt der Bücher und der Filme, was er 1970 wie folgt zu erklären weiß:

J'ai toujours préféré le reflet de la vie à la vie elle-même. Si j'ai choisi le livre et le cinéma, dès l'âge de onze ou douze ans, c'est bien parce que j'ai préféré voir la vie à travers le livre et le cinéma.¹⁵

Der Einfluss des Kinos ist so stark, dass Truffaut über diese filmischen Interpretationen des Lebens erst lernt, sich seine eigenen Ideen über das Leben zu bilden, wie er 1968 rückblickend festhält:

Tout ce que je sais, je l'ai appris par le cinéma, à travers les films. C'est par le cinéma que passent mes idées sur la vie. Et le cinéma, on apprend son histoire, son passé et son présent, à la Cinémathèque!¹⁶

1948 gründet Truffaut mit seinem Freund Robert Lachenay den Filmclub *Cercle Cinémane*, doch das Projekt trägt sich finanziell nicht, zumal zeitgleich im Filmclub von *Travail et Culture* «le brillant critique»¹⁷ André Bazin Filme moderiert. Truffaut sucht Bazin auf, um eine Änderung des Veranstaltungstermins zu erreichen.¹⁸ Als Roland Truffaut von den Schulden seines Stiefsohns erfährt, fordert er eine Auflistung. Schriftlich, unter Eid gesteht der Junge unter anderem, eine Schreibmaschine gestohlen und weiterverkauft zu haben. Als er sich erneut mit seinem Filmclub über-

LES 400 COUPS greift Truffaut auf die Filmidee zurück und reichert sie mit weiteren autobiografischen Erlebnissen an (ebd., S. 254). Im Gespräch mit Pierre Wildenstein erzählt Truffaut *La Fugue* so: Ein Kind traut sich wegen einer in der Schule geäußerten Lüge nicht mehr nach Hause und verbringt die Nacht im Freien in Paris. François Truffaut im Interview mit Pierre Wildenstein, *Télé-Ciné* 83, Juli 1959. In: Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, 1985, S. 59. Vgl. dazu Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 39 f.; DVD *Les 400 coups*; François Truffaut im Interview 1961 (0:16:09).

15 François Truffaut im Gespräch mit Pierre Loubière u. Gilbert Salachas, *Télé-Ciné* 160, März 1970. In: Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, 1985, S. 42, hier S. 42. Siehe auch François Truffaut im Gespräch mit Aline Desjardins für Radio-Canada im Dezember 1971. In: Aline Desjardins, François Truffaut, (1973) 1993, S. 14 f.

16 François Truffaut im Gespräch mit Pierre Billard u. a., *L'Express*, 20. März 1968. In: Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, 1985, S. 33 f., hier S. 33. «La vie imite l'art» zitiert der Maler Fergus (Charles Denner) Oscar Wilde in Truffauts *LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR* (1967), weil er glaubt, er habe Julie alias Alphonsine (Jeanne Moreau) noch nie gesehen, aber ihr Porträt längst gemalt. So verlieben sich auch *JULES ET JIM* (1961/62) wie Doinel in *L'AMOUR EN FUIITE* (1978/79) zunächst in ein Foto (einer Büste), dann erst in die Frau selbst. Im Folgenden basieren alle Produktionsangaben, wenn nicht anders angegeben, auf: Robert Fischer: *Filmographie*. In: Ders., *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 223–245.

17 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 82; siehe auch S. 78 u. 81 f.

18 Ebd., S. 82.

4.2 Das Leben – objektiviert für den Film

nimmt, bringt der Vater ihn auf die Polizeiwache und beantragt die Einweisung in ein Erziehungsheim für minderjährige Straffällige.¹⁹ Truffaut kommt im Dezember 1948 nach Villejuif, wo körperliche Züchtigungen und psychische Demütigungen an der Tagesordnung sind.²⁰

Doch erhält er in der Anstalts-Psychologin Mademoiselle Rikkers eine Fürsprecherin, die lange Gespräche mit François führt, und nach folgender anfänglicher Diagnose: ««instable psychomoteur à tendances perverses»»²¹ das Persönlichkeitsbild eines Jugendlichen zeichnet, der ««fuyant dans les mensonges répétés»»²² Schutz sucht vor einer als ««traumatisante»»²³ bezeichneten familiären und affektiven Situation. Sie wendet sich im März 1949 an André Bazin. Obwohl dieser den jungen Mann kaum kennt, bürgt er für ihn und verspricht, ihm eine Arbeit bei *Travail et Culture* zu beschaffen. Am 18. März 1949 wird Truffaut aus der Anstalt entlassen.²⁴

Dem nach dem ersten Drehtag, in der Nacht vom 10. auf den 11. November 1958 verstorbenen 40-jährigen André Bazin wird Truffaut *LES 400 COUPS* widmen.²⁵

4.2 Das Leben – objektiviert für den Film

Nicht nur die oben angerissenen Etappen seiner eigenen Kindheit wie Jugend, viele weitere Details aus Truffauts Leben fließen in die Arbeit ein.

Noch am 29. April, wenige Tage vor der offiziellen Vorführung von *LES 400 COUPS* im Wettbewerb von Cannes am 4. Mai 1959²⁶, erklärt Truffaut freimütig in *Arts*: «Les films des jeunes cinéastes ressemblent extraordinairement aux gens qui les font»²⁷; doch schon am Tag des Filmstarts, am 3. Juni²⁸ sieht er sich, wiederum in *Arts*, veranlasst, seine Eltern zu schonen, die sich durch den Medienrummel um *LES 400*

19 Ebd., S. 84 f.

20 Ebd., S. 87.

21 Ebd., S. 91; siehe auch S. 89. In *LES 400 COUPS* wird dies der Befund sein, den die Psychologin einem anderen Anstaltsinsassen ausstellt. *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 78.

22 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 91.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 90 f.

25 Ebd., S. 260 f.

26 Ebd., S. 266. Robert Fischer datiert die Uraufführung von *LES 400 COUPS* in Cannes auf den 28. April 1959. Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 224.

27 François Truffaut im Interview mit André Parinaud: «Ce jeune cinéma n'existe pas». In: *Arts* 720, 29. April–5. Mai 1959, S. 1 u. 9, hier S. 1.

28 Carole Le Berre, François Truffaut au travail, 2004, S. 21. Siehe auch Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 224.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

COUPS denunziert sehen: «Si le jeune Antoine Doinel ressemble parfois à l'adolescent turbulent que je fus, ses parents ne ressemblent absolument pas aux miens qui furent excellents»²⁹.

Nach Ansicht von Antoine de Baecque und Serge Toubiana fühlt Truffaut sich aufgrund seiner filmischen Publikation der eigenen Verletzungen in der Kindheit von diesen einerseits befreit, andererseits schuldig gerade ob der Veröffentlichung; doch im Grunde habe er sein Dementi in *Arts* bereut: «[I]l a quelque [!] remords d'avoir dit publiquement que son film n'était pas autobiographique.»³⁰

Der Film sollte jedoch keine Form der Abrechnung mit seinen Eltern werden. Truffaut hat seine Erlebnisse, nach eigener Angabe, sogar verharmlost:

[L]es aventures que traverse Antoine Doinel dans LES 400 COUPS sont les miennes, et je dois dire, jamais exagérées et souvent adoucies, pour des raisons de plausibilité et de vraisemblance, parce que, dans ce domaine, il y a une grande responsabilité, quand on parle d'un enfant malheureux, une responsabilité et aussi le risque de paraître irréal ou trop exceptionnel; donc le film n'est jamais exagéré.³¹

Um den Erinnerungsprozess zu vertiefen, greift Truffaut für die Arbeit an LES 400 COUPS auf private Fotos zurück:

[C]e matériel [pour le scénario des QUATRE CENTS COUPS, P. A. D.] est même à base de souvenirs et je me suis rendu compte qu'on peut faire travailler sa mémoire, j'avais retrouvé une photo de classe, la classique photo de classe avec tous les élèves alignés, et un matin je me suis aperçu que je me souvenais seulement du nom de deux amis. En regardant la photo tous les matins, durant une heure, je retrouvai les

29 François Truffaut: «Je n'ai pas écrit ma biographie en 400 coups». In: *Arts* 725, 3. Juni 1959, S. 1 u. 5, hier S. 1. Die Beschreibung seiner Eltern als «excellents» deutet der wissende Rezipient im Rückblick schnell als (Truffaut'sche) Ironie. – In einem Brief an seinen Vater vom 27. Mai 1959 kündigt Truffaut das öffentliche Dementi an und schreibt, er habe mit dem Film seinen Eltern zeigen wollen, «ce que je crois avoir été la vérité». Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 279 u. 282, Zit. S. 282. Hervorhebung P. A. D.

30 Ebd., S. 283.

31 François Truffaut im Gespräch mit Aline Desjardins für Radio-Canada im Dezember 1971. In: Aline Desjardins, François Truffaut, (1973) 1993, S. 37. Eine Abrechnung ist vielmehr der Brief an seinen Vater, den er am 27. Mai 1959 schreibt (siehe Anm. 29) und der seelische wie körperliche Verletzungen beschreibt, die sich zumindest in Truffauts Gedächtnis als solche eingegraben haben, so dass er resümiert: «J'aurais tourné le film le plus effroyable du monde si j'avais dépeint ce que fut mon existence rue de Navarin entre 1943 et 1948, mes rapports avec maman et toi.» Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 280. Siehe auch François Truffaut: *Qui est Antoine Doinel?* (1971). In: Ders., *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 19–26, hier S. 21.

4.2 Das Leben – objektiviert für den Film

noms, la profession des parents, je retrouvai où ils habitaient. C'était au moment où je rencontrais Moussy et où je lui demandais si cela l'intéressait de travailler avec moi là-dessus.³²

Auch schreibt er an seinen Jugendfreund Robert Lachenay: «Notes des idées, des souvenirs pour la fugue d'Antoine. Ressors nos lettres, Villejuif, etc.»³³

Doch setzt Truffaut das autobiografische Material lediglich aus Gründen der Authentizität an den Ausgangspunkt seines ersten Spielfilms, mit dem er vielmehr das Ziel verfolgt, eine *allgemeingültige* Chronik eines Dreizehnjährigen zu entwerfen³⁴ – eine fiktionale Chronik, keine dokumentarische. «Si le récit est autobiographique dans ses moindres détails, Truffaut tient à le présenter comme une fiction», fassen Antoine de Baecque und Serge Toubiana zusammen.³⁵ Zur Objektivierung seiner eigenen Erinnerungen verwendet Truffaut weiteres (biografisches) Material für seinen Spielfilm:

Tout ce que je peux dire, c'est que rien n'est inventé. Ce que ne m'est pas arrivé à moi personnellement est arrivé à des gens que je connais, à des garçons de mon âge et même à des gens dont j'ai lu l'histoire dans les journaux. Rien ne vient de la fiction pure, mais ce n'est pas un film autobiographique complètement.³⁶

Er legt eine Dokumentation an zur Kinderpsychologie mit dem Schwerpunkt straf-fälliger Jugendlicher. Zudem führt er Gespräche mit zwei Jugendrichtern und dem Leiter der Abteilung der Fürsorgeerziehung am französischen Unterrichtsministerium, Joseph Savigny. Das Drehbuch legt er im Sommer 1958 dem Pädagogen und Autor Fernand Deligny vor, der die Dialogsequenz mit der Psychologin als «gênante

32 François Truffaut im Interview mit Jean-Pierre Chartier in der Sendung *Cinéastes de notre temps*, 2. Dezember 1965, O. R. T. F. In: Dominique Rabourdin, Truffaut par Truffaut, 1985, S. 60 f. u. 63, hier S. 60.

33 François Truffaut à Robert Lachenay, 30 avril 1958. In: Ders., Correspondance, 1988, S. 166, hier S. 166. Robert Lachenay ist die reale Vorlage für René in *LES 400 COUPS* – wenngleich Lachenay neben Truffaut auch in der Figur des Antoine stecke, so Claude de Givray in der Dokumentation *PORTRAITS VOLÉS* (1992) von Serge Toubiana und Michel Pascal. Truffaut schwankt bei der Namensgebung zwischen Robert und René für *LES 400 COUPS*. François Truffaut à Marcel Moussy, juillet 1958. In: Ders., Correspondance, 1988, S. 170 ff., hier S. 171.

34 François Truffaut: Qui est Antoine Doinel? In: Ders., *Les aventures d'Antoine Doinel*, 1970, S. 9–11, hier S. 9.

35 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 254 f.

36 François Truffaut im Interview mit Pierre Wildenstein, *Télé-Ciné* 83, Juli 1959. In: Dominique Rabourdin, Truffaut par Truffaut, 1985, S. 59, hier S. 59.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

et artificielle»³⁷ kritisiert, die schließlich zu Gunsten einer Improvisation von Jean-Pierre Léaud wegfällt. Claude de Givray bilanziert:

Es stimmt, daß viele autobiographische Details darin vorkamen. Aber als er [Truffaut] LES 400 COUPS mit Marcel Moussy vorbereitete, hatte er viele Bücher über die Kindheit gelesen. Man kann also beinahe sagen, daß er von dem, was er wußte, was er erlebt hatte oder was man ihm erzählt hatte, nur jene Dinge behielt, die auf Grundprinzipien der menschlichen Existenz beruhen. Daher war etwas, das er selbst oder jemand anders erlebt hatte, garantiert wahr, und gleichzeitig überprüfte er, ob es auch einen gemeinsamen Nenner mit der Kindheit im allgemeinen gab.³⁸

Fereydoun Hoveyda vermutet, dass über die Zusammenarbeit mit Marcel Moussy auch dessen Kindheitserinnerungen in das Drehbuch einfließen: «[LES] QUATRE CENTS COUPS, c'est l'expérience de Truffaut et de Moussy, enfants, repensée et transposée par Truffaut et Moussy, adultes.»³⁹ Moussy als Co-Drehbuchautor soll, so wünscht es sich Truffaut, «aider à réaliser un film qui sera mieux qu'une confession geignarde et complaisante, un vrai film»⁴⁰.

Truffaut entwickelt in der Vorbereitungszeit seines Spielfilm-Debüts Arbeitsprinzipien, denen er sein Leben lang treu bleiben wird: Die eigene Autobiografie wird für die künstlerische Arbeit verwendet, aber objektiviert, verifiziert anhand weiterer (Auto-)Biografien aus Büchern, Zeitungen, persönlichen Gesprächen und Erlebnissen sowie der Einbeziehung mindestens eines weiteren Drehbuch-Autors.⁴¹ Nicht

37 Fernand Deligny in einem Brief an Truffaut vom 20. August 1958. In: Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 257; siehe auch S. 786, Anm. 16. Fernand Deligny wird in den 40er- und 50er-Jahren bekannt u. a. mit folgenden Büchern: *Graine de crapule: Conseils aux éducateurs qui voudraient la cultiver* (1945), *Les vagabonds efficaces* (1947) und *Adrien Lomme* (1958). Fernand Deligny, Ein Floß in den Bergen, 1980, Liste der Veröffentlichungen im Anhang.

38 CICIM, Arbeiten mit François Truffaut, (1987) 1992, S. 34. Marcel Moussy war Schriftsteller und Drehbuchautor von Fernsehfilmen. Robert Fischer, Truffaut: Briefe, 1990, S. 154, Anm. 2. Moussy schreibt zu jener Zeit für Marcel Bluwals Fernsehsendung *Si c'était vous*, die sich mit Familien-Konflikten auseinander setzt. François Truffaut: «Je n'ai pas écrit ma biographie en 400 COUPS». In: Arts 725, 3.–9. Juni 1959, S. 1 u. 5, hier S. 1.

39 Fereydoun Hoveyda: La première personne du pluriel. In: Cahiers du cinéma 97, Juli 1959, S. 52–55, hier S. 54.

40 François Truffaut à Marcel Moussy, 21 juin 1958. In: Ders., Correspondance, 1988, S. 168, hier S. 168.

41 Doch wurden die Projekte von Truffaut selbst angestoßen, vom *auteur* musste der Impuls ausgehen für die Arbeit an einem Original-Drehbuch oder einer Adaption, das heißt, ihm vorgeschlagene Drehbücher interessierten ihn nicht. Suzanne Schiffman: Au cœur de la méthode. In: Cahiers du cinéma, Le roman de François Truffaut, 1985, S. 76–82, hier S. 78. So konnte es auch nie zu einer Zusammenarbeit zwischen Truffaut und Rohmer kommen. Rohmer: «[J]'étais ... avare de mes idées. Elles sont trop rares pour que je ne les garde pas jalousement pour moi.» Éric Rohmer: La vie, c'était l'écran. In: Ebd., S. 28–36, hier S. 36. Weder habe er für Truffaut ein Sujet entwerfen noch

4.2 Das Leben – objektiviert für den Film

nur, dass somit das Drehbuch *diverse* (auto-)biografische Wahrheiten enthält, durch den Dreh nähert sich die Figur dem Schauspieler an. Truffaut sucht nach Probeaufnahmen Jean-Pierre Léaud aus, weil er eine Ähnlichkeit im moralischen Wesen zu sich selbst als Kind spürt:

[M]on but étant de trouver une ressemblance plus morale que physique avec l'enfant que je croyais avoir été . . . Jean-Pierre Léaud . . . *voulait* le rôle de toutes ses forces, il s'efforçait d'avoir l'air détendu et blagueur, mais en réalité il était envahi par le trac et je retirerai de cette première rencontre une impression d'anxiété et d'intensité.⁴²

Die Wesensunterschiede zwischen Darsteller und Figuren-Entwurf präzisiert Truffaut ebenfalls:

Jean-Pierre Léaud qui avait à ce moment-là quatorze ans était moins sournois qu'Antoine Doinel qui fait toujours tout en cachette, qui feint toujours la soumission pour n'en faire finalement qu'à sa tête . . . Lors du premier essai, il dira devant la caméra: «Il paraît que vous cherchez un mec qui soit gouaillieur, alors je suis venu.»⁴³

später an der Adaption von Kurzgeschichten von Henry James mitarbeiten wollen, wenngleich LA CHAMBRE VERTE (1977/78) von Truffauts Filmen ihn am meisten berührt habe. Doch, so Rohmers Fazit: «Je crois que nous avions chacun des univers très différents». Ebd.

- 42 François Truffaut: Qui est Antoine Doinel? (1971). In: Ders., *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 19–26, hier S. 20. – Schon Robert Bresson wählt den Schauspieler nach seiner eigenen moralischen Ähnlichkeit zur Figur aus, die er dann beim Dreh wiederum dem realen Schauspieler anzugleichen versucht. Vincent Pinel: *Le paradoxe du non-comédien*. In: *Études cinématographiques* 14–15, «L'acteur», Frühjahr 1962, S. 78–84. Nach Ansicht von Rohmer ändert sich mit Robert Bresson und Jean Rouch die Schauspielführung einschneidend in der Filmgeschichte. Éric Rohmer in: *Du stylo à la caméra. Réponses de Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jean Mitry, Luc Moullet, Éric Rohmer*. In: *Études cinématographiques* 14–15, Frühjahr 1962, S. 48–65, hier S. 60. – In *LES 400 COUPS* ist der äußerliche Unterschied zum Regisseur noch deutlich. Truffaut ist 26, Léaud 14 Jahre jung, letzterer stand erst einmal in einer Nebenrolle vor der Kamera (Anne Gillain, *Le cinéma selon François Truffaut*, 1988, S. 91; Carole Le Berre, *François Truffaut au travail*, 2004, S. 29). Bazin äußert sich 1948 hinsichtlich Roger Leenhardts *LES DERNIÈRES VACANCES* (nicht öffentliche Erstaufführung März 1948, nach: *L'avant-scène du cinéma* 255, Nov. 1980, S. 3; Leenhardt gibt 1949 als das Jahr für den Filmstart an: Roger Leenhardt, *Les yeux ouverts*, 1979, S. 172) über die Schwierigkeit, mit Jugendlichen zu drehen: «Quinze ans est l'âge ingrat du cinéma (alors qu'il est au contraire l'âge d'élection du roman) parce qu'il ne faut plus compter sur la grâce animale de l'enfance et que peu d'acteurs professionnels possèdent le naturel suffisant.» André Bazin: *Les dernières vacances* (Le style c'est l'homme même, *Revue du Cinéma*, Juni 1948). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 207–215, hier S. 212.
- 43 François Truffaut: Qui est Antoine Doinel? In: Ders., *Les aventures d'Antoine Doinel*, 1970, S. 9–11, hier S. 10.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Über das Einbringen autobiografischen Erlebens in der Vermischung mit anderen (Auto-)Biografien verfolgt Truffaut das Ziel, nicht sein imaginäres Selbst, sondern einen Menschen mit Schwächen und Vorzügen zu erschaffen, in dem sich jeder Zuschauer wiedererkennt.⁴⁴ Nach Jacques Rivette ist ihm dies auch gelungen:

[C]e film [LES QUATRE CENTS COUPS] est personnel, autobiographique, mais jamais impudique . . . La force de F. T. est de ne jamais directement parler de lui, mais de s'attacher patiemment à un *autre* jeune garçon, qui lui ressemble peut-être comme un frère, mais un frère objectif, et de se soumettre à celui-ci et reconstruire humblement, à partir d'une expérience personnelle, une réalité également objective, qu'il filme ensuite avec le plus parfait respect.⁴⁵

So werden auch Abweichungen vom Drehbuch und Improvisationen beim Dreh bewusst einkalkuliert⁴⁶, weil der Schauspieler und sein eigenes Vokabular⁴⁷ mehr zählt als der ursprüngliche Figuren-Entwurf:

C'est justement Jean Renoir qui m'appri que l'acteur jouant un personnage est plus important que ce personnage ou, si l'on préfère, qu'il faut toujours sacrifier l'abstrait au concret. Rien d'étonnant donc si Antoine Doinel s'est, dès le premier jour de tournage des QUATRE CENTS COUPS, éloigné de moi pour se rapprocher de Jean-Pierre.⁴⁸

Schließlich ähnelt die Figur so stark Léaud, dass dieser, als er den fertigen Film gesehen habe, in Tränen ausgebrochen sei, berichtet Truffaut. «Il [Jean-Pierre Léaud] reconnaissait un peu sa propre histoire derrière cette histoire qui avait été la mienne.»⁴⁹

44 «Sartre disait: «Il faut savoir dire nous pour dire je.»» Fereydoun Hoveyda: La première personne du pluriel. In: Cahiers du cinéma 97, Juli 1959, S. 52–55, hier S. 54. Truffaut selbst lobt Bressons Arbeit mit Laiendarstellern, über die «il crée un personnage le plus vrai possible». François Truffaut: UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ (1956). In: Ders., Les films de ma vie, 1975, S. 211–214, hier S. 213.

45 Jacques Rivette: Du côté de chez Antoine. In: Cahiers du cinéma 95, Mai 1959, S. 37 f., hier S. 38.

46 Etwa François Truffaut im Gespräch mit Aline Desjardins für Radio-Canada im Dezember 1971. In: Aline Desjardins, François Truffaut, (1973) 1993, S. 43.

47 François Truffaut: Qui est Antoine Doinel? (1971). In: Ders., Le plaisir des yeux, 1987, S. 19–26, hier S. 21.

48 François Truffaut: Qui est Antoine Doinel? In: Ders., Les aventures d'Antoine Doinel, 1970, S. 9–11, hier S. 10. «[P]our moi l'acteur (parce qu'il est concret) primera toujours le personnage (qui est abstrait). Je préfère qu'un film change de signification en cours de route plutôt que de mettre un comédien mal à l'aise», schreibt Truffaut an Helen Scott. François Truffaut à Helen Scott, 20 juin 1962. In: Ders., Correspondance, 1988, S. 238–247, hier S. 241.

49 François Truffaut: Qui est Antoine Doinel? (1971). In: Ders., Le plaisir des yeux, 1987, S. 19–26, hier S. 21.

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

Anhand *LES 400 COUPS* lässt sich nachvollziehen, wie die Nicht-Identität von Autobiograf und Akteur, die wegen des zeitlichen Abstands nötig wird, von vornherein zu einer Distanznahme gegenüber den eigenen persönlichen Erinnerungen zwingt.⁵⁰ Karl Prümm hält fest: «Der Autor . . . plant von Anfang an mit diesen Verwerfungen und Transformationen, sein Augenmerk ist allein darauf gerichtet, im Fremden das eigene Ich als eingeschränkte autobiographische Referenz zu plazieren.»⁵¹

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

Das Sujet von *LES 400 COUPS* ist die Einsamkeit eines Kindes. Besonders fehlt Antoine die Mutter für seine Identitätsbestimmung. Die innere Wahrnehmung des Dreizehnjährigen erfährt der Zuschauer vor allem über dessen mentale Stimme.

4.3.1 Innerer Monolog

Zu Filmbeginn erwischt der Französisch-Lehrer «Petite Feuille» Antoine mit einem Pin-up-Magazin, das ein anderer Junge in den Umlauf gebracht und dessen Modell von Antoine einen Schnurrbart verpasst bekommen hat. Er muss sich in die Ecke stellen und fühlt sich ungerecht bestraft. Das Erleben will er der Nachwelt mitteilen. Unbeobachtet in der Pause, die er allein im Klassenraum zubringen muss, greift er zu einem Stück Kreide. Der Zuschauer hört seinen inneren Monolog und sieht zugleich das, was der Junge auf die Mauer schreibt: «Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel, puni injustement par Petite Feuille pour une pin-up tombée du ciel. Entre nous ce sera, dent pour dent, œil pour œil.»⁵²

Trotz der Zeitnähe wählt Antoine die Vergangenheitsform im *passé simple*, dem Tempus von Grabinschrift und Gedenktafel, sieht das Erleben als abgeschlossen an, formuliert zugleich aber das, was daraus in nächster Zukunft folgen soll, womit das Epigramm Antoines Widerstand gegen die Bestrafung zum Ausdruck bringt wie

50 Die Erinnerung funktionierte bei Truffaut wohl gut, allein schon, weil im Rahmen der Arbeiten an *LES 400 COUPS* der zeitliche Abstand zur eigenen Kindheit noch nicht zu groß war: «Si j'ai choisi d'exprimer la solitude d'un enfant, c'est parce que l'enfance n'est pas encore très éloignée de moi.» François Truffaut: *Le réalisateur, celui qui n'a pas le droit de se plaindre* (1960). In: Ebd., S. 12–19, hier S. 18. Nach Truffauts Weggefährten zu urteilen, war jener mit einem ausgezeichneten Gedächtnis gesegnet. Claude Vega: *Enfants du IX^e*. In: *Cahiers du cinéma, Le roman de François Truffaut*, 1985, S. 20 f., hier S. 21. Jean-Charles Tacchella: «Prête-moi ta plume». Ebd., S. 22 f., hier S. 23. Jacques Doniol-Valcroze: «Alors, ça biche? . . . ». Ebd., S. 41–45, hier S. 45.

51 Karl Prümm: *Das Eigene im Fremden*, In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 382.

52 DVD *Les 400 coups* (0:05:07). *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 34.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

auch eine potenzielle Sehnsucht nach dem Tod, um bedauert zu werden.⁵³ Antoine verankert seine Existenz in der Zeit.

Der Zuschauer folgt dem Entstehen eines Stücks Autobiografie, vom Erlebnis selbst bis hin zur reflektierten Niederschrift. Er bekommt nicht das fertige Produkt präsentiert, sondern erlebt den Prozess des *Werdens* mit. Er erfährt die Diskrepanz zwischen äußerem Geschehen und innerem Erleben, die Re-Konstruktion von Erleben, die als De-Konstruktion das Biografische in eine Fiktion transformieren lässt⁵⁴. So kann der Zuschauer sein eigenes Urteil fällen, ob der Junge wirklich ungerecht bestraft wurde für ein Pin-up, das «vom Himmel fiel».

Anhand dieser ersten Szenen klingt schon deutlich *das* Thema autobiografischer Kunst an, die Erforschung von Subjektivität und Wahrheit, hier festgemacht an den Fragen: Wie funktioniert eine Autobiografie? Was ist daran Wahrheit, was Lüge? Der Erzähl-Prozess einer Autobiografie wird dokumentiert, kein fertiges Produkt einer Lebensbeschreibung mit dem Vermerk «Wahrheit» präsentiert, die subjektive Sicht des Jungen vielmehr objektiviert, seine innere Wahrheit einer äußeren Wahrheit gegenübergestellt. Truffaut zeigt die Autobiografie als das, was sie immer schon war, nur bis ins 20. Jahrhundert selten explizit nach außen trug: eine von «Wahrheit» befreite Kunst.

Kaum hat er sich selbst als Rache schwörender, gleichwohl «pauvre Antoine» verewigt, soll er beim Hausmeister einen Schwamm besorgen, um seine Identität wieder auszulöschen, die Petite Feuille gleichsetzt mit «ces insanités»⁵⁵. Zudem verhängt der Lehrer eine Strafarbeit für zuhause. In allen Zeiten des Indikativs, Konditionals und *subjonctifs* soll Antoine folgenden Satz zu Papier bringen: «Je dégrade les murs de la classe et je malmène la prosodie française.»⁵⁶ Heiko Sievers kommentiert: «Er, der «Literat», der Träumer und Wunschdenker, soll unterscheiden lernen zwischen den Modi der Wirklichkeit (*indicatif*), der Möglichkeit (*conditionnel*) und der Wünsche (*subjonctif*)!»⁵⁷

53 Heiko Sievers: «Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel»: Ein Graffito François Truffauts als Paradigma seiner «biographie imaginaire». In: Lendemains 50, 1988, S. 101–108, hier S. 102.

54 Siehe ebd.

55 L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 35. Nur dem Hasen in der Geschichte, die der Lehrer den Schülern diktiert, ist die Darstellung in der ersten Person erlaubt. Jean Collet, Le cinéma de François Truffaut, 1977, S. 43.

56 L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 35.

57 Heiko Sievers: «Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel»: Ein Graffito François Truffauts als Paradigma seiner «biographie imaginaire». In: Lendemains 50, 1988, S. 101–108, hier S. 104.

4.3.2 Spiegel-Szenen

Zuhause setzt Antoine sich in das Schlafzimmer seiner Eltern, an den Schminktisch seiner Mutter, vor ihren Spiegel. Das musikalische Leitmotiv des Films setzt erstmals ein.⁵⁸ Er kämmt sich, riecht an ihrem Parfum-Flakon und experimentiert mit ihrer Wimpernzange. Wenngleich der Zuschauer Antoine dreifach gespiegelt sieht – in einer Ich-, Du- und Er-Perspektive zugleich⁵⁹, sucht er über die Schminkutensilien nach Anzeichen für die Mutter. Die Abwesende ist mental anwesend, sie wird in Antoines Erinnerung und des Zuschauers Fantasie lebendig als attraktives Wunschbild, so dass ihr Fehlen nur noch deutlicher wahrgenommen wird.⁶⁰

Die Aufspaltung der Zeit in Deleuzes Kristall-Bild wird erfahrbar. Es handelt sich um eine optische wie sensorisch-taktile Situation mit der Funktion der Sichtbarmachung der Erinnerung, die in Gegenständen der materiellen Welt niedergelegt⁶¹, in der Gegenwart aktiviert auf Zukünftiges verweist. Die Dinge werden weniger betrachtet als berührt und benutzt, sie lassen das Vergangene in der Gegenwart koexistieren; sie erhalten eine sinnliche Präsenz in diesen beinahe autonomen Bildern, die den eigentlichen Handlungsfortgang unterbrechen. Das Gedächtnis wird externalisiert über die Figur und ihr Betrachten und Ertasten der Dinge.⁶²

Der Zuschauer greift auf seine eigenen Erfahrungen zurück, entwirft seine eigene Vorstellung dieser Frau – an der er deren äußeres Bild bald messen wird ebenso wie ihr Verhalten. Hat Truffaut dem Zuschauer also gerade noch Widersprüche einer äußeren zu einer inneren Wirklichkeit aufgezeigt, so blicken wir hier mit Antoine über dessen Schulter auf das, was er sieht, seinen Blicken folgend, greift sein Denken auf uns über. Wir selbst entwickeln Fantasien, die bald von der Realität enttäuscht werden.

58 DVD *Les 400 coups* (0:11:17).

59 Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 139–143. Steinlein verweist im Kontext auf folgende Aufsätze: Roy Jay Nelson: *The Rotor: Elements of Paradigmatic Structure in Truffaut's THE 400 BLOWS*. In: *Wide Angle* 7.1–2, 1985, S. 137–143; Francesco Casetti: *Les yeux dans les yeux*. In: *Communications* 38, 1983, S. 78–97. Die Einstellung ist halb-subjektiv über die Schulter Léauds gefilmt (Ich), die Figur betrachtet sich während der Aufnahme in Augenhöhe im Spiegel (Du), zudem reflektiert sich die Figur ein weiteres Mal in einem Schrankspiegel im Profil (Er). Siehe Anm. 119.

60 Siehe Jean Collet, *Le cinéma de François Truffaut*, 1977, S. 43.

61 Eva Erdmann über «Proust, Marcel». In: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung*, 2001, S. 461 ff., hier S. 462.

62 Siehe Lorenz Engell u. Oliver Fahle: *Film-Philosophie*. In: Jürgen Felix, *Moderne Film Theorie*, (2002) 2003, S. 222–245, hier S. 242 f.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Antoine begibt sich an seine Strafarbeit. Der Zuschauer hört erneut, was der Junge denkend gerade ausformulieren will: «Que je dégradasse les murs de la classe.»⁶³ Doinel kann sich gegenüber der ihm aufgezwungenen Identität eines Schmutzfinks nur hypothetisch distanzieren, angstvoll «versteckt» er die ihm vom Lehrer aufoktroyierte Rolle im Zuklappen des Schulheftes, als die Mutter nach Hause kommt – und uns und Antoine die Illusionen raubt, nicht ob ihrer äußeren Erscheinung, sondern ihrer inneren Kälte.

Als Antoine am nächsten Morgen vor dem von Wasserdampf beschlagenen Badezimmer-Spiegel steht, und diesen mit seinem Ärmel frei wischen will, löscht er sein Ich nicht bewusst aus wie in dem an ein Epitaph gemahnenden Satz «Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel», im Gegenteil, er macht es scheinbar sichtbar. Der Akt der «Säuberung» wird allerdings erinnernd begleitet von der Stimme des Lehrers: «Que je dégradasse les murs de la classe.»⁶⁴

Einem Doppelbelichtungs-Effekt gleich konstituiert sich das Spiegel-Bild als Zwischenzone, in der sich die Zeit wieder aufspaltet in Vergangenheit und Gegenwart; und wieder scheint die chronometrische Zeit, jeglicher Handlung befreit, still zu stehen, um als Bergsons Erlebnis-Zeit das Vergangene zu reflektieren.⁶⁵ Wieder auch verweist der *subjonctif imparfait* des Lehrers (wie auch Antoinettes *passé simple* seines Epigramms einzig in der Schriftsprache gebräuchlich) in seiner Wiederholung umso deutlicher auf sein Gegenteil und stellt klar, dass Antoine eben gerade nicht die Wand beschmutzen wollte.

Nach Jacques Lacan erlaubt die Identifizierung mit dem Anderen dem Subjekt, seinen imaginären Bezug zur Welt zu situieren, es muss sein Sein gespiegelt *sehen*.⁶⁶ Doch Antoine, der sich physisch müht, seine Existenz sichtbar zu machen, wird mental bestimmt von einem virtuellen Fremden. Er nimmt sich nicht mehr wahr, vernimmt sich bloß noch als Lehrer-Stimme, die ihn als Schmutzfink titulierte. Nicht die Mutter, sondern der Lehrer nimmt die Aufgabe der Identitätsbestimmung des Jungen wahr. Diese fremde Stimme in Antoine erschwert nur weiter dessen Selbstsu-

63 DVD Les 400 coups (0:12:42). L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 38.

64 DVD Les 400 coups (0:18:39). L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 43. Siehe auch Jean Collet, Le cinéma de François Truffaut, 1977, S. 45.

65 Siehe Lorenz Engell u. Oliver Fahle: Film-Philosophie. In: Jürgen Felix, Moderne Film Theorie, (2002) 2003, S. 222–245, hier S. 244.

66 Jacques Lacan: Über den Narzißmus (1954). In: Almut-Barbara Renger, Mythos Narziß, 1999, S. 209–213, hier S. 212. «Je le [François Truffaut] soupçonne d'avoir lu beaucoup Freud et même un peu Lacan. Je me rappelle son rire timide quand je lui ai posé la question. Il a éludé.» Marie-France Pisier: Dettes de jeu. In: Cahiers du cinéma, Le roman de François Truffaut, S. 127–129, hier S. 129. Siehe Kap. 2.4.2.

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

che; bestimmt nach Lacan der Blick der Welt auf uns doch ganz entschieden unser Selbstverständnis.

Nach der objektivierenden Perspektive in der Schule zwingt Truffaut den Zuschauer nun, Antoines subjektiven, ins Geschehen involvierten Blick zu teilen. Dieser ist mehr ein innerer als ein äußerer Blick. Truffaut zeigt in dieser Szene, wie Gedächtnisarbeit funktioniert, wie ein unbestimmter Impuls in der Gegenwart, eine alltägliche Geste, ein alltäglicher Gegenstand eine Erinnerung wachrufen, virtuelle Bilder aktualisieren kann. Zugleich weist Truffaut darauf hin, dass die Erinnerung nicht der Wirklichkeit entspricht – der Lehrer hat den Satz auch nicht im *subjonctif* formuliert, das war Antoine selbst, als er seine Strafarbeit zu schreiben begonnen hatte.

4.3.3 Der Fälscher

Antoine nimmt von nun an (weitere) fremde Identitäten an; er negiert sich und versucht über die Imitation anderer Personen, ein Anderer zu werden, sich in die Gesellschaft zu integrieren «comme les autres»⁶⁷.

So strengt der Junge sich an, als er wegen seiner unerledigten Strafarbeit mit René die Schule schwänzt, mit Hilfe eines Entschuldigungsschreibens seines Freundes, seine eigene Entschuldigung zu formulieren. Handschrift wie Stimme der Mutter imitierend, sehen und hören wir ihn stockend schreiben: «Monsieur . . . je vous prie . . . d'excuser . . . mon fils René . . .»⁶⁸ Er unterbricht sich, als er Geräusche hört, dann fährt er fort: «René qui a été malade»⁶⁹ und zuckt zusammen: «Mon fils René!»⁷⁰ Wieder «versteckt» Antoine auch diese falsche Identität, als sein Vater nach Hause kommt, dieses Mal, indem er, der «Schmutzfink», das gefälschte Entschuldigungsschreiben im Kohle-Ofen entsorgt.

Zurück in der Schule, vom Lehrer nach seinem Fehlen befragt, fällt ihm nichts anderes ein, als seine Mutter sterben zu lassen. Der Zuschauer wundert sich nicht über die Wahl gerade dieses Familienmitglieds, sah er doch mit den Augen Antoines am Tag des Schulschwänzens am Place de Clichy die Mutter ihren Liebhaber küssen. Die Lüge fliegt auf, der Vater ohrfeigt den Jungen vor dessen Klassenkameraden, und Antoine, der sich erst nicht mehr in die Schule traute, traut sich nun auch nicht mehr nach Hause. Er überspielt die Demütigung und gibt sich altklug gegenüber

67 Dominique Fanne, *L'univers de François Truffaut*, 1972, S. 87.

68 DVD *Les 400 coups* (0:24:43). *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 46.

69 Ebd.

70 Ebd.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

seinem Freund René: «Y faut qu'je vive ma vie!»⁷¹ Im selben Stil bilanziert er sein Leben in einem Brief an seine Eltern, den der Vater der Mutter vorliest:

«Mes chers parents, je comprend – sans s – la gravité de mon mensonge . . . » []
 «Après cela, la vie entre nous n'est plus possible. Aussi, je vais tenter ma chance tout seul dans la capitale ou ailleurs. Je veux prouver que je peux devenir un homme. Alors je vous reverrais, et nous nous expliquerons sur tout. Je vous quitte et je vous embrasse – Antoine.»⁷²

Antoine ist sich schließlich so fremd, dass er nicht einmal mehr physisch im Bild präsent ist. Er inszeniert sich einzig über die Schriftsprache. Truffaut desavouiert hier deutlich Identität als ein mit dem Subjekt verbundenes Sprachkonstrukt.

4.3.4 Die Fälscherin

Derweil bringt René den Freund in einer alten Druckerei seines Onkels unter, nachts wird er von Stimmen aufgeschreckt und streift ziellos durch Paris bis zur Dämmerung. Am Morgen sucht die Mutter den Direktor der Schule auf und mimt die Besorgte. Sie nimmt Antoine mit nach Hause, badet den Dreizehnjährigen, schickt ihn ins elterliche Bett: «[D]ans le nôtre, tu seras mieux.»⁷³ Doch will sie ihn nur aushorchen: «Dis . . . Qu'est-ce que tu as voulu dire dans ta lettre, quand tu as écrit: «On s'expliquera sur tout?»⁷⁴ Gilbertes verkrampftes Lächeln verrät eine Unruhe, wohl darüber, dass der Junge dem Vater von ihrem Liebhaber etwas erzählen könnte.

Gedanklich evoziert der Zuschauer mit Antoine das Bild der Ehebrecherin am Place de Clichy; spätestens jetzt entpuppt sich das imaginierte Bild der schönen Abwesenden endgültig als Illusion und weicht dem realen Bild einer eiskalten und berechnenden Frau. Auch hier findet sich Deleuzes Zeit-Bild wieder, werden Wahrnehmungs-Bilder der Gegenwart von aktualisierten Vergangenheits-Bildern (mit-) bestimmt. Antoine und der Zuschauer schlagen eine geistige Brücke in die Vergangenheit und deuten so das aktuelle Mimenspiel als visuelle Lüge.

Der Junge spielt das Spiel mit, weicht seiner Mutter aus auf ihre Frage, was er in seinem Brief gemeint habe mit dem Ausspruch «On s'expliquera sur tout» und gibt sich unterwürfig: «Ben . . . à cause de ma mauvaise conduite . . . Et puis pour-

⁷¹ Ebd., S. 52.

⁷² DVD Les 400 coups (0:35:40). L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 53.

⁷³ Ebd., S. 56.

⁷⁴ Ebd., S. 57.

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

quoi je travaille mal en classe.»⁷⁵ Die Selbstinszenierung der Mutter als Vertraute, als Komplizin ihres Sohnes gipfelt schließlich in den Worten: «Si, à la prochaine composition française tu es dans les . . . voyons, dans les cinq premiers, je te donne mille francs! . . . Mais tu ne diras rien à ton père . . . »⁷⁶ Sie will sich sein Schweigen erkaufen – und stiftet ihn darüber hinaus zu weiteren Lügen an.

Die Identitätssuche kulminiert schließlich in einem Französisch-Aufsatz, in dem Antoine aus dem Gedächtnis Balzac zitiert. Ein *persönlich* bedeutsames Ereignis soll beschrieben, ein wahres Erlebnis, ein Stück Autobiografie verfasst werden. Antoine macht sich für das Eigene das Fremde zu Nutze, er eignet sich erinnernd und damit subjektiv verfälscht die Worte Balzacs aus *À la recherche de l'absolu* an. Während er sich im Klassenzimmer über sein Heft beugt, hören wir seinen Gedankenblitz und das, was er zu Papier bringt: «Euréka! j'ai [!] trouvé! «La mort . . . de . . . mon grand-père» . . . »⁷⁷

Mit dem unbedingten Willen, sich in die Gesellschaft zu integrieren, es Mutter wie Lehrer gleichermaßen recht machen wollend, aber ohne Kenntnis über sein Ich, nimmt Antoine die Identität Balzacs an und plagiiert dessen Sprache, nachdem er schon scheitert an Bibel-Zitaten, Lehrer-Strafarbeiten und Entschuldigungs-Schreiben. Das Eigene kann sich nur in der erinnernden wie wiederholenden Auseinandersetzung mit dem Anderen/Fremden in Gegenwart und Geschichte herauskristallisieren; doch im Gegensatz zum großen Vorbild, der mit Archimedes die Quelle anführt, aus der sein Protagonist geistig schöpft⁷⁸, gelingt es Antoine, gedrillt im mechanischen Rezitieren⁷⁹, wieder nicht, die Vorlage kreativ mit eigenen Gedanken, Gefühlen und Erinnerungen weiterzuschreiben, seine persönliche Sprache über die Nutzung seines kulturellen Gedächtnis-Archivs zu entwickeln.⁸⁰

Bei Truffaut erfährt der Mensch sich im künstlerischen Rezeptions- wie Schaffensprozess, wenn er auf seine eigene Imagination vertraut. «Un cinéaste se découvre en tournant», sagt Truffaut im Februar 1968.⁸¹ Und einen Monat später: «C'est par le cinéma que passent mes idées sur la vie.»⁸²

75 Ebd.

76 Ebd.

77 DVD *Les 400 coups* (0:46:12). L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Okt. 2004, S. 58.

78 Ebd.

79 Jean Collet, *Le cinéma de François Truffaut*, 1977, S. 48.

80 Siehe Michael Sprinker: *Fictions of the Self*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 321–342, hier S. 328 f.

81 François Truffaut im Interview mit Pierre Ajame, *Le Nouvel Adam* 19, Februar 1968. In: Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, 1985, S. 25, hier S. 25.

82 François Truffaut im Interview mit Pierre Billard, Christiane Collange u. Claude Veillot, *L'Express*, 20. März 1968. In: Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, 1985, S. 33 f., hier S. 33.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

So «plagiiert» Truffaut selbst in der Szene, bevor Antoine Balzac für sich entdeckt, eine Szene aus Jean Vigos autobiografischem Film *ZÉRO DE CONDUITE* (1933).⁸³ Deutlich im Verweis, verändert Truffaut frei Vigos Inszenierung; nun sind es die Schüler, die dem Lehrer in den Straßen entkommen. Zudem erinnert Truffaut mit dem an eine Häuserwand geschriebenen Namen Giraudoux' an dessen berühmten Satz: ««Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue.»»⁸⁴ Plagieren bedeutet bei Truffaut Wiedererkennung, Kommentierung und Hommage; der Autor gibt seine kulturelle Prägung preis.

Ein Stück Autobiografie darf nach Truffaut keine Anklage sein, in welcher der Autor nur sich selbst sieht, den Märtyrer spielt und Mitleid zu erregen versucht. Antoine versteht das noch nicht, bezeichnet sich nicht nur als «le pauvre Antoine», sondern schickt auch an seinen Stiefvater einen Brief mit dem Vermerk «personnelle»⁸⁵, in dem er seine Mutter verurteilt und sich als Opfer darstellt. Das kommt nicht gut an bei den Eltern. Antoine soll im *Centre d'observation de mineurs delinquants* bleiben, in das ihn Julien einweisen ließ, nachdem er seinen Stiefsohn wegen des Diebstahls einer Schreibmaschine bei der Polizei angezeigt hatte. Jedoch ist der Brief an seinen Stiefvater der erste Versuch Antoinettes, sich in *persönlichen* Worten mit seiner Vergangenheit und seiner Umwelt auseinander zu setzen – nachdem erstmals ein Anderer sein Ich «hervorlockt», die Psychologin des Heims ihn befragt nach seiner familiären Situation.

Antoine hat dem Zuschauer sein Inneres mitgeteilt über eine Inschrift, über die er sich selbst auslöschend ein Stück weit den eigenen Nachruf formuliert, über sein Spiegelbild, welches das der Mutter sucht, über seine Stimme, die ihm die Strafarbeit diktiert, über die Stimme des Lehrers, die ihn sein Spiegelbild nicht mehr wahrnehmen lässt, so dass das identitätslose und unterwürfige Kind zuhause fortan nur noch mental in fremde Körper schlüpfen kann, indem es im Nachahmen der Handschrift

83 DVD *Les 400 coups* (0:44:01). Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 155 f. Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 1, S. 289.

84 Jean Giraudoux zit. nach Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 156.

85 Was genau in dem Brief steht, ob Antoine wirklich weiß, dass Julien nicht sein richtiger Vater ist, erfährt der Zuschauer nicht, er muss seine eigenen Schlüsse ziehen aus drei Kommentaren: Antoine hört nachts seine Eltern streiten. Gilberte wirft Julien vor, er erziehe den Jungen nicht richtig. Darauf entgegnet dieser: «Oh merde alors! Je lui ai donné un nom, je le nourris!» (*L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 48). Dann erzählt Antoine der Psychologin im Erziehungsheim, seine unverheiratete Mutter habe ihn abtreiben wollen, nur dank seiner Großmutter lebe er (ebd., S. 80). Schließlich kommentiert Gilberte Antoinettes «persönlichen» Brief an den Stiefvater mit den Worten: «[S]i j'ai connu une période assez douloureuse dans ma vie, ce n'était pas très malin de la lui rappeler. C'est tout de même grâce à lui que tu as un nom, hein?» (ebd., S. 81).

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

seiner eigenen Mutter die Schriftsprache der Mutter seines Freundes kopiert, die Sprache eines abgeklärten Erwachsenen annimmt im schriftlichen Adieu an seine Eltern und, als Gipfel der Unverschämtheit wie Verzweiflung, einen großen, von ihm selbst bewunderten Schriftsteller (unbewusst) imitiert und mit dessen Worten einen Schulaufsatz abgibt, der ein autobiografisches Ereignis beschreiben soll. Doch für das Schreiben einer Autobiografie muss Antoine sich erst einmal in Abgrenzung zum Anderen (v-)erkennen.

4.3.5 Im Rotor – Bei der Psychologin – Die Flucht ans Meer

Der Kälte der Mutter und dem Sadismus des Lehrers entkommt Antoine dreimal.⁸⁶ Es sind dies Momente der Freiheit, die den Weg einer möglichen Identitäts-Annäherung aufzeigen – über die Annäherung von Realität und Fiktion. Es sind dies Momente, die direkt oder indirekt auf die Kunst und die Wichtigkeit ihres Rezipienten verweisen. Es sind dies scheinbar paradoxe Momente, in denen der filmische Realismus sich als Illusion selbstreferenziell zu erkennen gibt und genau darüber auf eine außerfilmische Realität verweist – auf den Film als Film, auf den Zuschauer, der sich des filmischen Dispositivs bewusst wird, und auf den Regisseur in seiner Funktion als Erschaffer des Kunstwerks, als Autor – ohne expliziten Hinweis auf ihn als Autobiografen.

Im Rotor

Als Antoine trotz unerledigter Strafarbeit tapfer den Weg zur Schule antritt, stiftet René ihn zum Schwänzen an. Nachdem die beiden zweimal im Kino, anschließend in einem Café am Flipper aktiv waren, suchen sie auf der Foire du Trône einen Rotor auf.

In dieser Szene wird Truffaut physisch lebendiger Teil der Szenerie. Der Regisseur betritt zusammen mit seinem Assistenten Philippe de Broca sowie mit Antoine und einer Frau den Rotor.⁸⁷ Wie später in *L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES* (1976/77)

86 Zudem entkommt Antoine ein wenig den Autoritäten im Lesen von Balzac und im Kinobesuch mit den Eltern, als alle drei Unterhaltung und Zerstreuung suchen im Gaumont-Palace im Anschauen von *PARIS NOUS APPARTIENT* – den Rivette aus Geldmangel zu jener Zeit noch gar nicht hatte fertig stellen können; erst mit den Erfolgen von *LES 400 COUPS* und *LE BEAU SERGE*/ *LES COUSINS* können Truffaut und Chabrol den Freund und Kollegen unterstützen. Siehe etwa Carole Le Berre, *François Truffaut au travail*, 2004, S. 26. *PARIS NOUS APPARTIENT* wurde in den Jahren 1958–60 produziert. *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 2, S. 2383.

87 DVD *Les 400 coups* (0:20:42). Pascal Bonitzer beschreibt den unerwarteten Auftritt eines Filmautors vor der Kamera mit der Wirkung eines Kontrollverlustes, die der Zuschauer mit Blick auf den

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

trägt Truffaut in LES 400 COUPS keinen Namen. Er hat einen stummen, kurzen Statistenauftritt⁸⁸, keine eigentliche Rolle, er beweist sich eher als *realer* Zeuge seiner erzählten Figur, er authentifiziert deren Authentizität. Dieser filmische Illusionsbruch indiziert deutlich einen persönlichen Fingerabdruck, eine handschriftliche Signatur. Seht, es ist wirklich Truffaut, der diesen Film gedreht hat!⁸⁹ Der Autor schreibt sich in seinen Film ein, nicht der Autobiograf. Durch seine körperliche Präsenz wirkt er authentisch, gerade weil er ohne Worte auskommt.

Anders als Antoine, der ein eigenes Kunstwerk durch die Kopie eines anderen Kunstwerks zu erschaffen versucht, zeigt der Regisseur in dieser Szene, wie man sich originell auf die Kunst, welche die eigene Persönlichkeit geprägt hat, im eigenen Werk beziehen, ihre Fragen wiederaufnehmen und diese weiterentwickeln kann. Anders als Antoine, der noch unfähig ist, zu reflektieren, wieso gerade Balzac ihn zutiefst beeindruckt, schreibt Truffaut sich scheinbar mühelos über den demonstrativ eigenen Schaffensprozess in die Filmgeschichte ein, bildet sich selbst in dieser dem *praxinoscope*⁹⁰ und damit den Anfängen des Kinos huldigenden zylindrischen Apparatur ab, lässt sich selbst in Bewegung versetzen, wie auch die diegetischen Zuschauer und René im Rotor durch Antoinettes *Point of View* in Bewegung versetzt werden, so dass der reale Zuschauer über Antoine als Vermittler auf sein eigenes filmisches Pendant schaut – ein *effet de réel*.⁹¹

Regisseur assoziiere: «Quelque chose comme: on déchante. C'est qu'on déçoit, en réalité, d'une posture imaginaire de maîtrise.» Pascal Bonitzer: Les deux regards. In: Cahiers du cinéma 275, April 1977, S. 40–46, hier S. 46.

88 Weitere (familiäre) Freunde und Kollegen, die als Statisten das Authentische von LES 400 COUPS bezeugen: Jean Douchet, Jacques Demy, Charles Bitsch, Madeleine Morgenstern, Maurice Pons, Jean-Claude Brialy und Jeanne Moreau.

89 Wie groß allerdings der Bekanntheitsgrad des Spielfilm-Debütanten Truffaut im Jahr 1959 war, lässt sich nur erahnen. Filmkennern aufgrund seiner Kritikerjahre sicher kein Unbekannter, konnte zu jener Zeit der Durchschnitts-Kinogänger den Mann im Rotor vielleicht gar nicht als den Regisseur identifizieren.

90 *Le praxinoscope* von Émile Reynaud aus dem Jahr 1877 stellt einen Zylinder dar, in dessen trommel-förmiger Innenseite eine Folge von zwölf Bildern angebracht ist, die bei Rotation von zwölf Spiegeln reflektierend dem Zuschauer die Illusion einer Bewegung vermitteln. Jean Mitry, Histoire du cinéma: Art et Industrie, Bd. 1 (1895–1914), 1967, S. 27; Jean Collet, Le cinéma de François Truffaut, 1977, S. 47.

91 Rivette erzielt in CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1974) einen ähnlichen Effekt, wenn er seine beiden Protagonistinnen Juliet Berto und Dominique Labourier einen Film mit sich selbst als Akteure ansehen lässt; indem die beiden direkt ins Kameraobjektiv schauen, mutieren wir Zuschauer zur Leinwand, zur Fiktion, Céline und Julie hingegen zu «realen» Zuschauern. Siehe Michael Lommel: Theatergespenster im Kino. Zur Magie des Schau-Spiels in Rivettes Film CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU. In: Volker Roloff u. Scarlett Winter, Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague, 2000, S. 53–61, hier S. 59 f.; siehe auch Julie Levinson: Céline and Julie Go Storytelling. In: The

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

Über diese Metapher des Kinos wird der Zuschauer auf sich (und seine Situation im Kino) verwiesen, er selbst wird Teil des Films; für einen Moment wird er genauso zur Fiktion wie der Film – oder aber der Film genauso wie der Zuschauer zur Nicht-Fiktion. Die Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion wird durchlässig. Es zeigt sich damit nach der Schlafzimmer-Szene am Schminktisch der Mutter ein weiteres Kristall-Bild, in dem die Zuschauer im Kinosaal und die Figuren auf der Leinwand kurzzeitig ihre aktuelle und virtuelle Position tauschen.

Antoine wird zum Vermittler zwischen vorfilmischer und nicht-filmischer Realität (Truffaut und realem Zuschauer) und Fiktion (filmischer Reflexion eines realen Zuschauers). Fiktion und Realität werden, der Zentrifugalkraft des Rotors entsprechend, um ein Weiteres Schwindel erregend eins, indem Truffaut nicht mehr hinter, sondern vor der Kamera agiert, ob seines kurzen Statisten-Auftritts seine reale Person zur autobiografischen Kunstfigur werden lässt, in einer «Film-Maschine» agiert neben seinem erzählten Ich, durch dessen Augen der Zuschauer sein eigenes fiktionales Double erblickt. Jeder wird zum Teilnehmer am künstlerischen Werkprozess, der Zuschauer wird genauso wie der Schauspieler und der Regisseur mit einem imaginären Ich konfrontiert.

Antoine spiegelt sich (wie wir) im Zuschauer auf der diegetischen Ebene. Der Moment im Rotor ist derjenige, in dem er glücklich und gelöst wirkt durch «diese Kraft, die ihn aus der Erstarrung seiner Verhältnisse herausschleudern könnte und nur um so fester an der Wand kleben lässt»⁹². Sein Körper wird von der Zentrifugalkraft an die Holzplanken gepresst, und er macht sich einen Spaß daraus, dank seines Willens und seiner Körperkraft sich zu wenden, «auf dem Kopf zu stehen». Die Szene wirkt improvisiert, fast als ob der Schauspieler sein Schauspielen vergisst. Einem Fingerabdruck ähnlich, schreibt Léaud sich (wie Truffaut) über Antoine mit seinem Körper in den Rotor ein.⁹³

Die Szene de-konstruiert die Bewegung im Bild. Die Präsenz des Regisseurs *im* Film evoziert eine vorfilmische Realität, den Moment ihrer Aufzeichnung, der nur in der Vergangenheit liegen kann. Zugleich indiziert Antoiness *Point of View* die Künstlichkeit der Bewegung im *praxinoscope*, ihre Manipulierbarkeit. Mit dem Anhalten des Rotors stoppt die Bewegung, Truffaut und Antoine taumeln zum Ausgang.⁹⁴ Die

French Review, Vol. 65, Dezember 1991, Nr. 2, S. 236–246, hier S. 242. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, Bd. 1, 2002, S. 454.

92 Joachim Paech: Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle Vague. In: Werner Faulstich u. Helmut Korte, Fischer Filmgeschichte, 1990, S. 362–385, hier S. 371.

93 Siehe Jean Collet, Le Cinéma de François Truffaut, 1977, S. 47 f.

94 DVD Les 400 coups (0:22:41).

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Fusion des Risses in Deleuzes Kristall-Bild wird richtig gestellt über eine Unterbrechung der Bewegung.⁹⁵

Nach Anhalten des Rotors öffnet sich die Tür, Antoine und Truffaut überschreiten gemeinsam die Grenze von einer (realen) Illusion zu einer (filmischen) Realität. Dank der Tiefenschärfe der Einstellung bleiben Fiktion und Realität noch für einen Augenblick eins, so dass im Hintergrund Antoine wieder auf René trifft, und im Vordergrund Truffaut sich eine Zigarette anzündend in einem unsichtbaren Raum verschwindet, der nun nicht mehr allein der Fiktion angehört, sondern ein durchlässiger Raum wird, der weder vollständig dem *hors-champ* noch dem *hors-cadre* angehört⁹⁶.

Bei der Psychologin

Fiktion und Realität nähern sich ein zweites Mal an, und zwar in der Szene im *Centre d'observation de mineurs délinquants*, wo die Antoine befragende Psychologin nur durch ihre Stimme anwesend ist, während die Kamera in sich überblendenden Naheinstellungen konsequent auf Antoine gerichtet bleibt, auf seine gestischen und verbalen Reaktionen.⁹⁷ Sie⁹⁸ befragt ihn nach seiner Vergangenheit – warum er die

95 Siehe Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Das Ganze gegen das Teil. In: Oliver Fahle u. Lorenz Engell, *Der Film bei Deleuze*, 1997, S. 255–267, hier S. 260 f. Siehe Kap. 3.5.5.

96 Nach Dominique Blüher bezeichnet ein *hors-cadre* in der französischen Filmtheorie den Raum außerhalb der Einstellung, wo die Kamera sich befindet; *hors-champ* ist der Raum, welcher (momentan) nicht gezeigt wird, der aber der Diegese angehört. Ein dritter unsichtbarer Raum, und damit referiert Blüher Jacques Aumont, ist das «*avant-champ*» als «eine Art Mischung zwischen dem *hors-cadre* und dem *hors-champ*». Dominique Blüher: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik* 2, November 1994, S. 66–70, hier S. 67. Bazin beschreibt ein *hors-champ* wie folgt: «Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché.» André Bazin: *Théâtre et cinéma* (1951). In: *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 129–178, hier S. 160. Die Figur im *hors-champ* existiert weiter und rückt zugleich näher an den Zuschauer heran: «[T]out hors-champ nous rapproche du spectateur, puisque le propre de ce dernier est d'être hors-champ (le personnage hors-champ a donc un point commun avec lui: il regarde l'écran).» Christian Metz: *Le signifiant imaginaire*. In: *Communications* 23, 1975, S. 3–55, hier S. 39.

97 DVD *Les 400 coups* (1:25:00). Nach Angabe von Carole Le Berre ist dies die einzige Szene, die nicht nachsynchronisiert wurde. Carole Le Berre, *François Truffaut au travail*, 2004, S. 33. Truffaut ergänzt 1982 im Interview, alle Szenen im Klassenzimmer seien mit Direktton gedreht worden. François Truffaut in: Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 35. – Interessant ist, dass Truffaut selbst diese Szene, für die er immer wieder bewundert wird, 1982 als etwas Einmaliges betrachtet, insofern, als dass auf dem Zufall basierende authentische Szenen in ihrer Wiederholung nur einen faden Effekt erzielten, weshalb der Künstler immer zur Suche nach neuen, anderen Ausdruckformen gezwungen sei: «Das [Antoines Antworten in Gegenwart der Psychologin, P. A. D.] ist eine Art Experiment, das meiner Ansicht nach nicht sehr weit führen kann, so gelungen es hier in dieser Szene auch sein mag. Als Regisseur kann man vielleicht einen Film in

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

gestohlene Schreibmaschine zurückgebracht, warum er seine Großmutter bestohlen habe, warum er seine Mutter nicht möge, ob er schon einmal mit einem Mädchen geschlafen habe. Antoine sucht nach Worten, stottert, spielt mit seinen Händen, blickt ausweichend wie unsicher sein Gegenüber an – einen imaginären Referenten, einen ihn nicht verurteilenden Anderen im *hors-champ* (der seit der Rotor-Szene in Teilen auch von Truffaut besetzt ist), einen Zuhörer (im Zuschauer).⁹⁹ Diesem erzählt er in Satzfragmenten sein Leben, das Leben eines unerwünschten wie revoltierenden Kindes, in dem er Opfer wie Täter ist.

Antoines Antworten beruhen durch die geforderte Improvisation in dieser Szene auf eigenen Erinnerungen des Akteurs bezüglich seiner Rolle als auch seines eigenen Lebens¹⁰⁰, so dass das Ich-Geständnis zur semi-fingierten autobiografischen Erzählung von Jean-Pierre Léaud wird – «la confession vérifie l'invention», urteilt

dieser Art machen, aber nicht zwanzig. Ich glaube nicht, daß man seine ganze Karriere, sein ganzes Leben auf dieser Art von Kino aufbauen kann. Aber die Versuchung ist da, vor allem am Anfang, denn natürlich geht es immer um die Frage nach der Wahrheit: Soll man sich auf die Suche nach der Wahrheit machen, ist es interessant, der Wahrheit nachzuspüren, oder wenn nicht, was sonst?» Ebd., S. 39. Truffauts Aussage erinnert an Bazin; siehe Kap. 3.4.1, Anm. 254.

98 Eigentlich ein «Er»: Truffaut hat Jean-Pierre Léaud die Fragen gestellt, auf die er spontan antworten sollte. Mit der Improvisation wollte Truffaut die eventuell im Drehbuch aufgebauten Klischees verhindern: «[L]orsque j'ai terminé un scénario, je crois en connaître, sinon les défauts, du moins les dangers, du point de vue clichés, conventions. Cela me guide, me donne une espèce de parti pris, durant tout le tournage, contre ce danger. Le cas est différent à chaque fois. Dans LES QUATRE CENTS COUPS, le danger était la poésie de l'enfance . . . En somme, l'improvisation a toujours été dans le sens contraire au danger que j'avais pressenti à la lecture du scénario terminé. C'est cela qui reste de ma formation de critique.» François Truffaut im Interview mit Jean Collet u. a. In: Cahiers du cinéma 138, Dezember 1962, S. 41–59, hier S. 46. – Die Improvisation der Antworten von Léaud war geplant, nicht geplant war hingegen, die Psychologin im Gegenschnitt nicht zu zeigen. Annette Wademant sollte diese spielen, war aber gerade schwanger; sie deshalb nicht im Bild zeigen zu wollen, sei «[e]in absurder Grund», gibt Truffaut 1982 rückblickend zu. François Truffaut in: Robert Fischer, Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? 1991, S. 41. Doch versprach Wademant, der Psychologin ihre, nach Ansicht von Truffaut, «warmherzige[], freundliche[] Stimme» zu leihen. Ebd., S. 39. Folglich verhalf der Zufall dieser Szene zu ihrer vollkommenen Authentizität.

99 Truffaut erzählt 1980, dass seine Freude an einem Film gemindert werde, wenn der Held sich einem Freund anvertraue und nicht dem Zuschauer: «J'ai pensé que c'était moi, le spectateur, qui devrait être le seul ami du personnage principal. Un rapport affectif doit s'établir entre une solitude sur l'écran et une solitude dans la salle.» François Truffaut im Interview mit Serge Daney u. a.: Le juste milieu comme expérience-limite. In: Cahiers du cinéma 315, September 1980, S. 7–17, hier S. 17.

100 «[W]ir befanden uns am Ende der Dreharbeiten und haben ihm [Jean-Pierre Léaud] gesagt: Gut, du erinnerst dich, daß wir gestern diese Szene gedreht haben und vorher jene. Er konnte sich also schon denken, was für Fragen wir ihm stellen würden, auch wenn er nicht genau wußte, welche.» François Truffaut in: Robert Fischer, Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? 1991, S. 39. Nach Aussage von Truffaut stammen Léauds Antworten in dieser Szene teilweise aus dessen eigenem Leben. Carole Le Berre, François Truffaut au travail, 2004, S. 33.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Rivette.¹⁰¹ Antoine erinnert sich seiner selbst im Zeit-Bild Deleuzes, indiziert anhand der Überblendungen, welche die Bilder bloß als Zwischenzonen konstituieren¹⁰². Doch der Impuls zur Hervorbringung des «wahren» Subjekts braucht die Aufforderung des Anderen, in dem Antoine sich spiegelt und dem er vertraut. Der Junge blickt auf einen Zuhörer im *hors-champ*, den der Zuschauer imaginieren muss – bis dieser von dem Jungen sich direkt angesprochen fühlt durch die konsequente Weigerung der Kamera des Autorenregisseurs, einen Gegenschuss zu zeigen.¹⁰³

Antoine, dessen erstmals gestärktes Selbstbewusstsein an den Blick des Zuschauers gekoppelt scheint, verwandelt sich am Ende der Szene in Léaud. Als die Psychologin/Truffaut fragt: «As-tu déjà couché avec une fille?»¹⁰⁴ blickt der Zuschauer in ein verblüfftes wie verlegen lachendes Gesicht. Es ist dies im gesamten Film der Moment höchster Authentizitäts-Wirkung, eine «illusion de «direct»»¹⁰⁵ insofern, als dass der Schauspieler über seine Improvisation, über seine sich selbst erfindende Person sicht- und hörbar hervortritt in genau dem Augenblick, in dem er ob der unerwarteten Direktheit der Frage kurz die Fassung verliert, wenngleich (gerade weil?) er sich immer der Kamera bewusst ist.

Diese letzten Einstellungen der Szene evozieren Deleuzes Fälscher in der ««Serie der Zeit»»¹⁰⁶, die sich aus dem Intervall zwischen einem früheren und einem späteren Zeitpunkt entwickelt und die versucht, das Dazwischen, die Transformation, das Werden zu bezeichnen. Dieses Zeit-Bild exponiert die Verwandlung der Figur in den Schauspieler und wieder zurück in die Figur im Sichtbarmachen der Selbstinszenierung des Akteurs über dessen «kleine Stolperer», dessen kurzes Stocken. Dieser Bruch lässt das Fabulieren des Fälschers zu Tage treten für den Anderen, der im Erkennen des Fabulierens glaubt, Lacans «wahres» Subjekt aufzuspüren. Truffaut zeichnet ein weiteres Mal die Autobiografie als Fälschung, doch legt er in dieser Szene *sichtbar* den (unbewussten) Selbstentwurf im Werden, im Dialog mit dem Anderen offen, im Gegensatz zur bewussten Fälschung seines Helden *im Schreiben* des Epitaphs «Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel».

101 Jacques Rivette: Du côté de chez Antoine. In: Cahiers du cinéma 95, Mai 1959, S. 37–39, hier S. 38.

102 Siehe Lorenz Engell u. Oliver Fahle: Film-Philosophie. In: Jürgen Felix, Moderne Film Theorie, (2002) 2003, S. 222–245, hier S. 244.

103 Siehe Christian Metz: Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, 1975, S. 3–55, hier S. 39. Siehe auch Jean Collet, Le cinéma de François Truffaut, 1977, S. 53 ff.

104 DVD Les 400 coups (1:27:06). L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 80.

105 Fereydoun Hoveyda: La première personne du pluriel. In: Cahiers du cinéma 97, Juli 1959, S. 52–55, hier S. 54.

106 Lorenz Engell u. Oliver Fahle: Film-Philosophie. In: Jürgen Felix, Moderne Film Theorie, (2002) 2003, S. 222–245, hier S. 238.

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

Die Flucht ans Meer

«Beispiel: Jemand schaut in die Kamera . . . , da kriegt man etwas ganz Geheimnisvolles zu fassen – nämlich dieses Verschwinden der Zeit, und wie man die Zeit retten kann. Das bildet sich im Film so leicht ab. In der Literatur ist es unendlich viel schwieriger.»¹⁰⁷
(Edgar Reitz)

Fiktion und Realität nähern sich ein drittes und letztes Mal an, und zwar in der Schluss-Szene.

Antoine flüchtet aus dem Heim für schwer erziehbare Jugendliche ans Meer. Die Kamera begleitet ihn wie gewohnt auf Schritt und Tritt, fast in *realer* Dauer.¹⁰⁸ Plötzlich verweigert sie jedoch auf den letzten paar Metern zum Meer das Geleit. Antoine läuft ein paar Schritte ins Wasser, stoppt (!), als ob er spürt, dass die Kamera nicht mehr bei ihm und damit seine Existenz gefährdet ist, dreht sich um, nähert sich der Kamera, blickt suchend ins Objektiv, das Bild gefriert, und zeitgleich zoomt die Kamera Antoine von einer Nah- in eine Großaufnahme heran.¹⁰⁹

Doinel/Léaud blickt direkt in ein *avant-champ* zum Regisseur, der in diesem fiktionalen wie vorfilmischen Raum, zwischen *hors-champ* und *hors-cadre*, nach dem Rotor-Besuch verschwand; der Blick antizipiert auch die Anwesenheit des Zuschauers, der sein Interesse von einem diegetischen auf einen extradiegetischen Raum, auf den Produktions- wie Rezeptionsraum lenken muss¹¹⁰, von der *histoire* zum *discours*, von der Erzählhandlung zur Erzählung¹¹¹. Der Schauspieler «häutet

¹⁰⁷ Edgar Reitz: Gemeinsam auf die Suche gehen. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 241, 16. 10. 08, S. 12, hier S. 12.

¹⁰⁸ Henri Decaë hat Antoinettes Flucht ans Meer in zwei mehr als einminütigen Parallelfahrten in einer überwiegend amerikanischen Einstellungsgröße von einem Autofenster aus gefilmt. DVD Les 400 coups; dazu auch Serge Toubiana im Audiokommentar (1:31:52) u. (1:34:00). Es ist eine Sequenz, die dem Zuschauer Antoinettes Charakter *dokumentierend* nahe bringen soll, wie zu Beginn des Films, wenn er den Abendbrottisch für die Familie deckt, den Ofen einheizt oder aus einer Bananenschale auf seinem Teller einen Stern formt. Siehe auch Jacques Rivette: Du côté de chez Antoine. In: Cahiers du cinéma 95, Mai 1959, S. 37–39, hier S. 38.

¹⁰⁹ DVD Les 400 coups; dazu auch Serge Toubiana im Audiokommentar (1:35:01).

¹¹⁰ Dominique Blüher: Am Anfang war das Dispositiv. In: Film und Kritik 2, November 1994, S. 66–70, hier S. 68 u. 70. Siehe: Im Rotor, bes. Anm. 96.

¹¹¹ Matthias Kraus, Bild – Erinnerung – Identität, 2000, S. 97, Anm. 83 (in Anlehnung an Metz). Metz geht im Aufgreifen der Position Baudrys von einem Zuschauer aus, der sich nur sekundär mit den Personen des Films identifiziere, primär vielmehr mit der «instance voyante (invisible) qu'est le film

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

sich» und legt seine Rolle ab, als ob er auf der Bühne steht, und für seine Darbietung am Ende der Vorstellung die Reaktion des Regisseurs und des Publikums sucht.

Deutlicher als die Rotor-Szene geht die Flucht-Szene mit einem Illusionsbruch einher, so dass die Bewegung in ihrer Eigenschaft als Zeit spürbar wird. Antoines Körper vermisst den Raum, er rennt – scheinbar endlos in der Zeit. Über diese zwei mehr als einminütigen Parallelfahrten nimmt der Zuschauer die Zeit in ihrer Dauer wahr, er nimmt den Film als solchen (wieder) wahr und wartet, beinahe schon beunruhigt, auf den Schnitt. Wenn die Kamera dann, am Meer angelangt, sich weigert, Antoine weiter zum Wasser zu folgen, demonstriert sie ihre Unabhängigkeit, ihre Eigenständigkeit, sie indiziert über ihr Eigenleben den Filmemacher. Dieser löst sich über seine «mentale Kamera» von seinem früheren, im Werkprozess dekonstruierten und neu konfigurierten Ich.

Als ob die Figur ahnen könnte, dass ihre Existenz mit dem Film verwoben ist, bewegt sie sich suchend auf die Kamera zu – und blickt fragend in sie hinein, da sie inzwischen weiß, wie nötig sie den Anderen (Kamera/Autor/Zuschauer/eigenes Spiegel-Bild) braucht, um sich selbst zu (v-)erkennen¹¹². Der Zuschauer blickt direkt zurück, wie in einen Spiegel, mit dessen Bild er sich identifiziert – und von dessen Bild er sich distanziert im eigenen (V-)Erkennen.¹¹³

Der Autor demonstriert schließlich über die Kamera ein weiteres Mal Autonomie, indem er Antoines kadrierten Oberkörper einfriert, dem Bild seine Präsenz vollkommen raubt, den Augenblick scheinbarer Gegenwärtigkeit seiner eigentlichen Vergangenheit zurückerstattet. Das Erlebnis des Drehs gehört schon ganz der Vergangenheit an, es wird nur gegenwärtig wachgerufen über die Projektion und avisiert, dass die Zukunft des Akteurs und seines Regisseurs längst begonnen hat. Von dieser *vergegenwärtigten vergangenen* Bewegung des Schauspielers bleibt nur ein letztes Foto-Dokument, das die Zeit einbalsamiert, sie ihrem Verfall entzieht¹¹⁴, und das der Schauspieler-Figur eine immerwährende Gültigkeit

lui-même comme discours, comme instance qui *met en avant* l'histoire». Christian Metz: *Histoire/ Discours* (1975). In: Ders., *Le signifiant imaginaire*, 1977, S. 111–120, hier S. 119. Siehe Kap. 2.4.1, Anm. 39.

112 Siehe Jean Douchet in: Ders. u. a.: ««Tout a changé en Bretagne»». In: *Cahiers du cinéma*, numéro hors-série, 1998, S. 14–19, hier S. 17.

113 «[I]l [le public] s'identifiera automatiquement avec le visage dont il a le plus souvent croisé le regard dans le film», beschreibt Truffaut seine Auffassung eines subjektiven Kinos mit Blick auf *LES 400 COUPS*. François Truffaut im Interview mit Jean Collet u. a. In: *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 41–59, hier S. 49. Vgl. Christian Metz, Anm. 111.

114 André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 9–17, hier S. 14.

4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung

in diesem Augenblick der Transformation verleiht.¹¹⁵ Die Vergangenheit wird nur begreifbar als Erinnerung in der Gegenwart – für den Autobiografen wie für den Zuschauer.

Auch hier spiegelt sich das Subjekt über die Dekonstruktion der Form. Das Bild zeigt sich als Bild, es desavouiert den Zeitfluss und damit die Bewegung im Film als Täuschung. Der Riss im Zeit-Bild bleibt sichtbar erhalten.¹¹⁶ Truffaut verweist auf das Leben, indem er den Tod sichtbar macht.

Nach diesem Akt des Einbalsamierens seines fiktiven Ichs für die Ewigkeit verstärkt sich die selbstreferenzielle wie selbstreflexive Handschrift des Autors über den Zoom-Effekt, der nun auch den Blick des Zuschauers, dessen eigenen *Point of View* betont¹¹⁷ und gezielt zu kontrollieren versucht. Einfrieren wie Zoomen bringen das autobiografische Ich und den Zuschauer einander näher bei gleichzeitiger Distanznahme. In Antoines Blick auf uns spiegelt sich unsere eigene vergangene Kindheit/Jugend, wir erkennen im Fremden das Eigene. Doch werden wir nicht nur Teil dieser Autobiografie, wir schreiben ein Stück weit auch unsere eigene und grenzen uns ab vom Anderen, gerade weil wir über das Einfrieren und Zoomen den Film als Film vorgeführt bekommen. Dieselben stilistischen Mittel führen gleichzeitig zu gegenteiligen Effekten, sie sind verantwortlich für ein (V-)Erkennen, eine Identifikation und Distanznahme zugleich.¹¹⁸ Der Zuschauer konstituiert sein Ich über die mediale Diskursivität eines polyfonen Ichs.

115 Siehe Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 121. Filmen sei, dem Tod bei der Arbeit zuzuschauen, soll Cocteau einmal gesagt haben; doch zugleich bedeutet Filmen auch die Archivierung von Zeit.

116 Im Gegensatz zu dem Kristall-Bild, in dem der Zuschauer Antoine bei René zunächst als «real» glaubt, bis er die objektive Illusion des Spiegelbildes erkennt – die schon auf die nächste Szene hinweist, die im Kino spielen wird. DVD *Les 400 coups* (0:58:50). *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 66.

117 Siehe Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, 1984, S. 81.

118 Hingegen resümiert Elizabeth W. Bruss, ob der spärlichen autobiografischen Bezüge fühlten wir uns frei, uns in dieser Szene ganz mit der Figur zu identifizieren: «We could ascribe this euthanasiac glance to Truffaut himself were we not already so deeply implicated in it, experiencing it as the projection of our own troubled regard for the child. Our interest in the ending of *THE 400 BLOWS* is not a product of our curiosity about Truffaut's idiosyncratic perspective or his private attachment to the child that he once was. It is because the film's autobiographic claims are so tenuous that we feel free to claim as our own the position of the perceiving subject.» Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 311.

4.4 Objektivierung der Erzählung

4.4.1 Die Ambiguität des Protagonisten

So sehr der Film auch der Wahrnehmungsperspektive des Jungen entspricht – Aktionen bleiben im *Off*, um einzig Antoines *Reaktion* visuell zu fokussieren; sein *Point of View* und sein direkter Blick in die Kamera sind maßgebliche Stilmittel der Erzählung; die Kamera verstärkt die Identifikation, da sie oft in Untersicht, um der Sicht des Kindes zu entsprechen, diesem auf Schritt und Tritt folgt und ihm über die Schulter schaut¹¹⁹; Antoines mentale Stimme lässt den Zuschauer zum Komplizen werden –, so sehr ist Truffaut an einer Objektivierung der Diegese gelegen, an einer ausgewogenen Charakterzeichnung der Figur, deren «Verfehlungen» dem Zuschauer nicht vorenthalten bleiben sollen, geht es dem Regisseur doch um eine aufrichtige Auseinandersetzung mit seinem eigenen erzählten Ich.

Nach einer ersten Außenszene rund um den Eiffelturm (mitsamt Vorspann und Widmung «Ce film est dédié à la mémoire d'André Bazin»), anschließender Abblende ins Schwarze und einer Aufblende in den Klassenraum erleben wir das Geschehen von *außen*. Erst im Anschluss daran wird uns dasselbe Geschehen aus Antoines *innerer* Sicht präsentiert, so wie er dieses der Welt mitteilen will. Demzufolge sehen wir ganz deutlich, dass das Pin-up natürlich nicht «vom Himmel gefallen» war. Die Ambiguität der Figur schreibt sich gleich zu Filmbeginn in wenigen Zeilen an der Wand des Klassenzimmers ein; zum einen bemitleidet sie sich als Opfer, als «der arme Antoine», zum anderen schwört sie schon im nächsten Satz voller Kampfesgeist Rache.

Die Widersprüchlichkeit des Charakters wird im Verlauf des gesamten Films unterstrichen über *Außen*-Aufnahmen von einem frechen, aufschneiderischen Antoine, der durch die Straßen rennt¹²⁰, und *Innen*-Aufnahmen (in der Klasse, aber vor allem zuhause) von einem unterwürfigen, verschlossenen Antoine, der nicht nur ob der engen Räumlichkeiten seiner Bewegungsfreiheit sich beraubt fühlt und am liebsten

119 Nach einer Klassifizierung von Jean Mitry ist die Kamera in *LES 400 COUPS* eine solche, die halb-subjektive Bilder zeichnet, die dem *Point of View* einer Figur objektiv entsprechen. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, (1963) 2001, S. 300.

120 So ruft Antoine einem Geistlichen frech ein «Bonjour, madame [!]» entgegen. *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 65. Für Frieda Grafe zeigt sich in solchen Momenten Truffauts Anliegen, Klischee und Konvention über das Mittel der Überraschung zu hinterfragen, hier, um «das Widersinnige des femininen Charakters geistlicher Kleidung vor Augen [zu] führen». Frieda Grafe: *Die Kunst des Epigonen: François Truffaut* (Filmkritik 4, 1965, S. 182–188). In: Dies., *Nur das Kino*, 2003, S. 42–52, hier S. 50.

4.4 Objektivierung der Erzählung

in Luft sich auflösen würde. Besonders in Gegenwart seiner Eltern mimt er den braven Jungen.

Dass dieses Auftreten überwiegend auf unfreiwilligen Rollenspielen basiert, erfährt der Zuschauer gleich während der ersten Einstellungen, die Antoine in seinem Zuhause porträtieren. So kommt er zwar seiner Aufgabe nach, Feuer im Ofen zu machen, doch wischt er sich die von Kohlen geschwärzten Hände am Vorhang sauber. Auch zieht er unter der Kamin-Abdeckung versteckte Geldscheine hervor¹²¹, die er offensichtlich den Eltern gestohlen hat¹²². Mit René entwendet er einen Wecker sowie das Trinkgeld für die Putzfrau aus einer öffentlichen Toilette¹²³ und plant mit seinem Freund im Guignol während einer Puppentheater-Aufführung seinen größten Coup, den Diebstahl einer Schreibmaschine aus dem Büro seines Vaters¹²⁴, den er dann auch ausführt. Schließlich gesteht er der Psychologin im Heim, seine Großmutter bestohlen zu haben: «[E]lle mange pas beaucoup . . . elle . . . aurait pas eu besoin [d'argent], elle allait bientôt mourir.»¹²⁵

Antoine kennt auch Schadenfreude gut, das zeigt sich etwa, wenn er einmal nicht in die Schusslinie der Eltern gerät, weil die sich schon untereinander Wortgefechte liefern.¹²⁶ Vor allem jedoch lügt Antoine – vermutlich schon deshalb, weil die Mutter es ihm vormacht.¹²⁷ Mit Mitleid erregendem Blick wimmert er, den Guide Michelin des Vaters nicht angerührt zu haben: «C'est la vérité, p'pa . . . Je te jure que c'est pas moi . . . C'est pas moi . . .»¹²⁸, nur um mit den Michelin-Seiten Blasrohre mit René

121 L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 38.

122 Dieser Eindruck verfestigt sich im Verlauf des Films.

123 L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 66.

124 Kontrastiert werden die zwei Jugendlichen von jüngeren Kindern, die sich am Marionetten-Spiel noch erfreuen können und somit eine gewisse Unschuld verkörpern. Ebd., S. 67 f. DVD Les 400 coups; Serge Toubiana im Audiokommentar: «C'est un moment de pure poésie sur le rire de l'enfance.» (1:01:34).

125 L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 79.

126 Ebd., S. 42.

127 Vom vierten Lebensjahr an experimentierten Kinder mit Lügen, nicht nur, um der Bestrafung zu entgehen, hält Jörg Lau fest. Sie zeigten damit eine Abgrenzung zu den Eltern an, eine Eigenständigkeit; die Fähigkeit zur Lüge sei gekoppelt an die intellektuelle Entwicklung. «Wer lügen kann, hat . . . das Konzept der Wahrheit begriffen – die Voraussetzung dafür, dass man eine alternative Realität zu dem als wahr Erkannten entwerfen kann. Kurz gesagt: Lügen lernen ist ein wichtiger Teil der kognitiven Entwicklung. Es gibt kein soziales Leben ohne Lüge.» Jörg Lau: «Ich war es nicht». In: Zeit-Magazin Leben 16, 10. 04. 2008, S. 17. <http://www.zeit.de/2008/16/Luegende-Kinder-16?page=1> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).

128 L'avant-scène du cinéma 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 47; DVD Les 400 coups (0:27:18). Das Lügensignal par excellence ist das der Wahrheitsbeteuerung. «Der Lügner schwört heilige Eide und will zur Not auf der Stelle tot umfallen, wenn sein Wort nicht wahr ist», führt Harald Weinrich aus. Harald Weinrich, Linguistik der Lüge, 1966, S. 69. Bei Truffaut schwört der

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

zu bestücken und auf Passanten zu zielen.¹²⁹ Und in der Schule lügt er den Lehrer an, er habe gefehlt, weil die Mutter gestorben sei.¹³⁰

Antoine ist ein Heuchler, doch muss der Dreizehnjährige sich ständig neu inszenieren im Versuch der Abgrenzung vom Anderen für die eigene Identitätsbildung.¹³¹ Wir haben es mit einem Deleuze'schen Fälscher zu tun, der gerade wegen des Erfindens seiner Selbst zu einer realen Person wird, und dessen Rollenspiele der Film dokumentiert.

4.4.2 Der «Erzähler»

Neben ein paar wenigen Einstellungen innerhalb einzelner Szenen, wozu wohl als wichtigster Moment der zählt, in dem Antoine die gestohlene Schreibmaschine in das Büro seines Vaters zurückbringen will, nicht erkennend, dass zeitgleich der Hausmeister dem Aufzug entsteigt¹³², gibt es insgesamt fünf kurze, in sich abgeschlossene¹³³ Szenen, in denen der Junge nicht präsent ist, und in denen der Zuschauer über einen «Erzähler» mehr über Doinels soziale Umwelt erfährt als dieser selbst.

Neben dem mit Vorspann begleitenden Auftakt, der Paris als Handlungsort einführt¹³⁴, sind dies folgende fünf Szenen: Mauricet, der Klassenstreber, verrät Antoinettes Eltern dessen Schulschwänzen¹³⁵; Julien liest Gilberte den Abschiedsbrief von Antoine vor, und es entspinnt sich unter den Eltern ein Konkurrenzgehabe um die Gunst des Jungen¹³⁶; René ergreift mutig Partei für seinen Freund, der des

Lügner beim Tod der eigenen Mutter, die Wahrheit zu sagen: «Je te le jure sur la tête de ma mère qui meurt à l'instant.» Kaum spricht der Gangster in *TIREZ SUR LE PIANISTE* (1959/60) dies aus, bricht in der nächsten Einstellung ein altes Mütterchen tot zusammen. *L'avant-scène du cinéma* 362/363, *Tirez sur le pianiste/Vivement dimanche!*, Juli/August 1987, S. 47. Siehe auch Kap. 3.6.

¹²⁹ *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 67. Die Aufklärung über das Verschwinden des Guide Michelin liefert Truffaut erst später nach; diese Szene gehört zu jenem Filmmaterial von acht Minuten Länge, das Truffaut 1967 nachträglich in *LES 400 COUPS* einfügt. François Truffaut im Interview mit Michel Capdenac: *Tour d'horizon avec François Truffaut*. In: *Les lettres françaises*, 20.–26. April 1967, S. 18. Siehe Anm. 173.

¹³⁰ *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 50.

¹³¹ Von der Psychologin auf sein Lügen angesprochen, gibt Antoine Schulter zuckend zu: «Ben, j'mens, j'mens de temps en temps quoi . . . des fois je leur [mes parents, P. A. D.] dirais des choses qui seraient le [!] vérité, ils me croiraient pas alors je préfère dire des mensonges.» Ebd., S. 79.

¹³² DVD *Les 400 coups* (1:08:04).

¹³³ Vgl. Anne Gillain, die auch fünf Szenen zählt, in denen Antoine nicht in Erscheinung tritt, doch darunter auch solche fasst, in denen Antoine noch auftreten wird resp. schon aufgetreten war. Anne Gillain, *Les 400 coups*, 2005, S. 47 f.

¹³⁴ *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 32.

¹³⁵ Ebd., S. 48 f.

¹³⁶ Ebd., S. 53.

4.4 Objektivierung der Erzählung

Balzac-Plagiats wegen der Schule verwiesen wurde¹³⁷, woraufhin ihn dasselbe Schicksal ereilt¹³⁸; und schließlich erzählt die Mutter dem für die Einweisung in eine Erziehungsanstalt plädierenden Richter, dass Antoine nicht das Kind ihres Mannes ist¹³⁹. In diesen Szenen liegt ein Wechsel der Erzählperspektive vor, weg von der subjektiven, eingeschränkten Perspektive Antoinettes, hin zu einem «Erzähler», der mehr weiß als der Junge, und der sich in die Narration einschaltet, um den Zuschauer ebenfalls mehr wissen zu lassen über das Verhalten der Figuren. Vor allem wird die Hilflosigkeit der Eltern noch einmal deutlich gezeichnet hinsichtlich ihres pubertierenden Kindes: Eltern, die unter ihren sozialen Bedingungen leiden, die Mutter unter der Doppelbelastung durch Beruf und Haushalt, der feige Vater, der ahnt, doch nicht wirklich wissen will, dass seine Frau ihn betrügt, die Unzufriedenheit beider Elternteile über ihre unzureichende Berufs-Ausbildung und ihre zu kleine Wohnung. Zudem erfährt der Zuschauer, im Unterschied zu Antoine, aus dem Mund der Mutter in Gegenwart des Richters, dass Julien nicht der Vater des Jungen ist.¹⁴⁰

Antoinettes subjektive Sicht des Geschehens wird in diesen Szenen, in denen er nicht anwesend ist, scheinbar von außen objektiviert – was der Vermutung zu widersprechen scheint, dass *LES 400 COUPS* die Geschichte Antoinettes ist, die er selbst rückblickend erzählt, denn nicht der Junge reflektiert sein eigenes Erleben, diese Aufgabe übernimmt der «Erzähler». Beide Erzählstränge gekoppelt, ergeben dennoch die Struktur eines autobiografischen Ichs, das mal Subjekt, mal Objekt der Erzählung ist¹⁴¹, sich spaltet wie verdoppelt, verschweigt wie erfindet, kurz, das vor allem eine *Kluft* lässt zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich.

Im Folgenden soll die durch Truffauts Aussagen bestätigte Annahme der Autobiografie auf Indizien einer *rückblickenden* (Ich-)Erzählung nachgegangen werden – eine Annahme, die sich im eingefrorenen Schluss-Bild verfestigt.

¹³⁷ Ebd., S. 62 f.

¹³⁸ Ebd., S. 63. Hieran schließt sich eine weitere kurze Szene an, in der Antoine nicht anwesend ist. Als der Lehrer René der Klasse verweist und dabei die Tür aufreißt, entspinnt sich auf dem Klassenflur ein kurzer Dialog zwischen Petite Feuille und dem Schüler Colombel, der Antoine zum Direktor bringen sollte. Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 75 f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 76.

¹⁴¹ Nach Elizabeth W. Bruss kommt *LES 400 COUPS* zumindest dicht an eine Autobiografie heran, weil Antoine «focalizer» wie auch «focus» sei. Elizabeth W. Bruss: Eye for I. In: James Olney, Autobiography, 1980, S. 296–320, hier S. 311.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Fragmentarische Erzählstruktur

Zur Distanzierung von der subjektiven Sicht des Protagonisten trägt die elliptische Erzählstruktur bei. Die lückenhaften Episoden, die den Zuschauer scheinbar nicht an allen Ereignissen teilhaben lassen, halten ihn in seiner Identifikation mit dem Protagonisten (streckenweise) auf Distanz.¹⁴² Obschon es einerseits Szenen gibt, die vor allem Antoinettes mentaler Stimme, dessen subjektiver Sicht zu entsprechen scheinen, andererseits Szenen, in denen ein «Erzähler» die subjektive Sicht Antoinettes vermeintlich objektiviert, ergibt sich allerdings auch über diesen «Erzähler» kein lückenloser Erzählstrang, ist seine Sicht von «außen» auf das Geschehen ähnlich subjektiv wie die des Protagonisten. Die «objektivierende» Erzählebene ergänzt, kommentiert, reflektiert die subjektive des Protagonisten, doch bleibt zwischen beiden eine Kluft bestehen, ein Gesamtbild unvollständig.

So bleiben für den Zuschauer folgende Fragen offen: Wer ist das Mädchen an der Hand von Antoine und René im Jardin du Luxembourg? Warum werden die drei kleinen Kinder im Garten des Erziehungsheims in einen großen Käfig gesperrt?¹⁴³ Was genau teilt Antoine dem Stiefvater in seinem Brief mit, den er mit dem Vermerk «personnelle» abschickt? Und: Weiß Antoine wirklich – und nicht nur der Zuschauer, dass Julien nicht sein richtiger Vater ist? Der Zuschauer ist sich nur darüber im Klaren, dass Antoine weiß, seine Mutter hat ihn abtreiben wollen und der Vater ihm einen Namen gegeben.¹⁴⁴

Im Rahmen der beiden eingeschränkten Erzählperspektiven von Protagonist und

¹⁴² Die narrative Methode eingeschränkter Identifikation würdigt Truffaut bei Bressons *UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ* (1956). François Truffaut: *UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ* (1956). In: Ders., *Les films de ma vie*, 1975, Deuxième Article S. 215–218, hier S. 216. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, Bd. 3, 2002, S. 3695.

¹⁴³ Truffaut äußert 1974, dies seien die Kinder des Wärters, der diese «zur Seite schafft [*rangées*]», sobald die Delinquenten Ausgang hätten; und gibt zu Protokoll, dies sei ein von zwei oder drei Details im Film, die schlecht erklärt seien. François Truffaut im Interview mit Claude Dupont, *Ciné-Jeunes* 78, 1974. In: Anne Guillaud, *Le cinéma selon François Truffaut*, 1988, S. 102 f., hier S. 102.

¹⁴⁴ Truffaut erläutert den Aspekt der unehelichen Geburt gegenüber seinem Co-Drehbuchautoren vor Drehbeginn wie folgt: «Pour donner plus de force au démarrage, je pense renoncer à l'idée de la révélation de la bâtardise pour la remplacer par une autre: en faisant l'école buissonnière, Antoine rencontre sa mère avec un jeune type, son amant.» François Truffaut à Marcel Moussy, 7 juin 1958. In: Ders., *Correspondance*, 1988, S. 166 f., hier S. 167. «L'idée de la bâtardise est effectivement abandonnée en tant que ressort dramatique, mais une scène nous montrera la mère d'Antoine en visite au C. O. M. D. [Centre d'Observation pour Mineurs Délinquants] expliquant à son fils sa faute de jeunesse, la compréhension du père, etc.» François Truffaut à Marcel Moussy, juillet 1958. In: Ebd., S. 170 u. Anm. 2.

4.4 Objektivierung der Erzählung

«Erzähler» erinnern die Ellipsen an Gedanken-Sprünge oder Gedächtnis-Lücken. Wie über die mentale Stimme des Jungen eine Brücke in die Vergangenheit geschlagen und damit die Zeit in ihrer Dauer erfahrbar wird, so auch über die fragmentarische Erzählstruktur beider Wahrnehmungsperspektiven. Solche (kleinere) Zeit-Sprünge können ein Indiz dafür sein, dass ein Film aus einer rückwärts gewandten Perspektive erzählen will, aus gestückelten Erinnerungs-Bildern besteht, deren Kohärenz das Gedächtnis verweigert und/oder die ein autobiografischer Autor seinem Rezipienten bewusst vorenthält. Frieda Grafe glaubt: «LES QUATRE CENTS COUPS erzählt nicht die Entwicklungsgeschichte eines Jungen, sondern reiht Bilder, deren Thema die Bewältigung von Vergangenheit ist.»¹⁴⁵

Die Struktur autobiografischer Erzählungen verglichen mit der von LES 400 COUPS stützt über die beiden subjektiven Erzählstränge und die Ellipsen die Vermutung, dass der «Erzähler» versucht, sich (seiner Kindheit) zu erinnern, wobei es ihm glückt, exakte Details oder einzelne Szenen wieder zu beleben, während manche Ereignisse untereinander einem Sinnzusammenhang sich zu verweigern scheinen, Brüche und Widersprüche nicht geglättet werden.¹⁴⁶

Am deutlichsten widersprechen der Vermutung eines autobiografischen Ichs scheinbar die Szenen, in denen der Junge nicht präsent ist. Wie sollte Antoine das frühere Ich des «Erzählers» sein, wenn er gar nicht beobachtet haben kann, dass der Verräter Mauricet bei seinen Eltern klingelt, dass René sein Fürsprecher beim Lehrer ist, dass seine Mutter dem Richter erzählt, dass sein Vater nicht sein richtiger Vater ist? Wieso sollte Antoine als «Erzähler» diese Szenen nachträglich erfinden – wenn gleich diese auf Aussagen der Beteiligten beruhen könnten? Vielleicht um in seiner Autobiografie weniger das Erleben selbst als die heutige Interpretation seiner Vergangenheit und damit die Transformation seines Ichs in der Zeit zu demonstrieren. Vielleicht um das Erzählen einer *nouvelle autobiographie* anzuregen – mit vielfachen, sich neu konfigurierenden Ich-Stimmen, die Erinnerungs-Bilder verschieben und gegeneinander austauschen. Vielleicht um die Autobiografie als prinzipielle Lüge bloßzustellen.

¹⁴⁵ Frieda Grafe: Die Kunst des Epigonen: François Truffaut (Filmkritik 4, 1965, S. 182–188). In: Dies., Nur das Kino, 2003, S. 42–52, hier S. 46. Siehe auch Martina Wagner-Egelhaafs Analyse von Walter Benjamins Autobiografie *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [!], Kap. 3.2, Anm. 127.

¹⁴⁶ Jean-Louis Comolli spricht in seiner Kritik zu *BAISERS VOLÉS* (1968), dem dritten Doinel-Film, von «chapitres d'une autobiographie décousue: ... Zigzags, par exemple, dans la chronologie, ... [m]ais aussi dans la logique du héros» und stellt darüber Parallelen zu den ersten beiden Doinels fest. Jean-Louis Comolli: «Rêves mouvants». In: *Cahiers du cinéma* 205, Oktober 1968, S. 57, hier S. 57. – Für den Cutter Yann Dedet spiegelt sich Truffaut in dem Ausspruch, den er Muriel in *LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT* (1971) in den Mund legt: «Das Leben besteht aus Teilen, die sich nicht zusammenfügen.» CICIM, Arbeiten mit François Truffaut, (1987) 1992, S. 93.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

Möglich, fest steht jedenfalls, komplexe Zusammenhänge bleiben teilweise unaufgeklärt, weil sie dem «Erzähler» zu bedeutungslos erscheinen, oder er den Rezipienten nicht immer zum Komplizen machen will. Fest steht auch, dass dem «Erzähler» daran gelegen ist, für den Rezipienten klarzustellen, dass Antoine ein uneheliches Kind ist. Zudem zeichnet ihn eine Detail-Versessenheit aus, so erachtet er kleine, in sich geschlossene Ereignisse in ihrer ganzen «Sinnlosigkeit» für *zeigenswert*.

Autonome Geschichten

Aus der eigenwilligen Perspektive des «Erzählers» werden kleine eigenständige Geschichten innerhalb des Films geschildert, die, ohne in einen Kausalitätskontext gezwungen zu werden, die eigentliche Handlung nicht wirklich vorantreiben, vielmehr atmosphärisch-dokumentarischer Natur sind.¹⁴⁷ Diese autonomen Szenen schaffen eigene Zeiträume¹⁴⁸, scheinen die Erinnerung im Werden abrufen und festhalten zu wollen, ohne dass das Subjekt wüsste, wieso es gerade diese (unwichtigen) Details erinnert und aneinanderreihet.

Dazu zählen die Einstellungen des kleinen Abbou, dessen Füller kleckst, so dass er während des Lehrer-Diktats nach und nach alle «beschmutzten» Seiten aus seinem Heft herausreißen muss.¹⁴⁹ Antoine erlebt diese Szenerie selbst nur zeitweilig mit; das heißt, im Rahmen einer rückblickenden Ich-Erzählung ist dies als Hinweis zu werten, dass der «Erzähler» Vergangenheit zeigen will als Erleben, das im Erinnern ausgeschmückt, komplettiert und teilweise neu erfunden wird.

Hingegen gehen der «Erzähler» und Antoine konform in der Erinnerung an die Szene, in der Antoine einer Frau (Jeanne Moreau) helfen soll, ihr Hündchen einzufangen, bis der Junge von einem *dragueur* (Jean-Claude Brialy) vertrieben wird.¹⁵⁰ Hier bleibt die Kamera gewohnt dicht Antoine auf den Fersen, ohne eine eindeutig subjektive Perspektive des Jungen einzunehmen.

Solch eine in die Diegese eingeschobene Szene «ne fait pas faire à l'action un pas en avant, elle est surtout là . . . pour donner une touche, non pas de réalisme, mais de réalité»¹⁵¹. Diesen kleinen abgeschlossenen Geschichten, mit denen Truffaut

¹⁴⁷ Nach Anne Gillain führt Truffaut diese «scènes amovibles» als Beispiele seines ««style indirect»», seiner ««stylisation»» an. Anne Gillain, *Les 400 coups*, 2005, S. 54. Siehe auch Kap. 5.5.3.

¹⁴⁸ Harald Schleicher, *Film-Reflexionen*, 1991, S. 100.

¹⁴⁹ *L'avant-scène du cinéma* 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004, S. 35 f.

¹⁵⁰ Ebd., S. 53 f.

¹⁵¹ Truffaut beschreibt mit diesen lobenden Worten eine Szene aus Jacques Beckers *EDOUARD ET CAROLINE* (1951). François Truffaut: *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954). In: *Les films de ma vie*, 1975, S. 196–199, hier S. 197. Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, Bd. 1, 2002, S. 717.

4.4 Objektivierung der Erzählung

«die Willkürlichkeit seiner Fiktion»¹⁵² betont, womöglich auch die Willkürlichkeit seines Erinnerns, haften ob ihrer Autonomie eine scheinbare Zufälligkeit an. Sie unterstützen die fragmentarische Erzähl-Konstruktion, indem auch sie Zeit-Sprünge innerhalb der Erzählhandlung bewirken.

So wie Truffaut Antoine und dem «Erzähler» untereinander eine Unabhängigkeit einräumt, so auch dem lückenhaften Erinnerungsvermögen des «Erzählers». Die verschiedenen Wahrnehmungsperspektiven existieren mit all ihren Brüchen nebeneinander, ohne dass beide Perspektiven vom Autoren-Regisseur zu einer (autobiografischen) Sinn-Einheit zusammengeschweißt werden; zugleich wird darüber Truffauts Anliegen deutlich, anhand seines «objektivierenden» Erzählstrangs allen Beteiligten die Möglichkeit ihrer Verteidigung einzuräumen.

Zum einen führt Truffaut die drei Blicke vor, die den Bezug des Ichs zur Welt ausmachen und damit auch eine Autobiografie bestimmen: der Blick aufs Ich, der Blick auf die Welt und der imaginierte Blick der Welt aufs Ich; d. h. Antoines Blick nach innen (mentale Stimme), Antoines Blick nach außen (*Point of View*) und der Blick von «außen» auf Antoine («Erzähler» der Umwelt). Zum anderen macht Truffaut über die Figuration der Eigenwilligkeit all dieser verschwiegenen, verfälschenden, imaginierten wie widersprüchlichen Blicke (für sich stehend als auch untereinander) auf das Erzählen selbst aufmerksam, auf seine Gestaltung durch einen Autor. Über die beiden korrespondierenden wie konträren Erzählperspektiven Antoines und des «Erzählers» lässt Truffaut Fragen unbeantwortet, er zeigt die Erinnerung frei von Kausalität: Indizien einer rückblickenden Erzählung liegen vor über die fragmentarische Erzähl-Konstruktion und die Einfügung kleiner autonomer Geschichten, die allesamt über erzeugte Zeit-Sprünge zu Lücken innerhalb der Erzählhandlung führen; zudem thematisieren die Spiegel-Szenen die Erinnerung. Die Vermutung einer rückblickenden Erzählung wird gestützt über das Schluss-Bild.

Ohne Truffauts Bekenntnis ließe sich jedoch allein aus dem filmischen Text heraus keine gesicherte Aussage treffen über eine Identität von Antoine und dem «Erzähler»¹⁵³. Beide erzählen subjektiv-lückenhaft, doch der «Erzähler» hat einen Wissens-

Siehe auch Frieda Grafe: Die Kunst des Epigonen: François Truffaut (Filmkritik 4, 1965, S. 182–188). In: Dies., Nur das Kino, 2003, S. 42–52, hier S. 50 f.

¹⁵² Ebd., S. 51.

¹⁵³ Ausgeschlossen ist zumindest, dass René der «Erzähler» ist (da auch er nicht den Verräter Maurice beobachtet haben kann und auch nicht Antoines Mutter im Gespräch mit dem Richter), wie wohl ein älterer René als Erzähler ursprünglich vorgesehen ist, und Truffaut noch im Drehbuch Folgendes fixiert: Von der eingefrorenen Einstellung Antoines am Meer ist eine Überblende auf René und Antoine in den Straßen Paris' geplant, die, ebenfalls einfrierend, versehen werden soll mit René's Worten: «C'est ainsi que je reçus une carte de Fourcroy-sur-mer où je réussis à rejoindre Antoine... Comment allons nous? Très bien, merci... et vous? Nous sommes libres et loin des

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

vorsprung. Mit seinem Ich-Bekenntnis allerdings zeigt der Autoren-Regisseur nicht nur die Imaginationskraft autobiografischen Erzählens an über das Erfinden ganzer Szenen zur nachträglichen Objektivierung der eigenen Geschichte, sondern auch die Unabschließbarkeit einer Ich-Suche, welche die nicht zu überwindende Kluft zwischen erzähltem Ich und erzählendem Ich sichtbar macht.

4.5 Fazit: Zwei subjektive Stimmen

Ohne das Wissen um verbürgte autobiografische Momente funktioniert *LES 400 COUPS* als das Porträt eines einsamen Jugendlichen, der Kommunikations- und damit auch Identitätsprobleme hat, der versucht, sich über die Schriftsprache seiner Umwelt mitzuteilen, der jedoch, gefangen in kindlicher Logik, noch nicht wissen kann, dass ein autobiografisches Erzählen nur demjenigen glückt, der sein Selbst zumindest erahnt, sein Ich von einem «René» oder «Balzac» zu unterscheiden und sich zu seiner Umwelt abzugrenzen weiß und sich damit auch nicht widerstandslos bezeichnen lassen muss als Schmutzfink oder Plagiator.¹⁵⁴ Antoine ist das Gegenteil eines selbstgefälligen Autobiografen, er will sich verewigen, aber lieber noch auslöschen.¹⁵⁵

Während er im Versuch einer Dialog-Aufnahme mit dem Anderen über die Schrift scheitert, blickt der Andere körperlich präsent auf ihn und auf uns zurück über die diegetischen Zuschauer im Rotor, über die Stimme der Psychologin, deren Blickwinkel der Zuschauer innehat, und schließlich stumm, über unseren extradiegetischen Zuschauer-Blick. Den Ausweg aus der Einsamkeit, hin zum Leben weist nicht die Literatur, sondern das Kino – über den Zuschauer. Hier allein kann Antoine sich physisch einschreiben, kann sich in Bewegung versetzen lassen, bis er vor Freude Kopf steht; das Kino verhilft ihm über den Blick des (imaginierten) Anderen zu Lebendigkeit und Identitätsbildung. Fern seines Versuchs, eine Lebens-Ordnung

tourments de l'adolescence mais quand nous marchons dans les rues, nous ne pouvons pas nous empêcher de regarder comme des complices nos successeurs de la treizième année recommencer les QUATRE CENTS COUPS.» Carole Le Berre, François Truffaut au travail, 2005, S. 31. Nicht nur, dass der Zuschauer – mit oder ohne das Wissen um autobiografische Züge – schwerlich über diesen Erzähler eine Verbindung zu Truffaut hätte ziehen können (zumindest nach der Anlage der Charaktere, wie der Film sie uns präsentiert), der Film hätte auch ein versöhnliches Ende, gar eine Leichtigkeit erhalten, die ihm die Glaubwürdigkeit seiner sonstigen Schwere geraubt hätte.

¹⁵⁴ Antoinettes *écriture* ist nur dann erwünscht, wenn er als Dieb auf dem Polizeikommissariat einen Fingerabdruck und *photos d'identité* für die Verbrecherkartei hinterlässt. *L'avant-scène du cinéma* 535, Les Quatre Cents Coups, Oktober 2004, S. 73 ff. Siehe Jean Collet, *Le cinéma de François Truffaut*, 1977, S. 53.

¹⁵⁵ Vgl. Jean Collet: *L'art de vivre*. In: *Cahiers du cinéma* 135, September 1962, S. 44–48, hier S. 46.

4.5 Fazit: Zwei subjektive Stimmen

einem autobiografischen Aufsatz nachträglich aufzuoktroyieren, schreibt er sich in die Zeit ein über die Bewegung *und* ihr Anhalten im Bild; sein Erleben wird als vergegenwärtigte Vergangenheit von uns wahrgenommen. Bewegung als Eigenschaft von Zeit wird hier herausgestellt als substanzielles Prinzip von Film und Leben.¹⁵⁶

Antoine findet den Anderen, den er nach Lacan braucht, um sein Sein zu spiegeln und um einen imaginären Bezug zur Welt situieren zu können, im Zuschauer – als Blick, bis er dessen Sichtweise offensiv übernimmt, nicht mehr reagiert, nur noch registriert¹⁵⁷. Der Zuschauer spiegelt sich ebenso in Antoine, er (v-)erkennt das Eigene im Fremden. Die Kommunikation über die Kunst funktioniert zwischen dem Rezipienten und einem «klassische[n] Publikumsregisseur»¹⁵⁸ wie Truffaut gerade auch deshalb, weil er einerseits autobiografisch erzählt, andererseits schon in der Drehbuch-Vorlage versucht, das Persönliche ins Allgemeingültige zu transformieren.¹⁵⁹

Der subjektive Erzählstil wird häufig bestimmt über eine Kameraführung, die den Jungen in Augenhöhe begleitet oder seine Sicht auf die Welt einnimmt, wie auch über eine Intimität auf der Tonspur, wenn Antoine dem Zuschauer seine Gedanken mitteilt, die er meist zu Papier bringt. Neben Antoinettes Wahrnehmungsperspektive gibt es noch eine zweite, die eines «Erzählers», der sich um eine Relativierung der Sicht Doinels zu bemühen scheint, der jedoch ebenso wie der Junge nicht alles dem Zuschauer mitteilt, der ebenso wenig die narrativen Lücken schließt.

Diese assoziativ wirkende, lückenhaft montierte Erzählstruktur lässt die Zeit als Erlebnis-Zeit spürbar werden, sie evoziert über Zeit-Sprünge – auf der Ebene der Diegese wie auch über die in die Diegese eingefügten autonomen Geschichten – und Zeit-Bilder (Spiegel-Szenen) ein in der Vergangenheit angesiedeltes Erleben, das

¹⁵⁶ Jean Collet unterscheidet anlässlich des zweiten Doinel-Films ANTOINE ET COLETTE (1961/62) zwischen literarischer Autobiografie und Truffauts filmischer Autobiografie. Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* ist ihm Beispiel, wie ein «artiste-dieu» in seinem Kunstwerk die Unordnung des Lebens ordne – bis zur Erstarrung; wohingegen Doinel die Bewegung des Lebens und den Verlauf der Zeit verkörpere. Ebd.

¹⁵⁷ Lorenz Engell und Oliver Fahle: Film-Philosophie. In: Jürgen Felix, *Moderne Film Theorie*, (2002) 2003, S. 222–240, hier S. 233. – Joël Magny vertritt die Ansicht, alle Helden Truffauts eine der Blick, der einem heißhungrigen Zuschauer entspreche, der die Welt über seine Vision fixiere, und der scheitere, wahre er nicht die Distanz, wolle er die Fiktion zur Realität werden lassen. Joël Magny: *L'amour aux trousses, la mort en fuite*. In: *Cinéma* 84, Nr. 312, Dezember 1984, S. 16–23, hier S. 20 f.

¹⁵⁸ Karl Prümm: Godard contra Truffaut. In: *Augen-Blick* 34, Dezember 2003, S. 29–37, hier S. 33.

¹⁵⁹ Claude de Givray unterstreicht rückblickend diesen Aspekt: «La force de François c'était de pouvoir passer du particulier au général, de la première personne du singulier au pluriel international.» Claude de Givray: *Pensons à Lubitsch!* In: *Cahiers du cinéma, Le roman de François Truffaut*, 1985, S. 83–85, hier S. 84.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

im erinnerten Rückblick erzählt wird. Die Vergangenes indizierenden Bilder kulminieren in dem eingefrorenen Schluss-Bild, das den Zuschauer in seiner Annahme bestärkt, dass die gesamte Erzählung den Rückblick auf einen Lebens-Abschnitt anzeigen soll.

Anhand der Verknüpfung beider subjektiven Erzählstränge («Erzähler» und Antoine) lässt sich ein autobiografisches Ich vermuten, dessen Subjekt sich im Zeit-Bild spaltet in erzählendes Ich und erzähltes Ich. Die These stützt das Erzählen in Ellipsen, deren «Erzähler» manche seiner virtuellen Bilder nicht mehr zu aktualisieren weiß, dessen Gedächtnis-Lücken sich nicht schließen lassen. Die These wird auf den ersten Blick geschwächt über die Szenen, die der «Erzähler» dem Zuschauer mitteilt, in denen aber Antoine abwesend ist.

Auch ohne den eigenwilligen, (scheinbar) widersprüchlichen «Erzähler», der lückenhaft wie eingeschränkt allwissend erzählt, kann *LES 400 COUPS* selbst mit Truffauts Kurzauftritt gesichert nur mit dem Bekenntnis des Autors als dessen Beschreibung seines eigenen Lebens gelesen werden. Und wenn Truffaut, außer wohl in dem *Arts*-Artikel zum Filmstart aus Furcht um den Ruf seiner Eltern, nicht immer dazu gestanden hätte, wären diese Bezüge wohl erst postum durch publizierte Korrespondenzen¹⁶⁰ wie Biografien an die Öffentlichkeit gelangt. Doch deklariert Truffaut etwa 1960 *LES 400 COUPS* freimütig als eine Etappe seines Lebens:

[U]n film est une étape dans la vie du metteur en scène, et comme le reflet de ses préoccupations du moment . . . Si j'ai choisi d'exprimer la solitude d'un enfant, c'est parce que l'enfance n'est pas encore très éloignée de moi. La vérité de l'enfant, j'y suis encore sensible, je suis sûr de ce qu'elle est.¹⁶¹

Die Kindheit aufgearbeitet, bevorzugt Truffaut das Erzählen in der dritten Person, wie er 1968 aussagt:

Un cinéaste se découvre en tournant et je me suis aperçu en travaillant que je n'aimais pas la confession directe. Disons qu'en dépit des *QUATRE CENTS COUPS* qui était filmé à la première personne, mais avec un recul de douze ans, je préfère travailler à la troisième personne. Je préfère raconter avec «il» plutôt qu'avec «je».¹⁶²

Dass in Truffauts Filmen das *Je* zum *Il* sich wandelt, hat auch mit seiner Auffassung der Prägung des Menschen zu tun, die mit den Jahren der Jugend abgeschlossen

¹⁶⁰ François Truffaut, *Correspondance 1945–1984*, Gilles Jacob u. Claude de Givray, 1988.

¹⁶¹ François Truffaut: *Le réalisateur, celui qui n'a pas le droit de se plaindre* (1960). In: Ders., *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 12–19, hier S. 18.

¹⁶² François Truffaut im Interview mit Pierre Ajame, *Le Nouvel Adam* 19, Februar 1968. In: Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, 1985, S. 25, hier S. 25.

4.5 Fazit: Zwei subjektive Stimmen

sei¹⁶³, so dass weitere *direkte* autobiografische Bekenntnisse nach LES 400 COUPS für ihn pure Wiederholungen wären. So wie Kindheit und Jugend für die künftigen Lebensjahre des Menschen prägend sind, so sagt, nach Truffaut, ein *auteur* auch schon alles in seinem ersten Film, seine ganze Haltung zum Leben und zum Kino werde hier schon erfasst, alle weiteren Filme seien nur noch Überprüfungen dieser Haltung:

*Les progrès? C'est de la blague. Il faut essayer d'en faire, mais il est bon de savoir qu'ils seront dérisoires par rapport à la richesse qui est en nous et qui s'est exprimée dans le premier rouleau de pellicule impressionnée: . . . tout Godard [est] dans A BOUT DE SOUFFLE, tout Hitchcock dans THE LODGER.*¹⁶⁴

Und so äußert sich Truffaut 1967 ebenso über seine eigenen Filme: «Les situations d'un film à l'autre peuvent être différentes, mais je crois que les personnages que je montre et leur idée de la vie restent constants.»¹⁶⁵

Truffaut graviert sich auch ohne nötiges Wissen des Zuschauers um konkrete autobiografische Bezüge in LES 400 COUPS ein. Es geht nicht darum, des Künstlers Vita im Werk nachzubuchstabieren, die nur eine Imagination einer Imagination von Vergangenheit sein kann (und damit eine doppelte Selbsttäuschung), es geht vielmehr um die thematische Reflexion eines solchen autobiografischen Projekts¹⁶⁶. Eine persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit ist nur der erste Impuls für

163 Truffaut äußert sich abweichend, in welchem Altersabschnitt seiner Ansicht nach der Mensch geprägt wird – zwischen sieben und zwölf, sieben und 16 Jahren, von der Geburt an bis zum Alter von 14 Jahren. Vgl. François Truffaut: Jean Vigo est mort à 29 ans (1970). In: Ders., Les films de ma vie, 1975, S. 37–44, hier S. 42; Anne Gillain, Les 400 coups, 2005, S. 57; Dies., François Truffaut: Le secret perdu, 1991, S. 287.

164 François Truffaut: Voilà pourquoi je suis le plus heureux des hommes (1969). In: Ders., Le plaisir des yeux, 1987, S. 244–250, hier S. 248. Dieselbe Einschätzung äußert Truffaut auch hinsichtlich Rivette und PARIS NOUS APPARTIENT. François Truffaut im Interview mit Serge Daney u. a.: Le juste milieu comme expérience-limite. In: Cahiers du cinéma 316, Oktober 1980, S. 21–35, hier S. 33. 1968 befragt, ob die Autoren der Nouvelle Vague ihren Ideen treu geblieben seien, sagt Truffaut: «[C]e que fait Rohmer lui ressemble énormément, ce que fait Godard également. Rivette est un peu imprévisible, c'est le plus cinéophile de nous tous, celui qui lutte le plus contre lui-même, il est donc assez difficile de savoir ce qu'il va faire. Mais je crois à la fidélité à soi-même, oui.» François Truffaut im Interview mit Luce Sand, Jeune Cinéma 31, Mai 1968. In: Anne Gillain, Le cinéma selon François Truffaut, S. 64 f., hier S. 64.

165 François Truffaut im Interview mit Jean-Louis Comolli u. Jean Narboni: François Truffaut ou le juste milieu. In: Cahiers du cinéma 190, Mai 1967, S. 20–30 u. 69 f., hier S. 28. Siehe auch François Truffaut im Interview mit Michel Capdenac: Tour d'horizon avec François Truffaut. In: Les lettres françaises 1179, 20.–26. April 1967, S. 18.

166 Siehe Paul L. Jay: Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject. In: MLN (Modern Language Notes), Vol. 97, Dezember 1982, Nr. 5, S. 1045–1063, hier S. 1048 u. 1059.

4 Autobiografisches in «Les 400 coups»

die Frage nach Identität und Wahrheit und ihrer Gestaltung im Werk. Truffaut zeigt in seinem Film das Lügenhafte der Autobiografie, er zeigt, wie die Realität im Blick des Subjekts sich wandelt, wie eine aktuelle Wahrnehmung bestimmt wird durch ein individuelles wie kulturelles Gedächtnis, wie der Autobiograf (bewusst) hinzuerfindet, wenn dies einer nachträglichen Sinn-Gestaltung seiner Weltanschauung dienlich ist – wiewohl der Sinn über narrative Lücken als ein fragwürdiger stehen bleibt. Truffaut zeigt auch die Affinität eines Augen-Blicks zu einem Spiegel-Blick und zu einem Leinwand-Blick als Kommunikations-«Werkzeuge» zwischen dem Ich und dem Anderen/anderen, zwischen dem Autor-Subjekt und dem Zuschauer.

«Notre meilleur film est peut-être celui dans lequel nous parvenons à exprimer, volontairement ou non, à la fois nos idées sur la vie et nos idées sur le cinéma»¹⁶⁷, sagt Truffaut zehn Jahre nach *LES 400 COUPS*. «In all seinen Filmen . . . gibt Truffaut sich als Autor zu erkennen: man [!] kann zusehen, wie das Autobiografische zum Genre wird», formuliert Frieda Grafe.¹⁶⁸ Genau dieses Auto(r-)Porträt fordert die *politique des auteurs* ein.¹⁶⁹ Im Rückblick auf das Œuvre zeigt dieses eine Entwicklung mitsamt Umschwingen und Widersprüchen im Denken des Autors an; auf die gegenseitige Einflussnahme von Kunst und Leben insistiert schon Georges Gusdorf 1956 in seiner Proklamation nach Anerkennung der Autobiografie als Kunstwerk¹⁷⁰. Truffaut sagt es so:

[C]e qui est intéressant dans la carrière d'un bon cinéaste c'est qu'elle reflète sa pensée de ses débuts à sa maturité. Chacun de ses films marque une étape de sa pensée, et il est sans importance que tel film ait du succès ou non . . . Et c'est vraiment ce que veut dire la Politique des auteurs.¹⁷¹

Der Film, der eine Bilanz des bisherigen Lebens ist, nimmt wiederum Einfluss auf das weitere Leben¹⁷², das ein Überdenken, eine neue distanzierte Sicht liefert auf die

167 François Truffaut: Voilà pourquoi je suis le plus heureux des hommes (1969). In: Ders., *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 244–250, hier S. 245.

168 Frieda Grafe: Die Kunst des Epigonen: François Truffaut (Filmkritik 4, 1965, S. 182–188). In: Dies., *Nur das Kino*, 2003, S. 42–52, hier S. 52.

169 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 200.

170 Siehe Kap. 3.2.

171 François Truffaut (1962) zit. nach: Anne Gillain, *Le cinéma selon François Truffaut*, S. 71–77, hier S. 73 f.; siehe auch die Quellenverweise S. 446.

172 So trennt Truffaut sich nach den Dreharbeiten zu *LA PEAU DOUCE* (1963/64) von seiner Frau Madeleine Morgenstern. An Helen Scott schreibt er: «*LA PEAU DOUCE* a été pénible à tourner, et à cause du scénario, j'ai pris en horreur l'hypocrisie conjugale». François Truffaut à Helen Scott, le premier de janvier 1964. In: Ders., *Correspondance*, 1988, S. 299–302, hier S. 299. Auch nimmt Truffaut durch den Dreh von *BAISERS VOLÉS* (1968) Kontakt zu einer Detektei auf, der er nach Ende der Dreharbei-

4.5 Fazit: Zwei subjektive Stimmen

Vergangenheit von Leben und Kunst und sich ein weiteres Mal im Arbeitsprozess niederschlägt. So bleibt das Œuvre zu Lebzeiten des Künstlers eine nie abzuschließende Autobiografie, die in jeder Werk-Etappe der innere Antrieb ist, den Blick auf das Ich und die Welt ständig neu zu befragen – ohne explizit «Ich» zu sagen.¹⁷³ «Comme celle de Chaplin, l'œuvre de Orson Welles est souterrainement autobiographique et elle tourne également autour du thème majeur de la création artistique, la recherche de l'identité»¹⁷⁴, sagt Truffaut 1978 – und könnte mit diesen Worten auch sich selbst bezeichnen.

Im Fall Truffauts zeigen sich die besonders drastischen wie fatalen Anstrengungen der immerwährenden Selbstsuche über das künstlerische Schaffen. «De son enfance meurtrie, puis de son adolescence aux limites de la délinquance, l'homme a gardé au fond de lui certaines blessures secrètes et une part de violence qu'il n'a eu de cesse de contenir», schreiben Antoine de Baecque und Serge Toubiana im Vorwort ihrer Biografie über den Regisseur.¹⁷⁵ Die seelischen Verletzungen sind (auch) Ursache für eine bleibende innere Zerrissenheit, für den in letzter Konsequenz fehlenden Mut, die Bekanntschaft seines leiblichen Vaters zu machen. Was bleibt, ist die Sehnsucht. So will der bereits erkrankte Film-Autor seine zu schreibende Autobiografie unter das Motto Mark Twains stellen: ««Il est bien chanceux le Français qui peut dire qui est son vrai père.»»¹⁷⁶

ten den Auftrag erteilt, seinen wirklichen Vater ausfindig zu machen. Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 481.

173 Siehe Anne Gillain, François Truffaut: Le secret perdu, 1991, S. 21. So fügt Truffaut auch nach Jahren noch Szenen und Sequenzen in drei seiner Filme ein, auf die er bei der Uraufführung wegen Selbstzweifel oder auf äußeren Druck hin verzichtet hat: Neben LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT (1971) und LE DERNIER MÉTRO (1980) betrifft dies auch LES 400 COUPS, den er 1967 um acht Minuten verlängert hat. Robert Fischer: Truffaut an der Schreibmaschine. In: François Truffaut, Die Filme meines Lebens, 1997, S. 463–495, hier S. 487; Robert Fischer, Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?, 1991, S. 224, 235 u. 243; François Truffaut im Interview mit Michel Capdenac: Tour d'horizon avec François Truffaut. In: Les lettres françaises 1179, 20.–26. April 1967, S. 18. Siehe Anm. 129.

174 François Truffaut: Welles et Bazin (1978). In: Ders., Le plaisir des yeux, 1987, S. 102–127, hier S. 104. Truffaut zitiert sein großes Vorbild Renoir im Rekurs auf dessen Autobiografie mit den Worten: ««Toute ma vie, j'ai essayé de faire des films d'auteur . . . parce que Dieu m'a gratifié du désir de définir mon identité.»» François Truffaut: À propos de «Ma vie et mes films» par Jean Renoir (1974). In: Ders., Le plaisir des yeux, 1987, S. 138 ff., hier S. 139. In seiner Buch-Besprechung verweist Truffaut auf zwei Fixpunkte im Werk Renoirs und zitiert diese nach Renoirs Autobiografie: ««Le grand problème de la vérité intérieure et de la vérité extérieure» et aussi «la certitude que le monde est un.»» Ebd., S. 140.

175 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 13.

176 Ebd., S. 16; siehe auch S. 483 u. 486 f.

4.6 Epilog: Die Antwort auf «Les 400 coups» – «L'enfant sauvage»

Für Truffaut soll der kommende Film immer eine Antwort auf den vorherigen geben, ein späterer Film sich noch einmal auf die Gedanken beziehen, die sich in einem früheren Werk manifestiert haben.¹⁷⁷

So greift L'ENFANT SAUVAGE (1969/1970) das Thema der Einsamkeit eines ungeliebten Kindes von LES 400 COUPS auf und spitzt die Auswirkungen zu, die ein Kind erfahren kann, das von seinen Eltern schlicht ignoriert wird, keine *Ansprache*, keine Zuneigung erhält.¹⁷⁸ Truffaut lässt sich schon für das Drehbuch zu LES 400 COUPS von den dokumentierten Experimenten Friedrichs II. inspirieren, der Ammen Neugeborene unter der Bedingung übergeben habe, dass diese weder mit ihnen sprechen noch sie berühren dürften, so dass alle Kinder schon bald gestorben seien.¹⁷⁹ Und mit L'ENFANT SAUVAGE verfilmt Truffaut schließlich das Buch *Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron* (1806) des Wissenschaftlers Jean Itard, der einen wie ein Tier im Wald lebenden Jungen zu zivilisieren, ihm seine Sprache zu lehren versucht hat.¹⁸⁰

Trotz historischer Dokumente ist der subjektive Ausgangspunkt für das filmische Rohmaterial wieder einmal die eigene Biografie, welche die authentische Triebfeder darstellt. So wächst Truffaut selbst bei einer Amme auf und sieht bis zum dritten Lebensjahr seine Mutter kaum. Obgleich von Roland Truffaut als Sohn anerkannt, besucht die Familie den Jungen immer seltener, der darüber krank wird, den Appetit verliert. Als die Großmutter, Geneviève de Monferrand, gespürt habe, dass das Kind sterben könne, berichten de Baecque und Toubiana, habe sie ihn zu sich genommen; ihr sei es zu verdanken, dass der Junge wieder zu Kräften gekommen sei, wenngleich seine Statur eher zerbrechlich und mager bleiben wird.¹⁸¹

177 «Toujours l'idée qu'après un film, il y a comme un écho et le besoin de corriger le film précédent en fonction de cet écho!» François Truffaut im Interview mit Claude Dupont, Ciné-Jeunes 78, 1974. In: Anne Gillain, *Le cinéma selon François Truffaut*, 1988, S. 102–107, hier S. 106.

178 «In QUATRE CENT COUPS habe ich ein Kind gezeigt, dem Liebe fehlt . . . ; in FAHRENHEIT handelt es sich um einen Mann, der keinerlei Bücher besitzt, also keine Bildung. Bei Victor fehlt noch Entscheidenderes, nämlich die Sprache». François Truffaut: Wie ich L'ENFANT SAUVAGE drehte. In: *Filmkritik* 10/1970, S. 521–524, hier S. 522. FAHRENHEIT 451 (1966); Produktionsangabe nach: Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 229.

179 François Truffaut: «Je n'ai pas écrit ma biographie en 400 coups». In: *Arts* 725, 3.–9. Juni 1959, S. 1 u. 5, hier S. 5.

180 Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 233.

181 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, (1996) 2004, S. 20 f. u. 26.

4.6 Epilog: Die Antwort auf «Les 400 coups» – «L'enfant sauvage»

Und auch in *L'ENFANT SAUVAGE* schreibt Truffaut sich physisch ein, er selbst übernimmt die Rolle des Doktor Itard. Er kommentiert wissenschaftlich und persönlich zugleich die Erfahrungen mit Victor, die sich eng an den Berichten Itards anlehnen, und trägt diese am Schreibpult in sein Tagebuch ein.¹⁸² Seine Ich-Erzählung, die im Akt der Niederschrift als innerer Monolog für den Zuschauer hör- und damit als vergegenwärtigte Erinnerung, als Reflexion eines Erlebnisses wahrnehmbar wird, wirkt, «als führe hier Truffaut noch einmal ein Logbuch über seine Dreharbeiten . . . [D]er Text des Films . . . existiert . . . gleichzeitig als historischer und filmischer.»¹⁸³ Als Autor Itard spiegelt Truffaut sich selbst als Tagebuch führender Filmautor vor der Kamera.¹⁸⁴ Gerade indem der Regisseur eine tragende Rolle übernimmt, hält er den Zuschauer letztlich auf Distanz zur Figur zu Gunsten einer Komplizenschaft zum Film-Autor.

Anders als das hoffnungsfrohe, wenngleich offene Ende des Films stirbt der wahre Victor de l'Aveyron mit 40 Jahren. Nur wenig konnte er lesen und schreiben. Sprechen lernte er nie. Dafür war es für den etwa Zwölfjährigen, als Itard sich seiner annahm, schon zu spät. Auf das Spiegelstadium folgt nach Jacques Lacan der Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache. Doch wenn das Kind wenig bis gar keinen Kontakt über Blicke und Sprache zum Anderen bekommt, bleibt auch der Bezug zum Ich unausgebildet. Den Schritt ins Leben, den Kontakt zum Anderen ebnen die Eltern. Doch Victor wurde mit drei oder vier Jahren im Wald ausgesetzt. Ihm fehlten der Vater und die Mutter.¹⁸⁵

182 Vgl. Wim Wenders: *L'ENFANT SAUVAGE*. In: *Filmkritik* 7/1970, S. 361–366, hier S. 364 u. François Truffaut: Wie ich *L'ENFANT SAUVAGE* drehte. In: *Filmkritik* 10/1970, S. 521–524, hier S. 522.

183 Jürgen Ebert: Truffauts *L'ENFANT SAUVAGE*. In: *Ebd.*, S. 525–528, hier S. 527.

184 Joachim Paech: Der Platz des Autors beim Schreiben des Films. In: Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich, *Der Autor im Dialog*, 1995, S. 103–114, hier S. 109 ff.

185 Siehe Frieda Grafe: Alpha und Omega: François Truffauts Film *DER WOLFSJUNGE* im Münchner Eldorado (1971). In: *Dies., Nur das Kino*, 2003, S. 78 ff.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

5.1 Autobiografische Bezüge

Kriminelle Allüren gehabt zu haben, gibt Godard unumwunden zu: «J'ai été livreur dans une librairie, cameraman à la T. V. zurichoise, assistant monteur. Il m'est arrivé de ne pas savoir comment régler ma chambre d'hôtel. J'ai fait quelques cambriolages.»¹ Und weiter: «[J]'ai cambriolé le coffre-fort de mon grand-père, que j'ai revendu les Renoir de sa collection. Il a dû les racheter.»²

Godards Selbstanzeige, die vielleicht auch eine Selbstinszenierung ist, wird von Freunden und Kollegen, vielleicht ebenso ausschmückend, bestätigt. Michel Marie konstatiert: «Godard . . . n'a jamais cherché à démentir les informations fantaisistes de certains de ses biographes.»³ So will der Autor Paul Gégauß über Godard wissen:

Il a cambriolé la Radio Suisse Romande. Puis son riche papa. Un vol de cinéphile: habillé en gangster, il escalade l'hôtel particulier familial avec sa petite amie du moment, brise une fenêtre, entre dans la maison sans bruit et fouille dans le noir. Rien! Seulement deux kilos de pommes de terre dans la cuisine. Comme ils crevaient de faim, ils les ont emportées.⁴

Georges Bratschi meint, sich zu erinnern an folgendes Ereignis: «Entre deux courts métrages, le jeune cinéaste couche une nuit sous un pont. Il n'aime pas ça. Pour protester, il part avec la caisse des *Cahiers du cinéma*.»⁵ Und Claude Chabrol: «Il [Godard] m'avait été présenté par Gégauß. Il revenait d'un pays d'Amérique latine où il avait dû chercher refuge après avoir dévalisé une banque de Lausanne.»⁶

Auf die Frage, ob er der Michel Poiccard aus À BOUT DE SOUFFLE sei, antwortet Jean-Luc Godard: «Un peu, mais pas socialement. Je n'ai pas fait mes coups à grande échelle. J'étais plus solitaire, plus accidentel.»⁷ Und auf die Frage, ob Godard mit

1 Jean-Luc Godard in: Jean-Luc Douin, Jean-Luc Godard, 1989, S. 12.

2 Ebd., S. 14.

3 Michel Marie, À bout de souffle, 1999, S. 5.

4 Paul Gégauß in: Jean-Luc Douin, Jean-Luc Godard, 1989, S. 12 f.

5 Georges Bratschi in: Ebd., S. 17.

6 Claude Chabrol in: Ebd.

7 Jean-Luc Godard im Interview mit Michèle Manceaux, L'Express, 23. Dezember 1959. In: Gérard Vaugeois, À bout de souffle, 1974, S. 197.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

À BOUT DE SOUFFLE eine indirekte Autobiografie gedreht habe, antwortet François Truffaut:

C'est vrai . . . Jean-Luc est celui d'entre nous qui s'avoue le plus dans son œuvre . . . De tous ses films, c'est A BOUT DE SOUFFLE que je préfère pour le malheur qui est dedans . . . Une profonde expérience du malheur [].⁸

Die Figur des Michel Poiccard setzt sich wohl aus mehreren (Wunsch-)Ichs zusammen. Im selben Interview spricht Truffaut auch davon, Godard habe sich mit Belmondo identifiziert, dessen Worte dem Helden in den Mund gelegt.⁹ Und Liliane David-Dreyfus beschreibt Poiccard als Gégauff-Figur, und Godard als jenen, der gerne ein Frauen-Verführer gewesen wäre wie der (Drehbuch-)Autor, Schauspieler und Filmemacher Paul Gégauff.¹⁰

Ein Schlüpfen in fremde Identitäten zwecks Distanzierung zum eigenen (früheren) Ich? Kritiker-Freund Luc Moullet teilt nach dem Start von À BOUT DE SOUFFLE am 16. März 1960¹¹ den Lesern der *Cahiers du cinéma* im April-Heft mit, dass Godard sich durch seinen Film von seiner kriminellen Vergangenheit befreit habe:

Godard est Michel et n'est pas Michel, puisqu'il n'est ni assassin, ni décédé, bien au contraire . . . Michel n'est que le double virtuel de Godard. Il réalise ce que pense Godard . . . A BOUT DE SOUFFLE est une tentative de libération par le film: Godard n'est pas, n'est plus Michel parce qu'il a fait A BOUT DE SOUFFLE et que Michel ne l'a pas fait.¹²

Bezug nehmend auf diesen Artikel von Luc Moullet zeigt sich der Schriftsteller Alfred Andersch 1961 skeptisch gegenüber dem «autobiographischen Bedürfnis» der Nouvelle Vague und fragt sich, was «erhalten bleibt, wenn Godard nicht mehr Michel ist und nachdem Truffaut seine Konfession gedreht hat?»¹³ Andersch kommt

8 François Truffaut im Interview mit Jean Clay, *Réalités*, Ende 1963. In: *L'avant-scène du cinéma* 79, À bout de souffle, März 1968, S. 45.

9 Ebd.

10 Claude Ventura u. Xavier Villetard, *CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE*, 1993 (0:54:04). Liliane David-Dreyfus spielt das namenlose Script-Girl in À BOUT DE SOUFFLE. Rohmer trifft dieselbe Aussage schon in seinem Nachruf auf Truffaut im Dezember 1984 in den *Cahiers du cinéma*: «Il y a dans tous nos films [les films de Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer, l'exception de Truffaut; P. A. D.] un personnage 'gégauvien'». Éric Rohmer: *La vie, c'était l'écran* (Dezember 1984). In: *Cahiers du cinéma*, *Le roman de François Truffaut*, 1985, S. 28–36, hier S. 29.

11 *L'avant-scène du cinéma* 79, À bout de souffle, März 1968, S. 5.

12 Luc Moullet: Jean-Luc Godard. In: *Cahiers du cinéma* 106, April 1960, S. 25–36, hier S. 33.

13 Alfred Andersch: *Das Kino der Autoren* (1961). In: Ders., *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*, 1965, S. 98–121, hier S. 100.

5.2 Im Blick wird das Dokument zur Fiktion

zu dem Schluss: «In vielen Fällen erschöpft sich mit dem ersten Konfessionsfilm der Regisseur als Autor.»¹⁴ Truffaut greift früh derartige Kritik auf und distanziert sich in einem Interview 1964 von «rein autobiographischen Autoren, also Autoren eines einzigen Films»¹⁵. Und 1967 behauptet er:

[E]n 1959, j'ai voulu que mon film [LES 400 COUPS] soit d'abord le plus personnel. Ensuite, il y a eu l'effort de Jean-Luc Godard et tout le monde a fait un cinéma très personnel, trop personnel. J'ai ressenti le besoin d'aller vers davantage d'anonymat.¹⁶

Nun können wir allerdings rückblickend festhalten, dass Truffaut immer autobiografisch gearbeitet hat, deutlicher wohl als die übrigen Kritiker- und Regie-Kollegen der *Cahiers du cinéma*.¹⁷ Wenngleich sowohl Truffaut als auch Godard autobiografisches Erleben in LES 400 COUPS und À BOUT DE SOUFFLE einfließen ließen, so geht es beiden darum, über diesen Impuls den Film zu reflektieren als Spiegel unseres Wirklichkeits-Verständnisses.

5.2 Im Blick wird das Dokument zur Fiktion

Nach Godard sorgt der Blick nicht nur für die unmittelbar erfassende Wahrnehmung der Dinge, sondern auch dafür, dass diese im Gedächtnis bewahrt werden:

Tout est document, absolument. C'est-à-dire: tout, à un moment donné du regard qu'on pose sur lui, est un moment de document, c'est-à-dire qu'il devient un stock, que ce stock est mis en mémoire.¹⁸

Die Realität wird im Blick und in der Sprache – als Ausdruck dieses Blicks, zur realen Fiktion:

[L]a fiction? Je pense que c'est le moment de la communication . . . C'est le regard qui fait la fiction . . . et le texte étant l'expression de ce regard, la légende de ce

¹⁴ Ebd., S. 102 f.

¹⁵ François Truffaut im Interview mit Pierre Billard (Februar/März 1964). In: Ulrich Gregor, Wie sie filmen, 1966, S. 138–187, hier S. 184.

¹⁶ François Truffaut im Interview mit Michel Capdenac: Tour d'horizon avec François Truffaut. In: Les lettres françaises 1179, 20.–26. April 1967, S. 18, hier S. 18.

¹⁷ Truffaut, der «Publikumsregisseur» (Karl Prümm: Godard contra Truffaut. In: Augenblick 34, Dezember 2003, S. 29–37, hier S. 33), war «in Interviews beständig darauf bedacht . . . , den Mythos eines ohne Theorie arbeitenden und Innovationen abgeneigten Mainstream-Filmmachers zu verbreiten». Jochen Mecke: Le film spéculaire. In: Scarlett Winter u. Susanne Schlünder, Körper – Ästhetik – Spiel, 2004, S. 91–112, hier S. 92.

¹⁸ Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, S. 218.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

regard. La fiction effectivement est l'expression du document, le document c'est l'impression . . . , mais la fiction est aussi réelle que le document, elle est un moment autre que la réalité.¹⁹

Die über den Blick und die Sprache stattfindende Kommunikation zwischen Innen- und Außenwelt lässt ein Dokument zu einer Fiktion werden, die für das Subjekt so real ist wie das Dokument selbst. So kehrt sich für Kathrin Fahlenbrach bei Godard der Gegensatz von Dokumentarizität und Fiktionalität um: «Zur Täuschung wird eine Dokumentation, die eine vermeintliche Objektivität vorgibt, während die Betonung der Fiktionalität zu einer dokumentarischen Geste wird, die nicht nur den eigenen Inszenierungscharakter, sondern auch die Konstruktivität und Kontingenz jeglicher Blickwinkel aufzeigt.»²⁰ Die Wahrnehmung des Subjekts ist Ort der Interpretation von Wirklichkeit.²¹

Godard berichtet, er sei im Rahmen seiner Film-Projekte immer von einer vorgefunden Realität ausgegangen.²² Bei À BOUT DE SOUFFLE ist der Ausgangspunkt ein *fait divers*²³, das als Vorlage für ein Filmexposé Truffaut dient²⁴, der seine Rechte daran an Godard für die bescheidene Summe von einer Million alter Francs abtritt²⁵.

19 Ebd., S. 126 f.

20 Kathrin Fahlenbrach: Die zwei Seiten des Blicks. In: Volker Roloff u. Scarlett Winter, Godard inter-medial, 1997, S. 172–184, hier S. 173.

21 Ebd., S. 178.

22 «Laisser aller sa subjectivité à partir d'un moment où on contrôle mieux un certain . . . truc objectif . . . Alors j'étais parti d'un truc documentaire. Je suis toujours parti d'une idée qui n'est pas à moi, parce que ce n'est pas possible . . . Au moins, ça me fait un plan.» Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, S. 67.

23 Der Kommentar von Xavier Villetard in der Dokumentation CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE hält fest, Michel Portail, der wegen dunkler Machenschaften aus den Vereinigten Staaten ausgewiesen worden sei, lebte auf großem Fuß im Film-Milieu mit der amerikanischen Journalistin Beverly Lumet. Am 24. 11. 1952 habe er vor der griechischen Botschaft ein Auto gestohlen und auf seinem Weg nach Le Havre zu seiner kranken Mutter den Motorrad-Polizisten André Grimbert getötet. Claude Ventura u. Xavier Villetard, CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE, 1993 (0:46:31). Nach Angabe von Michel Marie berichten *France-Soir* am 26. 11. 1952 und *Détective* am 1. u. 8. 12. 1952 über den Fall. Der Prozess habe im November 1954 stattgefunden und sei mit der Verurteilung Portails zu lebenslanger Haft geschlossen worden. Michel Marie, À bout de souffle, 1999, S. 30 f.; Ders., Comprendre Godard, 2006, S. 119.

24 Im Dezember 1956 entwirft Truffaut nach einer Unterhaltung mit Godard ein vierseitiges Exposé, das er im Sommer 1959 überarbeitet. Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, 2001, S. 210 f. Die Entstehungsstadien von Truffauts Original-Drehbuch bis zu Godards Film zeichnet Michel Marie nach: Michel Marie, À bout de souffle, 1999, S. 30–40.

25 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, 2001, S. 301.

5.2.1 Die Blicke von Michel, Patricia und eines Denunzianten

Die Figuren in *À bout de souffle* versuchen, die Welt, sich selbst und den Anderen durch Blicke zu verstehen. Über stumme Blicke kommuniziert Michel mit seiner «Komplizin», um das Auto eines Polizisten zu stehlen. Über den Austausch stummer Blicke und Gesten mit Patricia erfährt er, dass sie von der Polizei beschattet wird, und nimmt selbst die Verfolgung dieser Beschattung auf.²⁶

Michel und Patricia versuchen beide, im Gesicht des Anderen dessen Inneres zu lesen – erfolglos. Patricia: «Je voudrais savoir ce qu'il y a derrière ton visage . . . Je le regarde depuis dix minutes et je ne sais rien.»²⁷ Erst als sie zu einem «optischen» Hilfsmittel greift und mit einem ihrer Kunstdrucke eine Art Fernrohr formt, treffen sich über diese artifizielle Konstruktion die Blicke. Mit Patricia zusammen blickt der Zuschauer über den an eine Irisblende erinnernden Ausschnittsrahmen auf ihr Objekt der Begierde, das zurückblickt – auf Patricia und den Zuschauer. Dann zoomt die Kamera Michel weiter heran. Nach dem Schnitt sehen wir die beiden sich küssen in extremer Großaufnahme.²⁸

Allerdings wollen sie vor allem sich selbst erkennen, sei es über den realen/virtuellen Anderen, das eigene Spiegelbild (in der Kamera) oder eine Kunstfigur. Patricia: «Je vois mon reflet dans vos yeux.»²⁹ Michel vertraut seinem Spiegelbild sogar an, dass er gerne ein Gigolo wäre, oder er beschwört seine halbherzigen Faustschläge auf einen Boxsandsack mit den Worten: «[J]e suis un grand boxeur»³⁰. Vor allem aber versucht er, in Zwiesprache über Blicke mit einem Bogart-Plakat, die Aura des Stars zu imitieren. Dann gibt es noch die Blicke von Michel und Patricia in die Kamera; Michel richtet gar das Wort an den Zuschauer, während Patricia mehr zu sich selbst spricht («Qu'est-ce que c'est: dégeulasse?») ³¹.

26 DVD *À bout de souffle* (1:06:13).

27 L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 23. Anders denkt der Philosoph Merleau-Ponty, der Gefühle als Verhalten studieren will: «Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont sur ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux.» Maurice Merleau-Ponty: *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1945). In: Ders., *Sens et non-sens*, (1966) 1996, S. 61–75, hier S. 67; siehe auch S. 66.

28 DVD *À bout de souffle* (0:35:08). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 21. Nach Almut Steinlein ist Patricias Blick durch das eingerollte Plakat und der anschließende Kuss eine Referenz an *FORTY GUNS* (1957) von Samuel Fuller. Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 195. Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 3, S. 3444.

29 L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 24.

30 DVD *À bout de souffle* (0:49:32). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 25.

31 DVD *À bout de souffle* (1:25:48). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 42.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

Eine «äußere», handlungsbezogene Kommunikation funktioniert mit dem Anderen, doch nicht der Austausch von Gedanken. Über das Sehen fokussiert das Ich die Welt, deren Objekte nur über die eigene Vorstellung für das Subjekt existent sind³², doch gerade diese eigene Wahrheit lässt sich nur als Imagination kommunizieren. Die im Gedächtnis aufgehobenen virtuellen Bilder sind rein individuelle Eindrücke, die, sobald sie als gemeinsames Erlebnis erinnert werden, dieses (in Details) kontrovers wiedergeben. Patricia: «Mais on a passé que trois nuits ensemble.» Michel: «Non, cinq!»³³

Der Zugang zur Welt ist nur eine virtuelle Täuschung. Der Blick auf die äußere Gegenwart wird bestimmt von einem inneren Blick, von einem Gedächtnis, das die eigene Vergangenheit bewahrt. Über diese Spaltung des Subjekts in der Zeit in eine zeitabhängige Verlaufs-Form und eine zeitunabhängige Seins-Form zeigt die Figur ihre Verankerung in der (eigenen) Geschichte an; ihre aktuelle Existenz ist verwurzelt in ihrer virtuellen Vorstellung vom Ich und der Welt³⁴.

Schließlich sind es die Blicke eines Passanten (Jean-Luc Godard), die Michel an die Polizei verraten. Godard spielt den Denunzianten, der in der Zeitung das Foto des Mannes sieht, der einen Polizisten getötet haben soll und der just in diesem Augenblick in einem am Straßenrand parkenden Auto vor ihm zu sitzen scheint. Schnurstracks geht er auf zwei Polizisten zu.³⁵

Nach Jacques Aumont tritt Godard nie als er selbst in seinen Filmen in Erscheinung:

Jean-Luc Godard . . . n'est pas son propre biographe . . . , il évite . . . l'allusion la plus anodine à sa propre personne . . . Godard, visiblement, ne s'intéresse guère à lui-même: . . . cette absence d'attention portée à lui-même, il l'étend à ses œuvres.³⁶

Doch selbst 1960, als Godard noch ein unbekannter Regisseur ist, stellt sich der Zuschauer im Wissen um dessen Schauspielen im eigenen Film die Frage, wie weit diese Identitäten zusammenfließen. Gerade weil Godard eine für die weitere Erzählhandlung tragende, namenlose wie stumme Statistenrolle innehat, nur ein Amateur-Darsteller ist, sind für den Rezipienten Figur und Schauspieler nicht klar zu

32 Siehe Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 100.

33 L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 12.

34 Godard-Bilder als geschichtliche Konstruktionen mit Blick auf Gilles Deleuzes Zeit-Bild beschreibt Klaus Theweleit. Klaus Theweleit, One + One, 1995, S. 29.

35 DVD À bout de souffle (0:52:15).

36 Jacques Aumont: La valeur-cinéma. In: Sergio Toffetti, Jean-Luc Godard, 1990, S. 19–28, hier S. 20.

5.3 Die Sprache

trennen, für ihn trägt die Figur Züge des Selbstporträts des Schauspielers.³⁷ Auch der ehemalige Filmkritiker wird sich bewusst sein, dass seine Denunzianten-Rolle als *Dokument* seiner deutlichen Distanzierung gegenüber seinem Protagonisten gewertet werden wird.

5.3 Die Sprache

Ebenso wenig wie über die Blicke gewinnen die Figuren über die Sprache Erkenntnisse über die Welt, sich selbst und den Anderen. Und das liegt kaum daran, dass Patricia Amerikanerin ist, die immer mal wieder einzelne Wörter nicht versteht («Qu'est-ce que c'est . . . ?»³⁸), sondern weil die Figuren eine «Verfestigung der Identität»³⁹ zu fürchten scheinen.

Während Michels an den Zuschauer gerichteter innerer Monolog äußere, klar umrissene, zielgerichtete Aktionen in nächster Zukunft in Worte fasst: «Alors je vais chercher l'argent . . . , je demande à Patricia oui ou non . . . , et après . . . Buenas noches, mi amor . . . Milano! . . . Genova! . . . Roma! . . . »⁴⁰, haben beide Schwierigkeiten, ihre Gedanken und Gefühle zu analysieren. Patricia: «I don't know if I'm unhappy because I'm not free or if I'm not free because I'm unhappy.»⁴¹

Stattdessen verstecken sich beide oft hinter Worthülsen. Michel gibt abgedroschene Aphorismen von sich: «[L]es femmes [!] c'est toujours les demi-mesures.»⁴² «C'est bien des idées de fille»⁴³. «Vous êtes cons, les Américains.»⁴⁴ Patricia gibt diese zurück: «[C]'est bien des idées des garçons!»⁴⁵ «Les Français dit [!] toujours que les choses sont pareilles quand elles le sont pas du tout.»⁴⁶ «Les français, aussi, sont idiots.»⁴⁷ Und Michel übt sich in mal mehr, mal weniger geistreichen Wortspielen: «Les déconciateurs dénoncent. Les cambrioleurs cambriolent. Les assas-

37 Siehe Kap. 2.3.3.

38 Erstmals fragt Patricia, was «les Champs» seien. L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 11.

39 Karl Prümm: Mobiles Sehen – fluide Denken. In: Ders. u. a., Raoul Coutard, 2004, S. 111–127, hier S. 117.

40 L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 8.

41 DVD À bout de souffle (0:23:44). Vgl. L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 18.

42 Ebd., S. 20.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 22.

45 Ebd., S. 20.

46 Ebd., S. 21.

47 Ebd., S. 24.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

sins assassinent. Les amoureux s'aiment.»⁴⁸ «[J]e fonce. . . , Alphones!»⁴⁹ «Tu parles Charles!»⁵⁰

Beide sagen wiederholt, dass sie nachdenken wollten, es ihnen aber nicht gelänge. Patricia: «Je voudrais penser à quelque chose . . . et je n'arrive pas.»⁵¹ Michel: «Tais-toi, je réfléchis.»⁵² Erschwerend kommt hinzu, dass sie zwar ihr ungeordnetes Inneres versuchen, in Sprache zu fassen, aber viel zu narzisstisch auf sich selbst statt auf den Anderen konzentriert sind, so dass die Worte bei diesem nicht ankommen können.⁵³ So vertraut Michel Patricia an, ständig an den Tod zu denken, doch sie hört ihn gar nicht. Michel: «Est-ce que tu penses à la mort quelquefois? Moi, j'y pense sans arrêt.» Patricia: «Michel?» Michel: «Quoi?» Patricia: «Dis-moi quelque chose de gentil.»⁵⁴

«[D]ie Liebe [konfiguriert] sich in den Bahnungen des Gedächtnisses»⁵⁵, die innere prallt gegen die äußere Welt⁵⁶, die Gedanken können dem Anderen nicht mitgeteilt werden. Erst als es definitiv keine gemeinsame Zukunft mehr geben kann, reflektiert Michel die blockierte Kommunikation: «Quand on parlait, je parlais de moi . . . , et toi de toi.»⁵⁷ Der Kontakt zum Anderen/anderen ist unterbrochen, doch wird er immer wieder neu gesucht über das Schauspiel des Lebens.

5.4 Das Schauspiel des Lebens

Die Subjekt-Konstitution ist an eine Selbstinszenierung gebunden.⁵⁸ Sowohl Michel als auch Patricia erschöpfen sich in sich überlagernden mehrdeutigen, sich widersprechenden Selbstentwürfen.⁵⁹

48 Ebd., S. 37.

49 Ebd., S. 8.

50 Ebd., S. 21.

51 Ebd., S. 20.

52 Ebd., S. 23.

53 In der Dokumentation CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE wird Godard zitiert mit der Aussage, der Junge und das Mädchen in À BOUT DE SOUFFLE verwendeten dieselben Worte, doch würden sie diesen nicht denselben Sinn geben. Claude Ventura u. Xavier Villetard, CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE, 1993 (1:15:05).

54 DVD À bout de souffle (0:33:09). L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 21.

55 Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 188. Winter erkennt in der Hotelzimmer-Szene zwischen Patricia und Michel eine «Mischung aus kammerspielartigem heiteren Liebespiel und nachdenklichen Reflexionen». Ebd.

56 Jean Collet, Jean-Luc Godard, 1963, S. 53 f.

57 L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 41.

58 Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 31.

59 Siehe ebd., S. 53.

5.4 Das Schauspiel des Lebens

Er wäre gerne Humphrey Bogart – exakter formuliert, er würde gerne in die Bogart'schen Rollen schlüpfen, er wäre gerne ein Gigolo oder ein Boxer⁶⁰, zumindest ein Mann mit Geld und Sportwagen, der in einem luxuriösen Haus aufgewachsen ist und mal eben seinem Schneider *Bonjour* sagen geht. Doch schon die erste Einstellung zeigt Michel mit einem zu tief ins Gesichtsfeld gezogenen Hut, so dass er Schwierigkeiten hat, zu *sehen*, zumal er dabei noch seine zu lässig im Mundwinkel klebende Zigarette zu manövrieren versucht.⁶¹ Michel Poiccard ist nur ein kleiner Gauner, der nicht nur seine Ex-Freundin bestiehlt, sondern auch in das Hotel-Zimmer seiner großen Liebe Patricia eindringt, nicht zuletzt, um auch dort nach Geld zu suchen. Dann ereilt ihn wieder die Melancholie, er denkt an den Tod und fragt immer wieder nach der Zeit, als ob er gegen seine innere Uhr anrennt.

Sie wäre gerne eine moderne, unabhängige Frau, doch braucht sie das Geld ihrer Eltern für ihr Studium, bittet selbstverständlich Michel, sie zum Essen auszuführen und lässt sich von einem Journalisten-Kollegen küssen, wohl nur, damit der ihr Aufträge erteilt. Andererseits vergleicht sie ihr Äußeres mit einem Frauenporträt von Auguste Renoir und träumt, mit Michel eine große Liebe à la *Roméo et Juliette* zu erleben, auch hierfür gibt es eine künstlerische Vorlage: eine Picasso-Reproduktion⁶². Um eine Sicherheit über ihre Gefühle zu erhalten, verfällt sie in blinden Aktionismus. Zunächst forciert sie ein Gespräch mit Van Doude, dem Kollegen, um sicher zu sein, ihn nicht zu lieben, dann verrät sie am nächsten Morgen Michel an die Polizei aus demselben Grund. Dafür öffnet sich einem Bühnenauftritt gleich ein Vorhang, und Patricia präsentiert sich lächelnd ihrem Publikum⁶³. Wenn Michel schließlich erschossen am Boden liegt, blickt sie in die Kamera – und dreht sich um. Die Vorstellung ist aus, Abgang Patricia. Das Wort *Fin* erscheint auf der Leinwand.⁶⁴

Die Figuren alternieren deutlich zwischen dem, was sie sind, und dem, was sie sein wollen. Die Eigen- wie Fremdwahrnehmung wird als Selbsttäuschung vorgeführt. Anhand der Brüche in den Selbstbildnissen entzündet sich die Frage nach Wahrheit und Lüge. Patricia: «Tu es un menteur, Michel.» In diesem Augenblick schwenkt die

60 Belmondo unterwirft sich einem intensiven Boxtraining am Gymnasium, allerdings ohne Profi-Ambitionen: «Ce fut simplement pour moi un jeu». Jean-Paul Belmondo zit. nach François Guérif u. Stéphane Levy Klein, Belmondo, 1976, S. 13.

61 Siehe Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 174.

62 DVD *À bout de souffle* (0:30:50).

63 ««[U]n homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir: vivre ou raconter.» Jean-Paul Sartre zit. nach Jean Collet, Jean-Luc Godard, 1963, S. 75.

64 DVD *À bout de souffle* (1:25:48).

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

Kamera kommentierend auf den Picasso-Druck *L'enfant au masque*⁶⁵: ein Kind, das eine Maske unentschieden zwischen einer auf- und absetzenden *Bewegung in der Schwebe* hält.⁶⁶ Michel entgegnet: «Ça serait idiot de mentir. C'est comme au poker, autant dire la vérité. Les autres croient que tu bluffes . . . , et comme ça tu gagnes.»⁶⁷ Im fiktionalen Rahmen lässt sich ungehemmt Persönliches erzählen.

Die Kluft zwischen erzählender Person und erzählter Person reflektiert Godard nicht nur über seine Figuren, sondern auch über seine Schauspieler und ihre Arbeit, indem der Regisseur Belmondo-Michel Bogart imitieren lässt und Seberg-Patricia mit Seberg in ihrer Rolle als Cécile in Premingers *BONJOUR TRISTESSE* (1957) konfrontiert⁶⁸.

Rollen ihrer selbst spielen zahlreiche Freunde und Kollegen von Godard. Als Statisten agieren Jean Douchet als Autofahrer und Jacques Rivette als der von Douchet angefahrene und sterbende Motorradfahrer. Jean Domarchi muss sich von Michel auf einer öffentlichen Toilette zusammenschlagen und ausrauben lassen. Regisseur Jean-Pierre Melville mimt den gefragten Schriftsteller Parvulesco auf einer Pressekonzferenz in Orly, umringt etwa von den Filmkritikern André S. Labarthe und Jacques Siclier.⁶⁹ Und, wie schon erwähnt: Godard spielt Michels Denunzianten.⁷⁰ Im Wissen um das Mitwirken von Personen, die bloß Gelegenheits-Schauspieler sind, meint der Zuschauer, deren Inszenierung vor der Kamera deutlich zu erkennen. Figur und Schauspieler verbinden sich zu einer *realen* Figur. Das Schauspiel im Kino (Rolle) und das Schauspiel im Leben (imaginärer Selbstentwurf) fließen zusammen.⁷¹ Zusätzlich werden die Figuren von realen Passanten bestaunt, so dass das Spiel noch deutlicher zum *Dokument* des Spielens mutiert. Der zum Dokument realer Fiktionen seiner Akteure generierte Film erhält über diese Dialektik ein Stück weit seine Authentizität.⁷²

5.5 Authentizitäts-Effekte

In Godards fiktionaler Reportage nach einem *fait divers* aus der französischen Provinz des Jahres 1952 werden Authentizitäts-Effekte vornehmlich erzielt über das

65 Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 109.

66 DVD *À bout de souffle* (0:34:37).

67 L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 21.

68 Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 1, S. 370. Siehe Kap. 5.5 u. 5.6.

69 Michel Marie, *À bout de souffle*, 1999, S. 21 f. u. 103. DVD *À bout de souffle* (0:12:41; 0:19:11; 0:53:53).

70 Siehe Kap. 5.2.1.

71 Jean Collet, Jean-Luc Godard, 1963, S. 51 u. 54 f.

72 Siehe ebd., S. 43.

Zeit-Kolorit – Paris im Sommer des Jahres 1959 – sowie über kulturelle Referenzen, selbstreferenzielle Erzähl-Konstruktionen und kleine autonome Geschichten.

5.5.1 Zeit-Kolorit

Reale Kontingenzen fordert Godard heraus vor allem über Außen-Drehen an Original-Schauplätzen wie das Quartier Latin, die Ufer der Seine, die Champs-Élysées, Montparnasse, L'Arc de Triomphe, Cafés wie das Quick-Élysées und La Pergola, die Kinos Napoléon und Mac Mahon sowie das Hôtel de Suède.⁷³ Zum Zeit-Kolorit tragen auch Radio- und Schallplatten-Einspielungen bei sowie Zeitungs-Inserts⁷⁴ und zwei Neon-Laufschriften auf öffentlichen Gebäuden⁷⁵ als mediale Plattformen, die den Stand der Ermittlungen im Fall Poiccard *dokumentieren* sollen. Unterstützt werden die Bild-Dokumente über einen Ton, der Straßenlärm scheinbar ungefiltert wiedergibt, so dass die Dialoge im Hotel teils verschluckt werden.

Die *fiktive* Pressekonferenz am Flughafen von Orly weist einen «unsauberen» Fernseh-Reportage-Stil auf mit verwackelten Einstellungen, «falsch kadrierten» Personen, Stimmengewirr, Getöse startender und landender Flugzeuge⁷⁶. Im selben Stil ist der *reale* Staatsbesuch gefilmt, der über das Radio im Hotel ankündigt, am Nachmittag werde Präsident Eisenhower mit de Gaulle am L'Arc de Triomphe einen Kranz niederlegen am Grab des unbekannten Soldaten und anschließend die Champs-Élysées herunterfahren⁷⁷. Mitten hinein in diese im September 1959 in Paris sich ereignende Militärparade⁷⁸, deren jubelnde Menschenmasse die Kamera in wackliger Aufsicht filmt aus der Höhe eines der die Avenue säumenden oberen Gebäude-Fenster⁷⁹, wird Patricia beschattet von Inspektor Vitals Assistenten, dem wiederum Michel folgt.

73 Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 81.

74 Nach dem ersten Wiedersehen mit Patricia in Paris weist das Film-Plakat: «Vivre dangereusement jusqu'au bout» ironisch in eine düstere Zukunft; dann verweigert Michel den Kauf der *Cahiers du cinéma* mit den Worten «[J]'aime bien les vieux»; und als Michel scheinbar ungerührt zur Kenntnis nimmt, dass der junge Jacques Rivette von einem Autofahrer (Jean Douchet) tödlich verletzt wird, hält das erste eingeblendete Zeitungs-Insert fest: «La Police a déjà identifié le meurtrier de la R. N. 7.» *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 12 u. 15.

75 «LE FILET SE RESSERRE AUTOUR DE MICHEL POICCARD»; «PARIS: MICHEL POICCARD ARRESTATION IMMINENTE». Ebd., S. 36 u. 37. DVD *À bout de souffle* (1:09:28; 1:11:44).

76 *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 31 f. DVD *À bout de souffle* (0:53:40). Siehe auch Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 80 f.

77 *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 25. Siehe Kap. 6.4.1.

78 Siehe <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/accueil/chronologies/chronologie-detaillee-de-la-vie-du-general-de-gaulle.php#1959> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).

79 DVD *À bout de souffle* (1:06:55). Nach Angabe von Michel Marie filmt Coutard die fiktiven Figuren

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

Als die Marseillaise ertönt, hofft sie, ihren Verfolger abschütteln zu können, indem sie in ein Kino flüchtet.⁸⁰

An diesen authentischen Orten mit ihren authentischen Geschichten *spielen* Freunde und Kollegen des Regisseurs, dieser selbst und (noch un-)bekannte Schauspieler⁸¹, überwiegend ungeschminkt und mit modischer Alltags-Kleidung ausgestattet⁸². Die Darsteller sprechen das Französische ihrer Zeit. Der spöttisch-ordinären Ausdrucksweise von Michel⁸³ entgegnet Patricia mit der unbeholfenen Eleganz eines Französisch mit amerikanischem Akzent. Michel bedient sich der für die Zeit üblichen amerikanischen, spanischen, italienischen Floskeln, aufgeschnappt auf Reisen wie aus populären Liedern und Filmen (Western, Film Noir)⁸⁴, und dem schweizerischen Einschlag seines Regisseurs⁸⁵.

Anhand des Zeit-Kolorits wird die mediale Inszenierung freigelegt und dokumentierend unterstrichen.

5.5.2 Kulturelle Referenz und selbstreferenzielle Erzählstruktur

Godard lässt seine Figuren nicht nur Alltags-Französisch sprechen, sondern legt ihnen, wie schon erwähnt, Aphorismen, Wortspiele und Anekdoten in den Mund.

inmitten des offiziellen Defilee der zwei Staatschefs von einem Fenster der *Cahiers du cinéma* aus. Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 81.

80 L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 35 f.

81 Jean-Paul Belmondo gelingt mit À BOUT DE SOUFFLE der Durchbruch als Film-Schauspieler, Jean Seberg ist 1959 schon durch ihre Rollen in Otto Premingers SAINT JOAN (1957) u. BONJOUR TRISTESSE (1957) bekannt, besonders in Frankreich durch Truffauts Artikel zu BONJOUR TRISTESSE in den *Cahiers du cinéma*, doch ohne kommerziellen Erfolg verbuchen zu können. François Guérif u. Stéphane Levy Klein, Belmondo, 1976, S. 14–34; David Richards, *Played Out: The Jean Seberg Story*, 1981, S. 69–72; Enno Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*, 1963, S. 244. Produktionsangaben: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 2, S. 1284 u. Bd. 1, S. 370.

82 Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 81 u. 125.

83 Michels «Je peux pisser dans le lavabo?» (DVD À bout de souffle [0:36:18]) schockt 1959 Publikum wie Kritiker. Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 86. Selbst in der Découpage von L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, ist dieser Satz ersetzt worden durch ein «Qu'est-ce que tu fais dans le lavabo?» (ebd., S. 22). Beibehalten wurde er in Gérard Vaugeois, À bout de souffle, 1974, S. 90.

84 «Buenas noches, mi amor», «Evidently», «Bon. . . giorno!», «Ciao, fils!», «As you like it, Baby», «Okay!», «Ciao, petite fille!» und «[S]alut amigo!». L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, hier S. 8, 16, 19, 22, 25, 32, 34 u. 39. Michel Marie meint zudem, einen Intellektuellen-Argot ausmachen zu können. Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 85.

85 «[J]e voudrais Élysée nonante neuf, huitante quatre». L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 22. DVD À bout de souffle (0:37:03). Godard pendelt bis zu seiner Jugendzeit mit seiner Familie zwischen Frankreich und der Schweiz. Etwa Michel Marie, À bout de souffle, 1999, S. 6.

5.5 Authentizitäts-Effekte

Erwähnung finden Literaten wie William Faulkner und Dylan Thomas.⁸⁶ Das Hotel-Zimmer von Patricia ist dekoriert mit Plakaten moderner Kunst, mit einem Druck von *Roméo et Juliette* und *L'Enfant au masque* von Picasso sowie einem Auguste Renoir, Degas, Modigliani, Klee und einem Seberg-Foto, das während des Drehs zu *BONJOUR TRISTESSE* in Frankreich entstanden ist.⁸⁷ Auf einem (angeschnittenen) Kino-Plakat ist zu entziffern: «Vivre dangereusement jusqu'au bout . . . Jeff Chandler.»⁸⁸ Die schiere Quantität der Referenzen allein macht schon das umfangreiche kulturelle Gedächtnis-Archiv seines Regisseurs deutlich.

Über eine reine Hommage hinaus gehen die Verweise auf *BONJOUR TRISTESSE*, welche die Identitäten der Figuren und der mit Akzent sprechenden US-amerikanischen Schauspielerin zusammenfließen lassen. So stellt sich Seberg-Patrica-Cécile im Hotel nicht nur demonstrativ neben das Seberg-Cécile-Foto, sie trägt dieselbe Kurzhaar-Frisur und ebenso eine helle Hemdbluse, die sie in der Taille knotet, sie zeichnet derselbe verwöhnte Narzissmus aus, und auch sie hat Schwierigkeiten, eine Zigarette sich anzuzünden (bei Nervosität). Dies kommentiert Michel auch noch: «Dès qu'une fille dit que tout va très bien et qu'elle n'arrive pas à allumer sa cigarette. . . , eh bien. . . , c'est qu'elle a peur de quelque chose»⁸⁹. Godard spricht gar von einer Fortsetzung Sebergs Rolle der Cécile in *À BOUT DE SOUFFLE*:

[L]e personnage de Jean Seberg prend la suite de celui de *BONJOUR TRISTESSE*. J'aurais pu prendre le dernier plan du film et enchaîner sur un carton: Trois ans après . . . Ce que je voulais, c'était partir d'une histoire conventionnelle et refaire, mais différemment, tout le cinéma qui avait déjà été fait.⁹⁰

Auch Belmondo-Michel hat ein filmisches Vorleben, so darf er bei Godard einen Pass bei sich tragen mit dem Namen Laszlo Kovacs, seinem Namen in Chabrols *À DOUBLE TOUR* (1959), Belmondos Film vor *À BOUT DE SOUFFLE*; und auch Belmondo-Michel und Belmondo-Laszlo ähneln sich in ihrer Ablehnung halber Dinge.⁹¹

86 Patricia fragt Michel: «Tu connais William Faulkner?» Und: «Est-ce que tu connais un livre de Dylan Thomas qui s'appelle 'Portrait de l'artiste en jeune chien'?» *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 24. Siehe auch Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 117.

87 Ebd., S. 109.

88 DVD *À bout de souffle* (0:12:24). Im Standbild-Modus ist zusätzlich zu entziffern: «Jack Palance». Vgl. *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 12.

89 DVD *À bout de souffle* (0:32:01). *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 20. Siehe auch Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 121 u. 124 f.; Ders., *À bout de souffle*, 1999, S. 99 f.

90 Jean-Luc Godard, *Godard par Godard*, 1985, S. 30.

91 François Guérif u. Stéphane Levy Klein, *Belmondo*, 1976, S. 26, 28 u. 33. Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 3, S. 2724.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

Belmondo wird in *À BOUT DE SOUFFLE* gleich zu Beginn als Schauspieler eine authentifizierte Erzählinstanz zuteil, wenn er sich über die Kamera direkt an den Zuschauer wendet: «Si vous n'aimez pas la mer . . . , si vous n'aimez pas la montagne . . . , si vous n'aimez pas la ville . . . , allez vous faire foutre!»⁹² Der Erzählfluss der Diegese wird gestoppt für einen von der Gegenwart losgelösten Augenblick der Reflexion – dasselbe ereignet sich, wenn Seberg-Patricia vor ihrem Seberg-Cécile-Foto posiert. Zu narrativen Brüchen kommt es auch dann, wenn anonyme Passanten im Rahmen der Außen-Drehs nach den Schauspielern und (suchend nach) dem Kameramann⁹³ sich umdrehen.

Jean Collet konstatiert, Godard könne über einen Anderen besser von sich selbst sprechen:

De même que les personnages de Godard jouent à imiter, à citer, à se déguiser, pour exprimer leur vérité, l'auteur parle du cinéma pour parler de lui-même . . . C'est pour voiler l'impudeur de la confession que l'auteur a besoin de ce «jeu critique». Chacun sait qu'une critique devient créatrice à l'instant précis où nous faisons semblant de parler d'un autre pour mieux parler de nous-même, où plus exactement nous parlons de nous-même et de l'autre à la fois.⁹⁴

So hören wir im Kino zu Schüssen von Budd Boettichers Western *WESTBOUND* (1958) Godards Stimme aus Aragons *Au biseau des baisers* rezitieren, so dass der Regisseur in einen Anderen schlüpfend vor dessen (?) zerbrochenen Erinnerungen in einer zu schnell vergehenden Zeit warnen kann, doch mit seiner eigenen Stimme

92 DVD *À bout de souffle* (0:02:44). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 8.

93 DVD *À bout de souffle* (0:10:27; 0:19:34; 0:19:49; 0:20:00; 0:20:23; 0:20:30). – Raoul Coutard, zuvor Kriegsphotograf und Dokumentarfilmer (Karl Prümm u. a., Raoul Coutard, 2004, S. 193), sitzt bei *À BOUT DE SOUFFLE* mit geschulterter Kamera im Rollstuhl auf der Avenue des Champs-Élysées (Rainer Gansera: Die Leinwand blüht auf. In: Ebd., S. 19–25, hier S. 20 u. 25). Godard habe ihn manövriert, berichtet Coutard (Raoul Coutard im Interview mit Karl Prümm u. a.: Truffaut machte Filme, Godard macht Kino! In: Ebd., S. 128–153, hier S. 140). Auch sei Godard auf die Idee gekommen, ihn mit der Cameflex in einem Zustellerdreirad der Post zu verstecken, als das Wiedersehen zwischen Michel und Patricia auf den Champs-Élysées gedreht wird, erzählt Coutard in *CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE*; die im Film gezeigten Fotos vom Dreh dokumentieren zumindest die Existenz solch eines Zustellerdreirads. Claude Ventura u. Xavier Villetard, *CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE*, 1993 (0:22:54). Coutards Aufnahmen führten das «Unfertige als Element des Authentischen» vor (Norbert Grob: Poet der Straße und des Tageslichts. In: Karl Prümm u. a., Raoul Coutard, 2004, S. 49–54, hier S. 53). Die Ausleuchtung der Dekoration dürfe nie von den Schauspielern im Bild ablenken, betont Coutard (Raoul Coutard in: Sabine Eckhard u. Nicos Ligouris, *KAMERA RAOUL COUTARD*, WDR 1987 [0:22:09]); vgl. Rolf Coulanges: Das Licht des Tages und die «impressionistische Fotografie». In: Karl Prümm u. a., Raoul Coutard, 2004, S. 55–89, hier S. 61); die Form solle dem Inhalt dienen (Michael Neubauer: Einfache Formen. In: Ebd., S. 9–18, hier S. 15).

94 Jean Collet, Jean-Luc Godard, 1963, S. 51.

eine Intimität zum Zuschauer aufbaut. Im Anschluss trägt eine weibliche Stimme den ersten Vers vor aus Apollinaires *Cors de chasse*.⁹⁵

Godard lässt in *À BOUT DE SOUFFLE* die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Realität ständig spürbar werden; die Dokumentation der Fiktion als Fiktion erschöpft sich jedoch nicht in sich selbst, vielmehr verfolgt sie das Ziel einer Dekonstruktion der medialen Selbstreferenz, um den Rezipienten eine (Autoren-) Realität im Außerhalb erahnen zu lassen – wenn auch mehr als Wunsch nach Authentifizierung des auto(r!-)biografischen Arbeitens. So lässt Godard schon in *À BOUT DE SOUFFLE* deutlich eine intra- über eine extratextuelle Realität dominieren, indem er sich mit seiner kulturellen Vergangenheit in der Gegenwart auseinandersetzt und das Vergangene neu erfindet.⁹⁶

5.5.3 Autonome Geschichten

Kleine autonome Geschichten in einem Film schaffen eigene Zeiträume⁹⁷, sie stoppen die eigentliche Erzählhandlung, dekretieren ein Innehalten, ein Nachdenken. Sie erwirken eine veränderte Relation von Zeit und Erzählung wie etwa der Blick einer Schauspieler-Figur in die Kamera, allerdings stellen sie einen Gegenpol zu selbstreferenziellen Erzähl-Konstruktionen insofern dar, als der Film im Zeichnen einer Erzählung in der Erzählung, letzterer – so absurd sie auch sein mag – eine authentische Wirkung zuspricht und damit auch der Figur, nicht primär dem Schauspieler. Die Figur wird real – über ihr Fabulieren, während die Erzählhandlung als Fiktion entlarvt wird.

Dazu zählen die beiden Erzählungen Poiccards: Ein Busangestellter stiehlt fünf Millionen, um ein Mädchen zu beeindrucken. Als beide an der Côte d'Azur das Geld nach drei Tagen schon ausgegeben haben, ist er geständig. Von nun an brechen sie zusammen in Häuser ein. Michel fokussiert die Geschichte, die er vorgibt, im *France-Soir* gelesen zu haben, auf folgenden Aspekt: «Et ce que je trouve de formidable, c'est que la fille l'a pas laissé tomber . . . C'est gentil de sa part!»⁹⁸

95 DVD *À bout de souffle* (1:08:51). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 36. Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 88; Ders., *À bout de souffle*, 1999, S. 64; Frieda Grafe: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Dies., *Nouvelle Vague*, 1996, S. 7–14, hier S. 13. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 2, S. 2115. – http://www.toutelapoesie.com/poemes/apollinaire/cors_de_chasse.htm (letztmalig abgefragt am 24.10.10).

96 Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 159 u. 197 ff. Siehe auch Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, 1982, S. 130 ff.

97 Harald Schleicher, *Film-Reflexionen*, 1991, S. 100. Siehe Kap. 4.4.2.

98 L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 17.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

Später erzählt Michel die Geschichte von einem zum Tode Verurteilten: «Un condamné à mort monte sur l'échafaud; il glisse sur une marche et dit: «Décidément!»»⁹⁹

Ebenso übt Van Doude sich im Erzählen: Er kenne ein Mädchen seit zwei Jahren, da sei ihm vor drei Tagen durch den Kopf geschossen: ««Je vais lui dire qu'on devrait coucher ensemble»»¹⁰⁰. Als er mit ihr ausgegangen sei, habe er ihr dies sagen wollen, doch schließlich komplett vergessen. Also habe er ihr einen Rohrpostbrief geschickt. Drei Stunden später habe er ihre schriftliche Antwort erhalten: ««C'est extraordinaire cette coïncidence, j'ai eu exactement la même idée»»¹⁰¹.

Van Doudes zweite Geschichte, die über die Elefanten, die verschwinden, wenn sie unglücklich sind, wird Patricia später in Gegenwart Michels erinnern, nur erzählt sie die Geschichte unter umgekehrten Vorzeichen, also von Elefanten, die sich verstecken, wenn sie glücklich sind, so wie Michel und Patricia in diesem Augenblick, als sie sich vor dem Blick des Zuschauers unter die Bettdecke zurückziehen zu Michels «rapprochement franco-américain»¹⁰².

Die Absichten, welche die Erzähler mit dem Erzählen ihrer Geschichten verfolgen, sind für den Zuschauer allzu durchsichtig, zumindest Van Doudes Rohrpost-Geschichte auch für Patricia¹⁰³. Poiccard und Van Doude wollen die Amerikanerin mit Worten brillierend verführen wie auch ihre mögliche Reaktion einschätzen lernen, wenn sie selbst ein Bekenntnis ablegen würden wie der von Poiccard zitierte Busangestellte. Zugleich wird das Erzählen selbst thematisiert, womit der Autor über diese narrative Konstruktion indirekt wieder auf sich selbst aufmerksam machen kann.

5.5.4 Fazit: Die Konstruktion einer Authentizität im Werden

Während die kleinen autonomen Geschichten die Figuren als *real* hervortreten lassen – und damit den *fait-divers*-Charakter pointieren, indizieren das Zeit-Kolorit, die selbstreferenziellen Erzähl-Konstruktionen und die kulturellen Referenzen die Figuren als *fiktiv*, wiewohl darüber ihre Schauspieler als authentische Personen sichtbar werden, deren Spiel der Regisseur dokumentiert und damit auf den Film als Artefakt verweist, nur um die Selbstreferenzialität zu überwinden im Anzeigen einer

99 Ebd., S. 22.

100 Ebd., S. 18.

101 Ebd.

102 DVD À bout de souffle (0:46:31). L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 24; vgl. S. 18.

103 DVD À bout de souffle (0:24:15).

5.6 Die Kommentierung des Film-Autors

Realität und eines *auteur* im Außerhalb, dessen kulturelles Gedächtnis wiederum das Leben als Kunstwerk beschreibt.

Godard entwirft über seine Authentizitäts-Strategien eine Chronik des Frankreichs am Ende der Fünfzigerjahre, er reflektiert die sozialen, politischen und medialen Ereignisse und lässt diese auf persönliches Erleben und kulturelles Erinnern sowie eine persönliche Sprache prallen; aktuelle Bilder und Töne werden mit virtuellen konfrontiert, die Gegenwart mit der Vergangenheit.

Seine Figuren machen es vor, wie sich das Ich konstituiert, über (Spiegel-)Blicke wie Erzählungen. Während die Spiegelung der Figuren in Vorbildern wie Bogart und Renoir-Musen zwar manisch wirkt, aber noch ganz in der Erzählhandlung verankert ist, nimmt die Unstimmigkeit von Ton und Bild während der Kinoszene eindeutig Rekurs auf den Autor des Films, der dieses Artefakt zu verantworten hat, in dessen Imagination ein Western Gedichte von Aragon und Apollinaire evoziert. Godard zeigt damit sein Autor-Subjekt genauso an wie das seiner Figuren als ein kulturgeschichtlich verankertes.

Er konfiguriert die Hauptthemen der Autobiografie – Wahrheit, Subjekt und Erinnerung¹⁰⁴ – wie der moderne Autobiograf über die Diskursivierung ihrer Bedingungen. Das im Augen-Blick der Kommunikation, im Spiegel-Blick oder im Medien-Blick sich (v-)erkennende Ich als Bedingung der Konstruktion von (Ich-)Realität¹⁰⁵ wird bei Godard im Dekonstruktions-Prozess der Ästhetisierung und Medialisierung¹⁰⁶ erfahrbar und anschaulich. Das Aufzeigen der Konstruktion dieses *effet de réel* als Zeichen einer Authentizität¹⁰⁷ im Entstehen ist, wie die Autobiografie, an einen (indirekten) kommunikativen Akt gebunden (besonders deutlich, wenn sich der Schauspieler *ad spectatores* wendet). Im Imitieren dieser Dialog-Situation kann der Autor sich die Authentifizierung seines Anspruchs auf Authentizität vom Zuschauer erhoffen.

5.6 Die Kommentierung des Film-Autors

Godard kommentiert vorausschauend wie ironisierend das Geschehen: Georges Brassens stimmt pessimistisch sein *Il n'y a pas d'amour heureux* an¹⁰⁸, nachdem Michel dem Zuschauer seine Liebe zu Patricia gestanden hat. Ein Filmplakat fordert

104 Michaela Holdenried, *Im Spiegel ein anderer*, 1991, S. 158.

105 Siehe Matthias Kraus, *Bild – Erinnerung – Identität*, 2000, S. 96.

106 Siehe Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 221.

107 Siehe Anselm Haverkamp: Das Werthersyndrom in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 4, Dezember 1986, S. 667–696, hier S. 695; nach einem Hinweis von Michaela Holdenried, *Im Spiegel ein anderer*, 1991, S. 199.

108 Vgl. *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 8.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

ironisch den an Horoskope glaubenden Gangster auf: «Vivre dangereusement jusqu'au bout». Der Autor lässt Patricia ankündigen, das «reale» Geschehen in ihrem autobiografischen Roman verarbeiten zu wollen: «Je vais mettre tout ça dans mon livre.»¹⁰⁹ Und der Schriftsteller Parvulesco (Jean-Pierre Melville) darf bei einer Pressekonzferenz statt über Literatur fast ausschließlich seine Sicht auf die Frau von heute referieren: «Il y a deux choses importantes au monde. C'est pour les hommes: les femmes. Et pour les femmes: l'argent.»¹¹⁰

So sexistisch wie zynisch Poiccard, Van Doude¹¹¹ und Parvulesco gezeichnet werden, so sehr ist Patricia selbst einem konventionellen Frauenbild verhaftet, wiewohl sie den Wunsch nach Unabhängigkeit bekundet¹¹². Wohl weil Van Doude ihr berufliche Aufträge verschaffen kann, lässt sie sich von ihm küssen. Ebenso selbstverständlich fragt sie Michel, ob er sie zum Essen einlädt¹¹³, später, ob er ihr Kleid bei Dior kaufen wird¹¹⁴. Ihre Zerrissenheit gipfelt in dem Ausspruch: «Ça [écrire des articles, P. A. D.] me sert d'avoir de l'argent et d'être libre des hommes.»¹¹⁵ Um im nächsten Atemzug mit Blick auf zwei Frauen zu sagen: «Je trouve que les Parisiennes ont des robes trop courtes. Ça fait poule.»¹¹⁶

Während der Autor aufgrund der Käuflichkeit ihrer Person Patricia keine Charakterstärke beweisen lässt, lässt er Michel Haltung bewahren – konsequent bis in den Tod. Wenngleich der Denunziant Godard wie Patricia Michel an die Polizei verrät, zeichnet der Regisseur Godard seinen Protagonisten als gebrochene Figur, die trotz aller Brutalität versucht, einen Zugang zum Anderen zu finden: «Est-ce que

109 Ebd., S. 24.

110 DVD À bout de souffle (0:56:31). Vgl. L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 32.

111 Van Doude wird anhand von Godards Montage nicht viel Zeit eingeräumt für seine aufschneiderische Geschichte über den Rohrpostbrief an ein Mädchen: Während Van Doudes Selbstinszenierung über Sprünge auf der Bild- wie Tonspur im Dispositiv gerafft wiedergegeben wird, verfolgt der Zuschauer Patricias nachdenkliche Mimik und Gestik im *contrechamp* in voller Kontinuität. Im Anschluss an seine Darbietung geht Van Doude selbstgefällig davon aus, dass Patricia den Abend mit ihm verbringen wird, zumal er ihr einen journalistischen Auftrag verschafft hat: «You're coming with me of course . . . » Ebd., S. 18. DVD À bout de souffle (0:23:55). Siehe Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 188.

112 «Je suis très indépendante, tu sais!» L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 23. DVD À bout de souffle (0:42:57).

113 «Tu m'invites à dîner, Michel?» L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 16.

114 «La robe, tu me l'achètes chez Dior?» Ebd., S. 26.

115 Ebd., S. 34.

116 DVD À bout de souffle (1:01:37). L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 34. Auch wird Patricia noch am selben Abend sagen: «Dénoncer, je trouve que c'est très mal.» DVD À bout de souffle (1:10:23). L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 37. Doch schon am nächsten Morgen denunziert sie Michel bei der Polizei.

5.6 Die Kommentierung des Film-Autors

tu penses à la mort quelquefois? Moi, j'y pense sans arrêt.»¹¹⁷ Und die dann auch zur Reflexion fähig ist: «Quand on parlait, je parlais de moi . . . et toi de toi . . . Alors que tu aurais dû parler de moi . . . et moi de toi . . . »¹¹⁸

Der Film-Autor greift erzählend immer wieder deutlich ein, um die Aussichtslosigkeit der Tat Poiccards zu demonstrieren. Erstmals deutet sich dies an, wenn Godard nach dem Mord seinen Helden über einen Acker flüchten lässt und sich der Himmel schlagartig verdunkelt, so dass die Figur nur noch als winziger Punkt anhand ihres weiß leuchtenden Hemds zu erahnen ist¹¹⁹. Gleichfalls lässt Godard ironisch «den Himmel erleuchten» anhand abendlich sich anschaltender Straßenlichter, wenn Poiccard beobachten muss, wie Patricia ihren Kollegen küsst¹²⁰.

Der Regisseur wirkt ebenso unhöflich wie seine Figuren, wenn er diese während ihrer Dialoge mit dem Rücken zum Zuschauer die Champs-Élysées entlangschlendern¹²¹ oder im Auto fahren lässt (hier auch noch ohne Gegenschuss auf den Gesprächspartner, stattdessen mit Bewegungs-Sprüngen)¹²². Eigenwillig subjektiv wirkt Godards Erzählung auch, wenn er einerseits den Zuschauer mehr wissen lässt als seinen Helden (wenn er über die Irisblende den Blick konzentriert auf Michels Verfolger¹²³, die jener nicht wahrnimmt; wenn er Michel und Patricia die Neon-Laufschriften übersehen lässt, auf welche die Kamera unseren Blick fixiert¹²⁴), andererseits dem Zuschauer die Vergangenheit seines Protagonisten verschweigt, diese in diffusen Andeutungen belässt. Der Zuschauer erfährt bloß, dass Michel früh die Schule verlassen und Autos verkauft, als Steward bei Air France sowie als Assistent in Cinecittà gearbeitet haben soll. Und auf Patricias Frage hin, ob er im Krieg war, bejaht er dies scheinbar trocken mit den Worten: «Je zigouillais les sentinelles.»¹²⁵ Wahrheit oder Lüge? Nur die Information zu Air France stammt von Inspektor Vital, alle anderen Angaben sind Selbstaussagen eines offensichtlichen Lügners, der gegen-

117 DVD *À bout de souffle* (0:33:09). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 21.

118 DVD *À bout de souffle* (1:20:35). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 41.

119 DVD *À bout de souffle* (0:04:59). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 9.

120 Ebd., S. 19.

121 DVD *À bout de souffle* (0:09:28). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 11.
Karl Prümm: «Als Belmondo und Seberg die Champs-Élysées entlangschlendern, fällt ihnen die [Hand-]Kamera immer wieder in den Rücken, als wolle sie die Figuren anschieben und aufs Tempo drücken.» Karl Prümm: *Mobiles Sehen – fluides Denken*. In: Ders. u. a., Raoul Coutard, 2004, S. 111–127, hier S. 121.

122 DVD *À bout de souffle* (0:20:55). L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 17.
Vgl. Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 233.

123 DVD *À bout de souffle* (0:18:08). Siehe Kap. 5.7.

124 DVD *À bout de souffle* (1:09:28; 1:11:44).

125 L'avant-scène du cinéma 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 25.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

wärtig in dunkle Geschäfte verwickelt ist, für die er einen Pass auf den Namen Laszlo Kovacs braucht, und der in Paris Geld eintreiben will, wenngleich er aussagt, dort viele Feinde zu haben.

Die Brüche, Sprünge, Fragmente in der Erzählung der Vergangenheit Michels werden vom Autor nicht behoben, sie wirken wie eine ästhetische Ersatz-Konstruktion, die versucht, eine rückwärts gewandte Wahrnehmungsperspektive und deren Mechanismen des Erinnerns nachzubilden¹²⁶. Während der Autor sich nicht verpflichtet fühlt, seinem Publikum eine kohärente Geschichte zu präsentieren, stellt er zumindest über seine Protagonisten zum Zuschauer nicht nur eine Distanz sicher, sondern auch eine gewisse Nähe. So lassen Michel und Patricia den Zuschauer an ihrer subjektiven Wahrnehmung teilhaben. Deutlicher als auf der Bild-Ebene über Kamera- und Montage-Ideen (als Patricia Michel auffordert, sie zum Essen auszuführen, gewährt Michel über eine sich öffnende Irisblende nur uns einen Blick auf die beiden einzigen Münzen in seiner Hand¹²⁷) experimentiert Godard nach seinen Kurzfilmen¹²⁸ auch in seinem ersten Spielfilm mit dem Ton und erzeugt gerade darüber ein deutliche Intimität – insbesondere zwischen *auteur* und Zuschauer.

Godard selbst rezitiert allein über seine Stimme Aragon, der an die Kostbarkeit des Augenblicks gemahnt. Wenn Aragons wie Apollinaires Gedankenwelt das Kino hörbar besetzen, verbunden mit Schüssen und einer Western-Musik, werden im kulturellen Gedächtnis des Autors und des Zuschauers Stereotype dieses filmischen Genres abgerufen, ohne dass hierfür Dialoge oder Bilder des Films nötig wären. Aber vor allem spürt der Zuschauer über das Asynchrone von Ton und Bild den Film-Autor, der vermittelnd über Anspielungen auf seine eigene Kultur-Geschichte und -Bildung die düstere Zukunft seines Helden allwissend vorwegnimmt.

Konventioneller hingegen kündigt eine mehrmals ertönende Polizeisirene die hoffnungslose Zukunft an, die vermeintlich authentisch, lautstark in das geöffnete Hotel-fenster hineinschallt, so dass sie fast die Dialoge der Figuren übertönt. Rückblickend passenderweise schimpft Michel gerade dann mal wieder auf *die Amerikaner*: «Vous êtes cons, les Américains.»¹²⁹ Oder er referiert gerade dann über die Städte mit den charmantesten Mädchen: «[C]’est ni Rome, ni Paris, ni Rio-de-Janeiro. . . , c’est Lau-

126 Siehe Michaela Holdenried, Im Spiegel ein anderer, 1991, S. 156 ff.

127 DVD À bout de souffle (0:18:17). L’avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 16. Siehe Kap. 5.7.

128 So hat Godard etwa in CHARLOTTE ET SON JULES (1958) Belmondo selbst nachsynchronisiert. François Thomas: Les courts métrages des *Cahiers du cinéma*. In: Dominique Bluher u. François Thomas, Le Court Métrage français de 1945 à 1968, S. 245–267, hier S. 267.

129 DVD À bout de souffle (0:38:46). L’avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 22.

5.7 Der subjektive Zeit-Gebrauch

sanne et Genève»¹³⁰. Rückblickend kündigt das Lob auf die Schweiz ironischerweise denjenigen an, der bald in seiner Rolle als Denunziant die Weichen für Michels Tod stellen wird: Godard.¹³¹

Im Kontext der Kommentierung fehlt der für die Nouvelle Vague typische direkte Blick in die Kamera nicht, doch will Godard mit diesem weniger eine Komplizenschaft zur Schauspieler-Figur begründen als eine Distanz zu dieser aufbauen, beleidigt Michel das Publikum im Kino doch ebenso wie die Figuren.¹³² So erzeugt der Autor ein stetes Wechselspiel von Nähe und Distanz, Einfühlung und Reflexion beim Rezipienten – zu Gunsten einer medialen Künstlichkeit und damit eines ständigen Verweisens auf sich selbst im Außerhalb. Seine mentalen (Ich-)Bilder kann der Autor nicht repräsentieren, wohl aber mittels ästhetischer Diskontinuitäten auf das Medium selbst verweisen und darüber den Zuschauer sich seinen *eigenen* Autor konfigurieren lassen¹³³.

5.7 Der subjektive Zeit-Gebrauch

Zunächst fällt die Geschwindigkeit auf, die Beschleunigung des Autofahrers Michel, die raumgreifende Bewegung des über einen Acker flüchtenden Körpers, Michels ständige Frage danach, wie spät es ist. Dem Mann bleibt nicht mehr viel Zeit; diesen Eindruck unterstützt der Autor über falsche Anschlüsse und Sprünge in der Bilderfolge.

Dann wieder wird die Zeit stockend erzählt über die Irisblende, die getrennte Zeiträume aneinanderreicht, wie Wim Wenders ihre Funktion einmal beschreibt.¹³⁴ Erstmals kommt die Irisblende zum Einsatz nach Michels innerer Zwiesprache mit Bogart. Sie schließt sich über einer Kino-Glastür und engt den Blick ein auf die beiden sich darin spiegelnden Inspektoren, die Michel dicht auf den Fersen sind – nur für den Zuschauer¹³⁵. In die nun schwarze Leinwand hinein erzählt Michel im

130 DVD *À bout de souffle* (0:42:16). *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 23. Dieser Dialog-Satz stammt nach eigener Angabe von Roland Tolmachoff [!], einem früheren Freund von Godard, der Buchhändler in Genf ist, und der aussagt, Godard 1946/47 kennen gelernt zu haben. Claude Ventura u. Xavier Villetard, *CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE*, 1993 (1:08:18).

131 Siehe Anm. 85.

132 *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 8.

133 Siehe Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 59.

134 Die folgenden Angaben zur Kreisblende gehen zurück auf Wim Wenders, der ihre Funktion anhand von Truffauts *L'ENFANT SAUVAGE* (1969/70) untersucht hat. Wim Wenders: *L'ENFANT SAUVAGE*. In: *Filmkritik* 7/1970, S. 361–366, hier S. 362. Produktionsangabe nach: Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 233. Siehe Kap. 4.6.

135 DVD *À bout de souffle* (0:18:08).

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

Off, er habe jemanden sterben sehen bei einem Unfall, worauf Patricia im *Off* nur entgegnet: «Tu m'invites à dîner, Michel?»¹³⁶ Da öffnet sich die Irisblende und legt für den Zuschauer den Blick frei auf zwei einzelne Münzen in Michels Hand.¹³⁷ Ihre Frage beantwortet er weiter aus dem *Off*: «Evidently!»¹³⁸

Wenders erkennt in der Kreisblende die Möglichkeit, Bilder in sich hineinwenden, sich nach außen abkapseln zu lassen, bis sie zu einem konzentrierten Bild zusammengefasst werden, einem Schlussbild.¹³⁹ Dieses Bild mit den zwei Inspektoren (unterstützt durch Michels Bericht eines Sterbenden) kündigt denn auch passenderweise die Laufschrift an einem Gebäude an: «Le filet se resserre autour de Michel Poiccard»¹⁴⁰. Zugleich nutzt Godard den Schwarzraum, um seinen Protagonisten einen eigenen, abgetrennten Zeitraum zu schaffen, fern jeglicher Realität; später wird Patricia im Hotel sagen: «[J]e suis sur la lune.»¹⁴¹

Die Irisblende schafft Bilder, die weniger einer Dramaturgie dienen müssen, als dass sie einzig für den jeweiligen Augenblick stehen; zugleich verweist ihr Einsatz in die Vergangenheit, in die Filmgeschichte, zum Stummfilm¹⁴² (besonders das Bild mit der sich öffnenden Hand Michels, die den Zuschauer mehr als Patricia wissen lässt¹⁴³). So wird die Historie über Kamera und Montage in der Fiktion verwoben; die Vergangenheit zeigt auf eine unausweichlich düstere Zukunft – unterstützt durch eine zweite Irisblende, die sich auf den Denunzianten (Godard) gerichtet schließt, wenn er mit Hilfe des Fahndungsfotos aus *France-Soir* Poiccard an die Polizei verrät¹⁴⁴.

Ein vollständig autonomer Zeitraum wird auch geschaffen in der mehr als 23-minütigen Hotel-Szene.¹⁴⁵ Hier wird die Zeit in ihrer Ausdehnung spürbar und steht damit im Kontrast zur temporeichen Montage falscher Anschlüsse und Sprünge der Sequenzen, die das Davor und Danach zusammenraffen einer über den kurzen Zeitraum von drei Tagen und zwei Nächten, über rund 48 Stunden sich erstreckenden

136 L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 16.

137 DVD À bout de souffle (0:18:17).

138 L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 16.

139 Wim Wenders: L'ENFANT SAUVAGE. In: Filmkritik 7/1970, S. 361–366, hier S. 362.

140 DVD À bout de souffle (1:09:28). L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 36.

141 Ebd., S. 22.

142 Wim Wenders: L'ENFANT SAUVAGE. In: Filmkritik 7/1970, S. 361–366, hier S. 362 u. 364.

143 Nach Almut Steinlein ist diese Irisblende eine Referenz an Robert Bressons PICKPOCKET (1959). Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 195. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 2, S. 2425.

144 DVD À bout de souffle (0:53:37). L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968, S. 26.

145 DVD À bout de souffle (0:27:09 bis 0:50:17).

5.7 Der subjektive Zeit-Gebrauch

Erzählung.¹⁴⁶ In der Hotel-Szene dominieren Plansequenzen¹⁴⁷, obgleich auch hier ein paar, allerdings relativ wenige Sprünge vorkommen¹⁴⁸.

Über den Effekt raum-zeitlicher Diskontinuität wie auch über die von einem unzuverlässigen «Erzähler» nicht schlüssig erzählte Vergangenheit Michels wird eine Subjektivität der Narration erreicht, scheinbar gespalten in zwei Wahrnehmungsperspektiven – die des die Gegenwart erlebenden Protagonisten und die des die Gegenwart reflektierenden und damit auf diese zurückblickenden Autors. Das Davor kann «gerafft» werden, auf Eckdaten gekürzt, es ist unbedeutend oder soll verschwiegen werden. Es ist nur Aktion, Mittel zum Zweck, das eigentliche Ziel zu erreichen, nämlich Patricia. Endlich am Ziel, erhält jedes Detail, jede Geste, jedes Wort eine außerordentliche Wichtigkeit, so dass vor allem die Hotel-Szene über ihre zeitliche Dauer wie eine einzige Erinnerung wirkt.

Die Zeit, im Leben selten wahrgenommen, wird dem Zuschauer in dieser Szene über die Sparsamkeit von Aktion wie Schnittfrequenz bewusst. Ein Effekt, der den Zuschauer, zumindest im Rückblick auf den Film, sein Wissen um die Vergänglichkeit seiner eigenen Existenz erinnern lässt und ihn an eben jene von Aragon im Text und Godard im Ton beschworene Kostbarkeit des Augenblicks gemahnt.

An Bergmans *SOMMAREN MED MONIKA* (1953)¹⁴⁹ lobt Godard 1958: «Seine Kamera ist nur auf eine Sache aus: den gegenwärtigen Augenblick zu erfassen, in dem, was er am Vergänglichsten hat, ihn zu vertiefen und ihm so den Wert von Ewigkeit zu geben.»¹⁵⁰ Auch Godard versucht, dem Augenblick Ewigkeit zu verleihen über die Kamera, indem er über den subjektiven Zeitgebrauch bewusst macht, dass das Subjekt die Gegenwart nur als eine nachträglich erinnerte begreifen kann. Der Film-Raum wird zum Bewusstseins-Raum in der Zeit. A-chronologische Zeit-Effekte (Zeit-Sprünge wie Zeit-Dehnungen) schaffen Platz für die Imagination des Zuschauers.¹⁵¹

Weniger als die Worte selbst zähle der Zeitpunkt, in dem sie gesagt werden, konstatiert Godard:

146 Michel Marie, *À bout de souffle*, 1999, S. 49. Konsequenterweise wurde der Film in nur 21 Tagen gedreht. Ebd., S. 55; Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 114.

147 Michel Marie zählt in der Hotel-Szene sechs Plansequenzen von mehr als einer Minute Dauer. Michel Marie, *Comprendre Godard*, 2006, S. 99.

148 Ebd., S. 109.

149 Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 3, S. 3667.

150 Jean-Luc Godard: *Monika* (Arts 680, 30. Juli 1958). In: Ders., *Godard Kritiker*, 1971, S. 89 ff., hier S. 91.

151 Über die Ausdehnung der Zeit bei Godard siehe: Paolo Bertetto: *Les formes de la pensée*. In: Serge Toffetti, Jean-Luc-Godard, 1990, S. 107–119, bes. S. 116 f.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

«Finalement, j'ai toujours cherché à faire prendre pour vrai, non pas tellement ce qu'il dit, mais le moment . . . le moment où c'est dit.»¹⁵² So macht Patricia auch ihr Liebesgeständnis just in dem Moment, als sie aus der Zeitung erfährt, dass Michel verheiratet ist: «Je t'aime beaucoup. . . , énormément, Michel.»¹⁵³ Ihre Betonung, ihr *énormément* kommt damit einem unglaublichen «Ich sage die Wahrheit – wirklich» gleich. Kaum ist der Abend vorbei, verrät sie ihn am nächsten Morgen an die Polizei. Den Tod als die Zukunft vor Augen, desillusioniert von der Liebe, lässt Poiccard sich erschießen. Nur die letzten Blicke und seine vor Schmerzen verzerrten Grimassen, die in ihrer Wiederholung bei Patricia das kurze, scheinbare Glück im Hotel erinnern sollen, sind von Bedeutung und scheinen ob der Umstände zeitlich gedehnt¹⁵⁴. Unterstützt wird der Effekt des Scheins über einen subjektiven Ton. Wenn Patricia auf den sterbenden Michel blickt, sind keine Straßengeräusche mehr zu vernehmen.¹⁵⁵ Ebenfalls verstummt der Ton ob Michels visueller Zwiesprache mit dem Bogart-Foto, erst als er nach zweimaligem Schuss-Gegenschuss auf den Star aus der Ära des US-amerikanischen *film noir* der Vierzigerjahre wie dieser mit dem Fingernagel des Daumens über die Lippen sich streicht, kehrt der Ton zurück.¹⁵⁶

In *À bout de souffle* wird die Zeit spürbar, indem eine äußere Wirklichkeit ausgeblendet wird, das Gehirn zur besseren Konzentration auf das Seh- oder Hör-Vermögen (Schwarzblende) alle anderen Sinne dämpft, um statt einer chronologischen einer subjektiven Erlebnis-Zeit¹⁵⁷ Raum zu verschaffen. Da Godard in seiner Rolle als Autor hinter der Kamera wie als Denunziant vor der Kamera seinen Helden in den Tod treibt¹⁵⁸, dieser also seine Geschichte nicht rückblickend erzählen kann, ist die subjektiv-erinnernde Wahrnehmungsperspektive dem *auteur* zuzusprechen.

152 Diese Aussage trifft Godard mit Blick auf *MASCULIN-FÉMININ* (1965). Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, 1980, S. 168. Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 2, S. 2058.

153 DVD *À bout de souffle* (1:10:07). *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 36.

154 In Wirklichkeit dauern Michels Grimassen nur elf Sekunden: DVD *À bout de souffle* (1:25:08 bis 1:25:19).

155 Ebd. (1:24:49).

156 Ebd. (0:17:43).

157 Erstmals teilt der Zuschauer die subjektive Wahrnehmung Michels auf der Ton-Ebene. Wenn dieser auf die Sonne schießt, hören auch wir seinen imaginierten Schuss. Ebd. (0:03:48). *L'avant-scène du cinéma* 79, *À bout de souffle*, März 1968, S. 8.

158 Während Truffaut in seiner Dreh-Vorlage das Ende offen hält – die Leute drehen sich nach Michel auf der Straße um wie nach einem Schauspieler, weil er auf jedem Titelblatt der Zeitungen abgebildet ist –, entscheidet Godard am Ende der Dreharbeiten, Michel sterben zu lassen. Truffauts Erklärung hierfür: «Il [Godard] a choisi une fin violente, parce qu'il était plus triste que moi. Il était vraiment désespéré quand il a fait ce film. Il avait besoin de filmer la mort». François Truffaut in: Jean Collet, Jean-Luc Godard, 1963, S. 171. Siehe auch Michel Marie, *À bout de souffle*, 1999, S. 36.

5.8 Fazit: Eine autobiografische Fiktion?

À BOUT DE SOUFFLE evoziert die Verankerung der Figur/des Schauspielers/des Autors in der Zeit, das Ich wird als ein vielfaches reflektiert¹⁵⁹, das von seiner soziohistorischen wie kulturellen Tradition bestimmt wird. Über den vorgeführten Blick des Autors auf die Figur *und* auf den Schauspieler erhält der Film einen dokumentarischen Werkstatt-Charakter.¹⁶⁰

Das Ich perspektiviert die Welt durch seinen Blick und den vom Anderen eingeforderten Blick. Doch der an kulturellen Leitfiguren orientierte Blick ist bei Godard ein narzisstischer, er verstellt die Sicht auf die Kommunikation mit dem Anderen und darüber auch auf eine Korrektur des Ich-Entwurfs. So begründet in À BOUT DE SOUFFLE die «narzisstische Darstellung des eigenen Ich im Spiegel des Anderen als sich selbst»¹⁶¹ ein Scheitern im Leben. Dieser Blick isoliert. Mentale (Ich-)Bilder blockieren aktuelles Erleben, so dass auch die Worte beim Anderen nicht ankommen. Die Selbsttäuschungen inszenieren die Figuren letztlich mehr für sich, als dass sie den Anderen hinters Licht führen wollen. Die Lügen helfen vielmehr, das Leben zu ertragen, sie bieten Zuflucht und Schutz. Das geht aus den Einzel-Ergebnissen zu den

159 Siehe Karl Prümm: Godard contra Truffaut. In: Augenblick 34, Dezember 2003, S. 29–37, bes. S. 35.

160 Einer Einschätzung von À BOUT DE SOUFFLE als Dokument einer Fiktion entsprechen die Umstände, die über die Dreharbeiten bekannt sind: Godard gibt an, vor einem Dreh viele Vorüberlegungen anzustellen, diesen dann aber im Rahmen der *mise en scène* widersprechen zu wollen, vor allem über ein schnelles Arbeiten am Set (Jean Collet, Jean-Luc Godard, 1963, S. 26, 40 u. 78). So schreibt Godard die Dialoge von À BOUT DE SOUFFLE erst in allerletzter Minute und souffliert sie den Schauspielern (Godard im Interview mit Jean Collet u. a. In: Cahiers du cinéma 138, Dezember 1962, S. 21–39, hier S. 22; siehe auch Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, S. 45). Das sei seine Art der Improvisation, zitiert Collet den Regisseur (Jean Collet, Jean-Luc Godard, 1963, S. 41). Godard wolle die Gedanken durch den Instinkt schärfen, formuliert Collet weiter (ebd., S. 78 f.). Godard selbst sagt, er wolle «le définitif par hasard» (Godard im Interview mit Jean Collet u. a. In: Cahiers du cinéma 138, Dezember 1962, S. 21–39, hier S. 31. Nachgedruckt in: Jean-Luc Godard, Godard par Godard, 1985, S. 48). Es ist der Versuch, dem Denken und seiner Deutung des Erlebens zu entkommen zu Gunsten einer Aufzeichnung unverfälschter Ereignisse im Moment des Drehs («selon ce que je trouvais, la vérité vraie»: Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, S. 46), so wie Rousseau schon hofft, über ein schnelles Schreiben Authentizität zu erreichen (Jean Starobinski: Le style de l'autobiographie. In: Poétique 3, 1970, S. 257–265, hier S. 263); siehe Kap. 3.6.1 Reale Kontingenzen – Originalschauplätze – Improvisation. Der Stil von À BOUT DE SOUFFLE basiere, wie Godard erzählt, auf vielen glücklichen Zufällen. So seien ihm produktionstechnische Grenzen gesetzt worden, die ihn erst recht herausgefordert hätten; Studio-Aufnahmen seien ihm verboten worden, weshalb er an Originalschauplätzen gedreht habe (Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, S. 30 u. 45 f.). Schließlich sei der Film viel zu lang gewesen, was ihn, um den Rhythmus beizubehalten, zu einem unkonventionellen Schnitt erst bewegt habe (ebd., S. 34 f.).

161 Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 31.

5 Autobiografisches in «À bout de souffle»

Blicken, der Sprache und der Selbstinszenierung der Figuren hervor und kann im Rahmen der Aussagen des Film-Autors wie die seiner Kollegen zur Transformation der Realität im Blick des Subjekts hin zur Fiktion als der pessimistische Blick des *auteur* aufs Leben gedeutet werden, als er À BOUT DE SOUFFLE dreht – aussichtslos wie die Zukunft seines Helden.

So sagt Truffaut über die seiner Ansicht nach nicht zu imitierende Grausamkeit in den Filmen Godards: «[P]resque tous les films imités de Godard sont insupportables parce qu'il y manque l'essentiel. On imitera sa désinvolture mais on oubliera, et pour cause, son désespoir. On imitera les jeux de mots mais pas la cruauté.»¹⁶² So hoffnungslos das Band zwischen Ich und Welt zerrissen scheint, so stark bleibt die Sehnsucht nach dem Anderen; dies verdeutlichen die Ergebnisse zur Kommentierung des Film-Autors und vor allem zum Zeit-Gebrauch.

Das Filmen als Auto-Analyse? Godard vertritt die Ansicht, dass ein Regisseur sein Kino leben muss:

Le reproche qu'on nous [la Nouvelle Vague, P. A. D.] a fait, c'est de ne parler que de certaines choses, mais nous parlions de ce que nous connaissions, nous cherchions ce qui nous correspondait . . . Les autres ne montraient jamais la réalité . . . Ils étaient coupés de tout. Le cinéma était une chose, la vie, une autre. Ils ne vivaient pas leur cinéma.¹⁶³

Nur davon zu sprechen, was man kenne, das bezeichne, so Godard, «[l]a sincérité de la Nouvelle Vague»¹⁶⁴. An der *sincérité*, dem Schlüsselbegriff traditioneller Autobiografie, misst Godard wie seine Autoren-Kollegen die Arbeiten der Nouvelle Vague. Wenn man wie Paul de Man von der Autobiografie als einer Lese- und Verstehensfigur ausgeht¹⁶⁵, die sich aufgrund derselben (filmischen) Textstruktur von der Fiktion prinzipiell nicht unterscheide, dann kann man À BOUT DE SOUFFLE als *film-noir*-Parodie oder vielmehr als deren geistreiche Neu-Erfindung¹⁶⁶ lesen, oder

162 François Truffaut im Interview mit Jean-Louis Comolli u. Jean Narboni: François Truffaut ou le juste milieu. In: Cahiers du cinéma 190, Mai 1967, S. 20–30 u. 69 f., hier S. 70.

163 Jean-Luc Godard im Interview mit Jean Collet u. a. In: Cahiers du cinéma 138, Dezember 1962, S. 21–39, hier S. 37; nachgedruckt in: Jean-Luc Godard, Godard par Godard, 1985, S. 27–65, hier S. 59.

164 Ebd.; nachgedruckt in: Ebd., S. 61.

165 Paul de Man: Autobiography As De-Facement (1979). In: Ders., The Rhetoric of Romanticism, 1984, S. 67–81, hier S. 70.

166 An Anthony Manns MAN OF THE WEST (1959) lobt Godard: «Anthony Mann réinvente le western . . . , autrement dit: montrer en même temps que démontrer, innover en même temps que copier, critiquer en même temps que créer; bref, L'HOMME DE L'OUEST est un cours en même temps qu'un discours . . . [et] une admirable leçon de cinéma, et de cinéma moderne.» Jean-Luc Godard: Super

5.8 Fazit: Eine autobiografische Fiktion?

aber man liest darüber hinaus die selbstreferenzielle Erzählstruktur mit ihren selbst-reflexiven Figuren¹⁶⁷ als Ersatz-Konstruktion einer *sincérité*¹⁶⁸ des Autors dahingehend, seine eigenen Realitäts-Bilder und damit sich selbst im Werk nicht repräsentieren, aber über die De-Konstruktion der Erzähl-Konstruktion zumindest auf den Autor im Außerhalb verweisen zu können. Der Authentizitätswunsch spiegelt sich im Aufbrechen ästhetischer Geschlossenheit.

Nach Paul de Man weisen alle Kunstwerke, die auf dem Selbstverständnis eines Autors gründen, eine Struktur auf, die das Autor-Subjekt und den (filmischen) Text gegenseitig reflektieren.¹⁶⁹ Serge Daney sagt es so: «Ein Autor ist jemand, der sich absichtlich von seinen Bildern ausschließt, damit man umso mehr seine Abwesenheit bemerkt. Der einem Eigenraum fernbleibt, der nur ihm ähnelt.»¹⁷⁰

Wenn die ästhetische Form des Kunstwerks den persönlichen Blick des Autors auf die Welt erahnen lässt, wenn der Autor eine Aussage trifft über sein eigenes Verständnis von Subjektivität und Wahrheit, und wenn seine Haltung vom Zuschauer als authentisch authentifiziert wird, dann ist der Authentizitäts-Anspruch erfüllt, der auch die Autobiografie bestimmt, dann kann das fiktionale Werk ebenfalls autobiografisch gelesen werden. Allein die Authentifizierung einer Haltung als authentisch bestimmt den Wert einer Autobiografie wie auch eines Autoren-Films, nicht die behauptete Erzählung des eigenen Lebens.

À BOUT DE SOUFFLE, uraufgeführt im Dezember 1959, wird nicht nur zu einem kommerziellen Erfolg, die Kritik betrachtet ihn als das ästhetische Manifest der Nouvelle Vague¹⁷¹, als «manifeste et . . . programme»¹⁷² des modernen Films.

Mann. In: Cahiers du cinéma 92, Februar 1959, S. 48 ff., hier S. 49. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 2, S. 2012.

167 «[J]’ai toujours essayé . . . de faire jouer réellement des personnages imaginaires, et imaginairement . . . des gens réels.» Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980, S. 219.

168 Siehe Michaela Holdenried, Im Spiegel ein anderer, 1991, S. 156.

169 Paul de Man: Autobiography As De-Facement (1979). In: Ders., The Rhetoric of Romanticism, 1984, S. 67–81, hier S. 70.

170 Serge Daney: Jean-Luc liebt Carmen (1984). In: Ders., Von der Welt ins Bild, 2000, S. 128 ff., hier S. 129.

171 Antoine de Baecque u. Serge Toubiana, François Truffaut, 2001, S. 302.

172 Marc Cerisuelo, Jean-Luc Godard, 1989, S. 43. Siehe auch Michel Marie, Comprendre Godard, 2006, S. 78.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

«Le monde est toujours le monde, ni plus confus ni plus clair. Ce qui change, c'est l'art, c'est la façon de l'aborder.»¹

(Éric Rohmer)

6.1 Der Einfluss Bazins

Die Welt durch den Film entdecken lernen, das ist Rohmers Ziel, und über diesen Ansatz geht er konform mit Bazin: «[U]n film ne donne pas à admirer une traduction du monde, mais, par cette traduction, le monde.»² Im Werk Rohmers finden sich, im Vergleich zu den ehemaligen *Cahiers du cinéma*-Kritikern Truffaut, Rivette, Chabrol und Godard, die deutlichsten Spuren der Theoreme André Bazins.³ Es ist Bazins Verständnis von Realismus, das Rohmer nachhaltig geprägt hat:

Ich bin sehr stark von Bazin beeinflusst worden . . . [W]as die Art anbelangt, die Sachen zu zeigen, Kino mit der Kamera zu präsentieren, da glaube ich, . . . daß ich Bazin als Beispiel immer vor Augen habe. Ich glaube an diesen grundsätzlichen Realismus, man müßte besser sagen, ich glaube an die grundsätzliche Objektivität des Bildes im Film.⁴

Der Film trage den Charakter von Wahrheit in sich, sagt Bazin.⁵ Objektiver als das Auge diese wahrnehmen könne, vermöge das Kino uns die Dinge zu zeigen, wie sie sind, sagt Rohmer im deutlichen Rekurs auf Bazin⁶:

- 1 Éric Rohmer in: Jean-Claude Biette u. a.: L'ancien et le nouveau. In: *Cahiers du cinéma* 172, November 1965, S. 32–42 u. 56–59, hier S. 39.
- 2 Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. a.: Nouvel entretien avec Éric Rohmer. In: *Cahiers du cinéma* 219, April 1970, S. 46–55, hier S. 51.
- 3 Siehe Klaus Peter Walter, Auf der Suche nach einem neuen Realismus, 1996, S. 98. Siehe auch Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 95.
- 4 Éric Rohmer in: Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. *Filmkritik* 229, Januar 1976, S. 30.
- 5 Stéphane Le Roux: VÉRONIQUE ET SON CANCRE, un court particulier d'Éric Rohmer. In: Dominique Bluher u. François Thomas, *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, 2005, S. 275–286, hier S. 277.
- 6 Éric Rohmer: Le celluloïd et le marbre (II): Le siècle des peintres. In: *Cahiers du cinéma* 49, Juli 1955,

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

[J]'ai le sentiment qu'il est très difficile de rendre la réalité telle qu'elle est, et que la réalité telle qu'elle est sera toujours plus belle que mon film. En même temps, seul le cinéma peut donner la vision de cette réalité telle qu'elle est: l'œil n'y parvient pas. Donc, le cinéma serait plus objectif encore que l'œil.⁷

So hält Rohmer wie Bazin daran fest, dass der Film die natürliche Schönheit der Welt erst hervorbringe, gerade ob seiner mechanischen Reproduktion:

Le cinéma . . . use de techniques qui sont des instruments de reproduction ou, si l'on veut, de connaissance. Il possède, en quelque sorte, la vérité d'emblée, et se propose la beauté comme fin suprême. Une beauté donc, c'est là l'important, qui n'est point à lui mais à la nature. Une beauté qu'il a la mission, non pas d'inventer, mais de découvrir, de capturer comme une proie, presque de dérober aux choses . . . [I]l la suscite.⁸

Der Film entziehe sich der menschlichen Kausalität, weil er auf die Natur verweise, die zielgerichtet sei, erläutert Rohmer gegenüber dem Kritiker Jean Douchet. Der Mensch sei nicht der Herrscher über das filmische Material, das sich in eine bestimmte Richtung bewege, in die der Mensch sich treiben lassen müsse. Damit sei der Film stärker vom *realen* Zufall geprägt als andere Künste.⁹

Nach Rohmer soll das Kino nicht auf sich selbst verweisen, sondern auf die Welt, die Kino-Fiktion dienen als Wahrheits-Vermittlerin der Welt.¹⁰ Und da der Film aufgrund seines technischen Reproduktionsverfahrens einem Realismus aus Prinzip verpflichtet sei, ist es für Rohmer eine moralische Notwendigkeit, dieses Potenzial «unbearbeitet» zu nutzen, sowie eine ästhetische, den Film genau darüber zu anderen Künsten abzugrenzen.¹¹

S. 10–15, hier S. 11 f.; André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945). In: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1975, S. 9–17, bes. S. 16. Siehe Kap. 3.4.3, Anm. 272.

7 Éric Rohmer in: Jean-Claude Biette u. a.: *L'ancien et le nouveau*. In: *Cahiers du cinéma* 172, November 1965, S. 32–42 u. 56–59, hier S. 39. «Je n'invente jamais, je découvre», sagt die Schriftstellerin Aurora in *LE GENOU DE CLAIRE*, die für ihren Roman auf Figurenkonstellationen zurückgreift, die sie in der Realität arrangiert. Éric Rohmer: *Le genou de Claire*. In: Ders., *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 165–206, hier S. 170; DVD *Le genou de Claire* (0:07:34). Siehe auch Klaus Peter Walter: «*L'immédiat de l'évidence*». In: Jochen Mecke u. Volker Roloff, *Kino-/(Ro)Mania*, 1999, S. 249–266, hier S. 260.

8 Éric Rohmer: *Le goût de la beauté* (1961). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 79–87, hier S. 83 f.

9 Éric Rohmer in: André S. Labarthe u. Jean Douchet, *ÉRIC ROHMER*, 2. Teil, 1994 (0:07:24).

10 Vgl. Klaus Peter Walter: *Der Ring des Gyges*. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 269–282, hier S. 280.

11 Jens Ruchatz: *Rohmer par Rohmer*. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 217–235, hier S. 229. Der Diskurs über Moral und Ästhetik wird im Werk selbst fortgesetzt. Joël

6.2 Madame Bovary, c'est moi

Die Produktionsbedingungen spiegeln Rohmers moralisch-ästhetisches Realismus-Prinzip; die Sparsamkeit der Mittel zwingt ihn zum Festhalten an seinem Voratz. Die künstlerische Freiheit des Autors könne nur aus einer Produktionskontrolle erwachsen: «Comme tous les gens de la Nouvelle Vague, j'ai l'esprit 'producteur', et cela me limite un peu, car je ne peux pas penser à une scène qui coûterait des sommes folles à tourner.»¹² Und weiter: «[L]'argent devient une entrave à la liberté de l'auteur. Des films coûteux manquent de spontanéité, de légèreté et d'invention.»¹³ So kann die Sparsamkeit eine Zufälligkeit beim Dreh gewährleisten und damit die von Bazin geforderte kontinuierliche «conquête nouvelle sur la réalité»¹⁴. Rohmer resümiert: «Vous voyez: qualité du film, économie de moyens, c'est tout un.»¹⁵ Und Jens Ruchatz analysiert: «Der Autor, das sollen diese Informationen belegen, bietet sich folglich in absoluter Reinheit dar.»¹⁶

6.2 Madame Bovary, c'est moi

«Aucun Je dans le film [L'AMOUR L'APRÈS-MIDI] ne saurait lui [Éric Rohmer] être attribué, pour cette seule raison que toute son œuvre n'est en un sens rien d'autre

Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 71. Etwa in LA COLLECTIONNEUSE, wo Adrien einer «als Ethik verkleidete[n] Ästhetik . . . folgt». Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 13–44, hier S. 17.

- 12 Éric Rohmer in: Florence Mauro: Le scénario des cinéastes. In: Cahiers du cinéma 371–372, Mai–Juni 1985, S. 90–93, hier S. 93.
- 13 Éric Rohmer in: Danièle Parra: Éric Rohmer. In: La revue du cinéma 459, April 1990, S. 48–55, hier S. 55.
- 14 André Bazin: Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération (1948). In: Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 257–285, hier S. 270. «L'argent n'est pas innocent. Si l'on a trop d'argent, c'est que l'on triche quelque part, que l'on fait certaines concessions, même imperceptibles. Quelqu'un qui réalise un film cher qui aurait pu être réalisé avec peu de moyens a obligatoirement moins de liberté.» Éric Rohmer in: Alain Carbonnier u. Joël Magny: La critique en question. In: Cinéma 84, Nr. 301, Januar 1984, S. 10–15, hier S. 15.
- 15 Éric Rohmer in: Florence Mauro: Le scénario des cinéastes. In: Cahiers du cinéma 371–372, Mai–Juni 1985, S. 90–93, hier S. 93.
- 16 Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 217–235, hier S. 232. Die These der Reinheit des Autors stützt folgender Bericht Rohmers: Als sich ein Verleih, der LE SIGNE DU LION herausbringen wollte, zurückgezogen habe, und der Film einem Produzenten in die Hände gefallen sei, der eigenständig Schnitte vorgenommen und eine sinfonische Musik à la Brahms hinzugemischt habe, habe er, Rohmer, sich gezwungen gesehen, zumal einige *cinéclubs* diese geschnittene Fassung schon gespielt hätten, den Film zurückzukaufen, um ihn schließlich doch noch in seiner Autoren-Fassung herausbringen zu können. Éric Rohmer in: Aldo Tassone: Entretien avec Éric Rohmer. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 15–30, hier S. 24 u. 26. Diese Erfahrung trug sicherlich dazu bei, dass Rohmer mit Barbet Schroeder die Produktionsfirma *Les Films du Losange* gründet. Siehe Éric Rohmer in: Ebd., hier S. 26.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

qu'une réflexion sur le Je.»¹⁷ Nach Pascal Bonitzer spiegelt Rohmer sich nicht in einer Figur seiner Filme, sondern über seine filmische Reflexion einer Subjektivität an sich, über seine, wie Jochen Mecke hinsichtlich der *Contes moraux* beschreibt, «Verfilmung einer autobiographischen Erzählung»¹⁸. Dass der Autor Rohmer mit seinem Werk eine existenzielle Beziehung unterhält, lässt die folgende Aussage erahnen: «[J]e trouve très superficiel . . . de juger les œuvres d'un auteur en fonction de la date à laquelle elles ont été écrites, parce que souvent les œuvres sont nourries et remâchées, préparées pendant toute une vie.»¹⁹

Les œuvres sont préparées pendant toute une vie: Viele Ideen existieren schon lange, bevor Rohmer sie verfilmt. So legt er die *Contes moraux* zunächst als Novellen an, die er 1974 unter dem Titel *Contes moraux* als Roman herausbringt.²⁰ Er verortet seine fruchtbare Ideen-Phase in der Jugend:

[C']était la même chose pour beaucoup d'auteurs; la période féconde où l'on a beaucoup d'idées sur beaucoup de sujets est une période assez brève et en général une période de jeunesse. Beaucoup d'idées me sont venues entre 20 et 25 ans [].²¹

17 Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 63. L'AMOUR L'APRÈS-MIDI (1972). Produktionsangaben, wenn nicht anders vermerkt, nach: Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991.

18 Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 13–44, hier S. 28.

19 Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Serge Daney: Entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 323–324, Mai 1981, S. 28–39, hier S. 30.

20 Ursprünglich in indirekter Rede verfasst, wahren die *Contes moraux* im Zuge der Übertragung in die direkte Rede für den Film teilweise ihren indirekten Ton; ein Sprechakt, den Deleuze als *style indirect libre* bezeichnet und der in seiner Autonomie als «Klangbild» (Wolfgang Bongers: Wasser und Wein, Luft und Wind. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 45–64, hier S. 49, Anm. 15) gegenüber dem Bild das moderne Kino kennzeichne. Gilles Deleuze, L'image-temps, 1985, S. 314–322, bes. S. 315. Siehe auch Éric Rohmer: Le film et les trois plans du discours: indirect/direct/hyperdirect (1977). In: Ders., Le goût de la beauté, 1984, S. 93–99, bes. S. 96 f. – Nach Joël Magny entstanden Rohmers Novellen «probablement» Ende der Vierzigerjahre. Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 12. Nach Marion Vidal war die erste Idee der *Contes moraux* die für MA NUIT CHEZ MAUD (1969), gefolgt von LE GENOU DE CLAIRE (1970), auf dem Sujet von *La roseraie* basierend [publiziert in den Cahiers du cinéma 5, September 1951, S. 4–12; P. A. D.]. Einzig L'AMOUR L'APRÈS-MIDI (1972) wurde als sechste und letzte Erzählung gleich fürs Kino konzipiert. Marion Vidal, Les contes moraux d'Éric Rohmer, 1977, S. 9 f. Siehe auch Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Michel Chion: À propos de PAULINE À LA PLAGE. In: Cahiers du cinéma 346, April 1983, S. 18–28, hier S. 18. Rohmer: «MA NUIT CHEZ MAUD est un sujet que je portais en moi depuis 1945. Depuis, il a subi des modifications énormes. Un personnage enfermé avec une femme par une circonstance extérieure, c'est l'idée dramatique première. Mais il s'agissait du couvre-feu, pendant la guerre, et non pas de la neige . . . La neige, c'est pour moi le passage du «conte» à la mise en scène.» Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. a.: Nouvel entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 219, April 1970, S. 46–55, hier S. 49.

21 Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Michel Chion: À propos de PAULINE À LA PLAGE. In: Cahiers du cinéma 346, April 1983, S. 18–28, hier S. 18.

6.2 Madame Bovary, c'est moi

Wiewohl seine Sujets reine Erfindung seien, das behauptet Rohmer gegenüber einem Kritiker der *Contes moraux*²², so sagt er an anderer Stelle, dass seine Sujets teils auf realem Erleben gründeten²³, auch auf persönlichen Erinnerungen²⁴. Dabei bleibt er in allen Aussagen, die ihn als Privatperson betreffen, meist vage: «Les influences, c'est quelque chose d'extrêmement complexe, confus, secret . . . elles ont pu agir sur moi, à des âges très anciens, à une époque où je ne m'intéressais pas forcément au cinéma.»²⁵

Die Ideen entspringen also auch persönlichen, weit zurückliegenden Ereignissen. Nicht zwingend muss jedoch der erste Impuls für das künstlerische Verarbeiten realen Geschehens von der Autor-Person ausgehen. So ist es das Erleben des Drehbuch-Autors und Schauspielers Paul Gégauff, das die Vorlage liefert für die Figur des Pierre Wesselrin (Jess Hahn) in *LE SIGNE DU LION*, weshalb Gégauff wohl auch als Verantwortlicher für die Dialoge in den Stabangaben genannt wird, obgleich er angibt, Rohmers Entwurf im Grunde nur gegengelesen zu haben:

[C']est «une histoire qui est arrivé à la fois à Godard et à moi . . . Je l'ai racontée au Grand Momo [Éric Rohmer; Geneviève Sellier]. Et Jean-Luc a eu à peu près la même histoire en même temps. Jean-Luc a souvent failli mourir de faim . . . Le Grand Momo avait tout écrit et il m'avait soumis l'ensemble. Je ne me permettrai pas de toucher à une ligne du Grand Momo, j'en avais touché malgré tout deux ou trois, mais vraiment pas plus. Il voulait que je joue dans le film pour faire le rôle de Jess Hahn, mais je ne pouvais pas jouer, j'étais trop mauvais acteur.»²⁶

22 «[C]e sont des sujets de pure invention.» Éric Rohmer: Lettre à un critique (1971). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 89 ff., hier S. 90.

23 «Ces Contes, comme le terme l'indique, devaient tenir debout par le seul poids de leur fiction, même s'il arrive à celle-ci d'emprunter, voire de dérober, à la réalité quelques-uns de ses éléments.» Éric Rohmer: Avant-propos. In: Ders., *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 8.

24 «Cette vie privée de chacun [Truffaut, Rivette, Godard, Chabrol et moi-même; P. A. D.] a pu laisser des traces dans notre œuvre». Éric Rohmer: *La vie, c'était l'écran* (Dezember 1984). In: *Cahiers du cinéma*, *Le roman de François Truffaut*, 1985, S. 28–36, hier S. 29; siehe auch S. 28. Rohmer berichtet, dass die Schlüsselszene in *LE GENOU DE CLAIRE* auf ein Erlebnis in seiner Kindheit zurückgehe, als er ein Mädchen beobachtet habe, das weinend in einer Scheune Schutz vor einem Regenguss gesucht habe. Éric Rohmer in: Rohmer interviewed by Rui Nogueira. In: *Sight and Sound* 3, Sommer 1971, S. 119–122, hier S. 122.

25 Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Serge Daney: *Entretien avec Éric Rohmer*. In: *Cahiers du cinéma* 323–324, Mai 1981, S. 28–39, hier S. 30.

26 Paul Gégauff in: *Entretien avec A. S. Labarthe*, 1967/68, *Limelight* 60, 1997. In: Geneviève Sellier, *La nouvelle vague*, 2005, S. 109; siehe auch Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 11. Rohmer bestätigt diese Aussage. Éric Rohmer: *La vie, c'était l'écran* (Dezember 1984). In: *Cahiers du cinéma*, *Le roman de François Truffaut*, 1985, S. 28–36, hier S. 29. Paul Gégauff spielt allerdings schon in Rohmers erstem Kurzfilm, in *JOURNAL D'UN SCÉLÉRAT* (1950). Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 131; vgl. François

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

Rohmer hat die Schauspieler seiner Filme an der Dialog- und Drehbucharbeit ein paar Mal beteiligt.²⁷ Dennoch zeichne er als *auteur* allein verantwortlich für Sujet und Szenario, eifersüchtig wache er über seine Ideen, die er nicht einem anderen Regisseur zur Verfilmung anbieten wolle, äußert sich Rohmer.²⁸

Der Autorenfilmer will die uneingeschränkte Kontrolle behalten, gerade weil er versucht, im Rahmen der *mise en scène* gegen die Gewalt der eigenen Interpretation²⁹ anzugehen, wenngleich er sich der «prinzipiellen Subjektivität des Kamerablicks sehr wohl bewußt ist»³⁰. So spricht er in seinem Vorwort der *Contes moraux* von einem mehr als ein Jahrhundert alten Erzählmodell, dessen Form sich erst auf der Leinwand entfalte, da ihr über die Verfilmung eine neue Perspektive hinzugefügt werde, «qui est celui de la caméra et ne coïncide plus avec celui du narrateur»³¹.

Les œuvres sont nourries et remâchées pendant toute une vie: Das demonstriert Rohmer augenfällig über den Serien-Charakter vieler seiner Filme, denen ein und dieselbe Idee zu Grunde liegt, die unter verschiedenen Aspekten immer wieder neu befragt wird.³² «In meinen Filmen suche ich die Vielfalt . . . weil ich fast immer vom gleichen Gedanken ausgehe»³³, sagt Rohmer.

Die Zeit der Einflüsse, der Prägung ist abgeschlossen, doch im Zusammenstoß

Thomas: Les courts métrages des *Cahiers du cinéma*. In: Dominique Bluher u. François Thomas, Le Court Métrage français de 1945 à 1968, 2005, S. 245–267, hier S. 249.

27 Die Darsteller aus LA COLLECTIONNEUSE (1966) haben am Dialog mitgewirkt wie auch die Schauspielerin Marie Rivière am Drehbuch für LE RAYON VERT (1986). Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 132 u. 135.

28 Éric Rohmer: La vie, c'était l'écran (Dezember 1984). In: Cahiers du cinéma, Le roman de François Truffaut, 1985, S. 28–36, hier S. 36. Mit Ausnahme der Arbeit am Drehbuch für Godards Kurzfilm CHARLOTTE ET VÉRONIQUE OU TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (1957), die keine zufriedenstellende Erfahrung für Rohmer war (François Thomas: Les courts métrages des *Cahiers du cinéma*. In: Dominique Bluher u. François Thomas, Le Court Métrage français de 1945 à 1968, 2005, S. 245–267, hier S. 258 f.), hat er seine Ideen selbst verfilmt. Siehe auch Anm. 45. – Eifersüchtig wacht Rohmer nicht nur über seine Ideen, sondern auch über seine Schauspieler, die während des Drehs keinem anderen Regisseur zur Verfügung stehen sollen. François-Éric Gendron in: François Thomas: Arbeiten mit Rohmer. In: CICIM, August 1993, S. 49–61, hier S. 57.

29 Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 13–44, hier S. 44.

30 Nanette Rißler-Pipka: Rohmers Rückgriff aufs 19. Jahrhundert illustriert am Beispiel von LE GENOU DE CLAIRE. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 237–247, hier S. 243 f.

31 Éric Rohmer: Avant-propos. In: Ders., Six contes moraux, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 11.

32 «[C]es *Contes Moraux*, qui ne constituent en vérité qu'un seul film». Éric Rohmer in: Jean-Claude Biette u. a.: L'ancien et le nouveau. In: Cahiers du cinéma 172, November 1965, S. 32–42 u. 56–59, hier S. 56. «[L]a situation de base . . . : une [!] homme qui cherche une femme et en trouve une autre sur son chemin.» Éric Rohmer über die *Contes moraux* in: Claude Beylie: Entretien avec Éric Rohmer. In: Écran 74, April 1974, Nr. 24, S. 53–55, hier S. 55. So ist es auch nur konse-

6.2 Madame Bovary, c'est moi

mit der Welt kommt es immer wieder zu neuen Ich-Konfigurationen. Über die Verfilmung seiner Erzählung beobachtet der Autor sich selbst und seine Figuren-Anordnung im Rahmen des Spiels der Schauspieler und anschließend sich selbst als Regisseur und dessen Inszenierung und so weiter. Die Reflexion seiner Erzählung reflektiert Rohmer über seine Kameraführung und schließlich noch einmal über die Montage. Damit setzt Rohmer sich mit seinem Sujet in derselben Weise auseinander wie der von Hans Rudolf Picard beschriebene existenziell reflektierende Autobiograf im Bemühen, den Vorgang der Beobachtung des eigenen Ichs mitzureflektieren; wichtig ist diesem nicht die Erzählung, sondern die Reflexion der Reflexion, der Blick auf den Blick der Erzählung³⁴ – der immer nur ein momentaner ist³⁵. Auch bei Rohmer wird das Werk und der ihm zu Grunde liegende Gedanke immer wieder genährt und neu überdacht, wie der Filmemacher selbst seinen lebenslangen Arbeitsprozess beschreibt.

«[L]’auteur n’existe que par son œuvre»³⁶, sagt Rohmer. Der Autor ist nur im (filmischen) Text zu finden.³⁷ Gerade Rohmer macht das deutlich, gibt er doch, ähnlich wie Rivette, nichts über sein Privatleben preis bis hin zu biografischen Daten, lange Zeit verweigert er öffentliche Auftritte oder lanciert Fotos, auf denen er schlecht zu erkennen ist³⁸. Schon der Name ist ein Pseudonym.³⁹ Rohmer trennt scharf den Autor Éric Rohmer von der realen Person Maurice Schéerer. «Éric Rohmer» ist eine

quent, den Helden der letzten Erzählung, Frédéric in *L’AMOUR L’APRÈS-MIDI* (1972), mit Frauen des gesamten Zyklus zu konfrontieren – im Rahmen eines Tag-Traums (Françoise Fabian u. Marie-Christine Barrault [*MA NUIT CHEZ MAUD*, 1969], Haydée Politoff [*LA COLLECTIONNEUSE*, 1966], Laurence de Monaghan, Béatrice Romand u. Aurora Cornu [*LE GENOU DE CLAIRE*, 1970]). Vgl. Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 220 ff. u. DVD *L’amour l’après-midi* (0:19:20 bis 0:22:18).

- 33 Éric Rohmer in: Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: *Filmkritik* 229, Januar 1976, S. 19.
- 34 Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich*, 1978, S. 28, 74 f. u. 78; James Olney, *Metaphors of Self*, 1972, S. 331; Doris Ruhe: Wie neu ist die *Nouvelle Autobiographie*? In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, 1994, S. 353–369, hier S. 357. Siehe unter Kap. 3.2.1 den Exkurs: Existenziell reflektierende Autobiografie.
- 35 Hans Rudolf Picard: Die existenziell reflektierende Autobiographie (1978). In: Günter Niggel, *Die Autobiographie*, (1989) 1998, S. 520–538, hier S. 530 f.
- 36 Éric Rohmer zit. nach Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 7.
- 37 Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 217–235, hier S. 229.
- 38 Marion Vidal, *Les contes moraux d’Éric Rohmer*, 1977, S. 12; Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 217–235, hier S. 227 f. Siehe Rohmers Porträt-Foto in dem Artikel «Cent soixante-deux nouveaux cinéastes français» in: *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 60–84, hier S. 79.
- 39 Siehe Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 8 f.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

Kunstfigur⁴⁰, ein Mann ohne Biografie, der außerhalb des Kinos nicht existiert⁴¹. Rohmer thematisiert mit seinem Pseudonym die fragwürdig identitätsstiftende Funktion des Eigennamens; er demonstriert, dass ein Name keine referenzielle Beglaubigung zu garantieren vermag, der Autoren-Name nur dann Gültigkeit erhält, wenn dem Autor des Textes es gelingt, die Abwesenheit des Autors im Text über seine Form anwesend werden zu lassen.⁴² Eine vermeintlich auto(r-)biografische Entität wird ersetzt durch einen von Autor, (Akteur) und Rezipient zu konstruierenden Diskurs.⁴³

In einem Interview im Jahr 1985 lässt Rohmer erkennen, dass sein filmischer Ansatz ein autobiografischer ist; der Regisseur müsse sich dem Problem der Übertragung des Ichs stellen, indem er *über* seine Figuren von sich erzähle, dies gelinge jedoch nur, wenn die Figuren existierten, wenn sie real würden:

[I]ls [Truffaut, Godard, Rivette] rencontrent le même problème que moi, du fait que le cinéma n'est pas, comme la littérature, un art d'introspection. On ne peut pas, au cinéma, se raconter soi-même. Il est impossible de filmer et de se filmer. On se trouve donc confronté aux problèmes de la transposition. Voyez Bergman, si subjectif, qui se transpose dans ses personnages de femmes; à travers leurs individualités fascinantes, il exprime ses drames: le drame du couple, de drame du Bien et du Mal, le drame de l'éducation et celui de l'adolescence, etc. Pour revenir à mes amis de la Nouvelle vague, Truffaut a joué lui-même dans deux de ses films, L'ENFANT SAUVAGE et LA CHAMBRE VERTE, ce qui paraît l'avoir aidé à faire sa mise en scène ou à se mettre en scène. Dans ce cas, un certain didactisme est inévitable, mais il est atténué par quelques maladresses de l'auteur, ce qui donne des effets d'un charme poignant. Conclusion: le cinéaste ne saurait éluder, quelle que soit sa facture, relâchée ou rigoureuse, le problème du moi et de la *transposition* du moi. Au cinéma aussi, est vrai le mot de Flaubert: «Madame Bovary, c'est moi». Encore faut-il que Mme Bovary existe . . .⁴⁴

So verweigert Rohmer jede Auskunft über seine Person, betont aber immer wie-

40 Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 217–235, hier S. 228.

41 Mit dieser Beobachtung führt der Kommentar ein in eine Dokumentation über die Arbeit von Rohmer, auf die sich der Autor mit vielen Filmausschnitten zu Demonstrationszwecken seiner Aussagen vorbereitet hat – und auch vor die Kamera tritt. André S. Labarthe u. Jean Douchet, ÉRIC ROHMER, 1. Teil, 1993 (0:04:20).

42 Vgl. Felix Philipp Ingold, Der Autor im Text, 1989, S. 41 f. Siehe auch Kap. 5.8, Anm. 170.

43 Vgl. Uta Felten, Figures du désir, 2004, S. 29 f.

44 Éric Rohmer in: André Séailles: Entretien avec Éric Rohmer. In: Études cinématographiques 146–148: Éric Rohmer 1, 1985, S. 5–17, hier S. 14 f.

6.3 Die Rohmer'sche Figur – ein Konglomerat aus Schauspieler und Autor

der, dass er sich als *auteur* treu sei⁴⁵, und fordert den Rezipienten explizit auf, den Blick Maurice Schérers auf sein imaginäres Ich «Éric Rohmer» im filmischen Text zu entdecken⁴⁶ – und im Erkennen der Kluft diese mit individueller Deutung zu schließen.

6.3 Die Rohmer'sche Figur – ein Konglomerat aus Schauspieler und Autor

«Au cinéma aussi, est vrai le mot de Flaubert: «Madame Bovary, c'est moi». Encore faut-il que Mme Bovary existe . . . »⁴⁷ Diese Aussage aus dem Jahr 1985 bestätigt Rohmer in einem Interview mit den *Cahiers du cinéma* im Jahr 1990, in dem er zu Protokoll gibt, er könne sagen, sich mit all seinen Figuren zu identifizieren, und dass im Autorenfilm die Figuren immer ihrem Regisseur ähnelten.⁴⁸ Die Figur beginne zu leben⁴⁹ über eine mentale «Osmose» zwischen Regisseur und Schauspieler, wie Emmanuelle Chaulet, Blanche in *L'AMI DE MON AMIE* (1987)⁵⁰, es formuliert:

Durch all diese Gespräche [bei laufendem Tonbandgerät, P. A. D.] konnte er [Éric Rohmer] in seinem Stoff herumwühlen, konnte er die Welt der Schauspieler betreten, sie aber auch seine eigene Welt betreten lassen . . . [E]rst durch die Zeit [zwei Jahre vor Drehbeginn wurden die ersten Gespräche geführt, P. A. D.], die man mit ihm verbringt, betritt man seine Gedankenwelt, und es entsteht eine Art Osmose . . . Er wollte eine Darstellerin, die eine schüchterne Frau spielt, und das war für mich zu jener Zeit charakteristisch . . . [N]atürlich steckt auch viel von ihm selbst in seinen Figuren . . . Die Schüchternheit, die Unfähigkeit, seine Gefühle mitzu-

45 «Je crois à un cinéma d'auteur qui exprime ses propres thèmes à la façon d'un écrivain. Pour moi, ces «Contes» sont l'occasion de montrer qu'un cinéma d'auteur est possible mais que nécessairement ce n'est pas un cinéma dans lequel un auteur exprime d'une manière directe sa conception du monde . . . Un cinéma d'auteur enfin c'est un cinéma fait par une seule personne tout simplement.» Éric Rohmer im Interview mit Gérard Guégan: Éric Rohmer: «Je crois à un cinéma d'auteur». In: *Les lettres françaises* 1061, 31. 12. 1964–6. 1. 1965, S. 8, hier S. 8. Siehe auch Anm. 28.

46 Siehe Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 217–235, hier S. 229.

47 Éric Rohmer in: André Séailles: Entretien avec Éric Rohmer. In: *Études cinématographiques* 146–148, Éric Rohmer 1, 1985, S. 5–17, hier S. 15. Siehe Kap. 6.2.

48 Éric Rohmer in: Antoine de Baecque u. a.: Entretien avec Éric Rohmer. In: *Cahiers du cinéma* 430, April 1990, S. 24–31, hier S. 29.

49 «Meine Personen besitzen fast eine Wirklichkeit unabhängig von mir». Éric Rohmer in: Manfred Blank u. a.: Gespräch mit Éric Rohmer. In: *Filmkritik* 308, August 1982, S. 360–368, hier S. 362.

50 Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 1, S. 984.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

teilen [bezogen auf die Figur der Blanche, P. A. D.]. Rohmer betrachtet sich mit viel Selbstironie . . . Rohmer sucht, glaube ich, den Einfluß des Regisseurs auf den Schauspieler; der Regisseur und die Stimmung auf dem Set konditionieren den Schauspieler. Und im Verlauf der Dreharbeiten entfernt sich die Figur unmerklich von dem, was man ursprünglich verkörpern wollte . . . Die Figur der Blanche, so wie sie im Film zu sehen ist, entspricht überhaupt nicht derjenigen, die ich zu erschaffen glaubte. Sie ist sehr viel mehr das Werk Rohmers als das meine.⁵¹

Emmanuelle Chaulet bilanziert:

Aus dem, was er von uns bekommt, zieht er alles heraus, was ein wenig lächerlich ist, und stellt es in den Vordergrund. Diese Ungeschicklichkeit und Schüchternheit Blanches, die kamen damals von mir selbst, und sicher wählte er mich deswegen für die Rolle aus, doch wenn man Rohmer kennt, weiß man auch, daß in dem Stammeln und Stottern Blanches . . . etwas von ihm selbst steckt.⁵²

Alle von Chaulet beschriebenen Merkmale, welche die Zusammenarbeit zwischen Schauspieler und Rohmer ausmachen, finden sich auch in den Aussagen des Regisseurs wieder, meist jedoch fokussiert einzig auf den Akteur; in Interviews lenkt er das Augenmerk auf die Persönlichkeit des Schauspielers und behauptet, diese *allein* lasse die Figur real werden. Zwar betont Rohmer wiederholt, dass nicht nur der Regisseur den Schauspieler kennen muss, sondern dieser ebenso seinen Regisseur⁵³, doch versuche er, so Marion Vidal, größtenteils hinter seinen Figuren unsichtbar zu werden: «Rohmer se cache derrière ses personnages et, par-là, se révèle. Le refus d'une éventuelle identification fait partie du jeu, il en est une convention, au même titre que l'épais mystère dont le cinéaste aime s'entourer.»⁵⁴

In der Reihe *Cinéastes de notre temps* sagt der Filmemacher gegenüber Jean Douchet im Kontext der Wahl von Amanda Langlet für *PAULINE À LA PLAGE* (1982), er müsse den Schauspieler im Leben erleben, nicht in einem Film oder im Theater.⁵⁵

51 Emmanuelle Chaulet in: François Thomas: Arbeiten mit Rohmer. In: CICIM, August 1993, S. 49–61, hier S. 52 u. 55 f.; siehe auch S. 51.

52 Ebd., S. 52 f.

53 Éric Rohmer in: Roald Koller, Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 16. Siehe auch Éric Rohmer in: Thomas Petz, Verlust der Liebe, 1981, S. 85.

54 Marion Vidal, Les contes moraux d'Éric Rohmer, 1977, S. 12.

55 André S. Labarthe u. Jean Douchet, ÉRIC ROHMER, 1. Teil, 1993 (0:41:20). «Mon critère pour choisir un acteur, c'est de parler avec lui et de voir comment il bouge ses mains.» Éric Rohmer in: Antoine de Baecque u. Thierry Jousse: L'amateur. In: Cahiers du cinéma 467–468, Mai 1993, S. 66–74, hier S. 70. Anhand von Nah-Einstellungen will Rohmer Gestik und Mimik zugleich zeigen. Éric Rohmer in: André S. Labarthe u. Jean Douchet, ÉRIC ROHMER, 2. Teil, 1994 (0:28:16).

6.3 Die Rohmer'sche Figur – ein Konglomerat aus Schauspieler und Autor

Rohmer will Schauspieler wie Drehorte, neben dem realen Zufall, als authentische Elemente in seinen Filmen wissen: «Der Schauspieler . . . wird . . . nach und nach entdecken, daß das, was der Regisseur will, etwas sehr Einfaches ist, nämlich das, daß der Schauspieler im Film genauso wie im täglichen Leben sein soll.»⁵⁶

Häufig wählt Rohmer für seine Filme Schauspieler, die wie Emmanuelle Chaulet noch nie vor einer Filmkamera standen⁵⁷, in der Hoffnung des Aufscheinens größerer «Ursprünglichkeit»⁵⁸ im Spiel. Der Regisseur will mit Schauspielern arbeiten, die eine ausgeprägte Persönlichkeit besitzen, und die ihre individuellen Eigenheiten zu wahren wissen in ihrer Arbeit für den Film.⁵⁹ «[I]ch [tue] alles, um die von mir erdachte Figur dem Wesen der Schauspieler [] so weit wie möglich anzugleichen»⁶⁰, erläutert Rohmer die interpretierende Weiterentwicklung der Figur im Verlauf des Drehbuchschreibens; selbst der geschriebene Dialog wird teils zum (erdachten) Spiegel des Akteurs⁶¹. Dieser soll seinen eigenen verbalen Ausdruck, seine Gestik, sein Lachen, den Klang seiner Stimme beibehalten⁶², für die Reinheit des Ausdrucks sich schließlich vom (eigenen) Text lösen können, so Rohmer:

S'il est vrai que les interprètes ont pu en certains cas – notamment dans le quatrième et le cinquième Conte – participer à la rédaction du dialogue, ils apprirent par cœur un texte définitif, comme s'il s'agissait de la prose d'un autre, oubliant presque qu'il émanait d'eux.⁶³

- 56 Éric Rohmer in: Roald Koller, Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 16. «J'aime les comédiens qui sont capables d'être eux-mêmes.» Éric Rohmer in: Alain Philippon u. Serge Toubiana: Le cinéma au risque de l'imperfection: Entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 392, Februar 1987, S. 8–13, hier S. 11.
- 57 Emmanuelle Chaulet spielt vor ihrer Arbeit mit Rohmer zu L'AMI DE MON AMIE nur auf der Theaterbühne. François Thomas: Arbeiten mit Rohmer. In: CICIM, August 1993, S. 49–61, S. 51.
- 58 Éric Rohmer in: Roald Koller, Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 17.
- 59 «Les grands comédiens sont finalement ceux qui ne composent pas. Prenons Jean Gabin. Qu'il joue l'aristocrate ou l'ouvrier, il reste le même et il est juste . . . Seul les grands peuvent s'adapter à des situations très diverses tout en gardant leur propre originalité.» Éric Rohmer in: Danièle Parra: Éric Rohmer. In: La revue du cinéma 459, April 1990, S. 48–55, hier S. 51.
- 60 Éric Rohmer im Gespräch mit Robert Fischer: «Ich bin so wie jeder andere». In: epd Film, November 1992, S. 19–25, hier S. 23. Siehe auch Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 3. Éric Rohmer in: André S. Labarthe u. Jean Douchet, ÉRIC ROHMER, 1. Teil, 1993 (0:43:13).
- 61 Maria Tortajada: Le «petit heurt». In: Poétique 102, Mai 1995, S. 181–192, hier S. 185. Dies mag etwa für LA COLLECTIONNEUSE (1966) zutreffen, weniger für LE GENOU DE CLAIRE (1970), dessen Dialoge deutlich denen ihrer Novelle entsprechen.
- 62 Maria Tortajada: Le «petit heurt». In: Poétique 102, Mai 1995, S. 181–192, hier S. 183.
- 63 Éric Rohmer: Avant-propos. In: Ders., Six contes moraux, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 9. Rohmer zeichnet häufig im Vorfeld der Dreharbeiten die Gespräche, die er mit den Schauspielern führt,

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

So treten die Schauspieler schließlich dem Eigenen wie einem Fremden gegenüber; das Ich (v-)erkennt sich – sichtbar vor der Kamera.

Über langwierige Proben auf dem Set sollen Text und Spiel einen Automatismus erhalten, so dass die Akteure zu ihren eigenen Gesten zurückfinden; auf diese als Ausdruck von Individualität kommt es Rohmer an, das betont er immer wieder.⁶⁴ Zudem dürfen die Darsteller nicht nur, sie sollen sogar ganz bewusst im Film denselben künstlerischen wie geistigen Aktivitäten nachgehen, die sie auch im Leben umtreiben.⁶⁵ Rohmer zwingt die Schauspieler, sich im Spiel mit sich selbst auseinander zu setzen:

auf Tonband auf. Dies diene ihm dazu, den eigenen Ausdruck der Akteure beizubehalten, diesen für die Dialoge zu nutzen, so Rohmer. Éric Rohmer in: Roald Koller, Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 3; Éric Rohmer im Gespräch mit Robert Fischer: «Ich bin so wie jeder andere». In: epd Film, November 1992, S. 19–25, hier S. 23; Éric Rohmer in Aldo Tassone: Entretien avec Éric Rohmer. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 15–30, hier S. 23; Emmanuelle Chaulet in: François Thomas: Arbeiten mit Rohmer. In: CICIM, August 1993, S. 49–61, hier S. 51. – Fabrice Luchini: «[S]i on joue son propre texte, on surjoue à mort mais si on joue un texte qui a été imprégné un peu de vous, il suffit de le jouer sobrement et votre identité ressurgit.» Fabrice Luchini in: Claude Arnaud u. Charles Najman: Entretien: Fabrice Luchini. In: Cinématographe 103, September–Oktober 1984, S. 62 f., hier S. 63. Rohmer bestätigt die Aussage in: Antoine de Baecque u. Thierry Jousse: L'amateur. In: Cahiers du cinéma 467–468, Mai 1993, S. 66–74, hier S. 68.

- 64 Ebd., S. 70. Éric Rohmer in: André S. Labarthe u. Jean Douchet, ÉRIC ROHMER, 1. Teil, 1993 (0:49:43) u. (0:53:01). Nie dürfe jedoch der Regisseur den Schauspieler auf dessen Gesten hinweisen, sonst verliere sich in der bewussten Wiederholung die Authentizität. Éric Rohmer in: Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 16 ff. Hingegen berichtet Jean-Claude Brialy von Bewegungen, Gesten und Haltungen, die von Rohmer im Hinblick auf den Dreh einer Szene zwischen ihm und Béatrice Romand in *LE GENOU DE CLAIRE* ausgiebig erklärt worden seien. Jean-Claude Brialy, *Le ruisseau des singes*, 2000, S. 250. Vgl. indes Emmanuelle Chaulet in: François Thomas: Arbeiten mit Rohmer. In: CICIM, August 1993, S. 49–61, hier S. 54. – Ebenso wie Rohmer erkennt schon Bazin den Wert der Geste. So lobt dieser Rossellini dafür, dass er nur Tatsachen in Szene setze über seine Figuren: «C'est que le geste, le changement, le mouvement physique constituent pour Rossellini l'essence même du réel humain.» André Bazin: Défense de Rossellini. In: Qu'est-ce que le cinéma?, 1975, S. 347–357, hier S. 355. Erstmals erschienen als «Difesa di Rossellini». In: Cinema Nuovo 65, 25. August 1955. Quellenangabe nach: André Bazin, Was ist Film?, 2004, S. 409.

- 65 Bilder von Bernard Verley werden gezeigt in *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI* (1972) (Éric Rohmer in: Roald Koller, Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 14); später wird Verley Regisseur für Werbefilme (Éric Rohmer in: Danièle Parra: Éric Rohmer. In: La revue du cinéma 459, April 1990, S. 48–55, hier S. 52). In *CONTE DE PRINTEMPS* (1990) macht Rohmer im Wissen um den akademischen Grad in Philosophie von Anne Teyssèdre aus ihr die Philosophie-Lehrerin Jeanne, die einen Diskurs eröffnet mit Ève (Eloïse Bennett), die zum Zeitpunkt der Dreharbeiten ihren Philosophie-Abschluss besteht; und Natacha geht aufs Konservatorium, weil ihre Darstellerin (Florence Darel) Klavier spielt (ebd.; siehe auch Éric Rohmer in: Antoine de Baecque u. a.: Entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 430, April 1990, S. 24–31, hier S. 28; Anne

6.3 Die Rohmer'sche Figur – ein Konglomerat aus Schauspieler und Autor

On peut assimiler ma méthode à une «vampirisation» de l'acteur mais je leur insuffle également quelque chose, je peux leur donner conscience de ce qu'ils sont eux-mêmes . . . La personnalité de l'acteur me passionne. Plutôt que trop malléable, j'aime qu'il résiste un peu . . . Je ne pourrais pas travailler avec des comédiens qui soient des formes vides. J'ai besoin de trouver un contenu, une substance riche, une pensée et une imagination propres.⁶⁶

Und weiter: «C'est un rapport de soi-même à soi-même»⁶⁷. Rohmers Aussage über die Figuren seiner *Contes moraux* spiegelt sich in den Schauspielern. Den Bezug von sich selbst zu sich entwickelt der Akteur parallel zu seiner Figur, da Rohmer es bevorzugt, die Geschichte in ihrer Chronologie zu drehen⁶⁸; und trotz langer Proben versucht, möglichst mit nur einer einzigen Aufnahme einer Einstellung/Szene auszukommen: «C'est cela qui est pour moi le plus important, cet émerveillement premier. Dans la mesure où mes films sont eux-mêmes très élaborés, très construits, cette impression disparaît»⁶⁹.

Mit seiner Methode der Anpassung der Figur an den Schauspieler erscheinen die

Teyssèdre: La justice chez Rohmer ou Le hasard fait bien les choses et on a ce qu'on mérite. In: Studio 43, Éric Rohmer, o. J. [2. Aufl. 1992 nach Jens Ruchatz: Rohmer par Rohmer. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 217–235, hier S. 217, Anm. 1], S. 111–123). Rohmer nutzt das Interesse an Pascal von Antoine Vitez für *MA NUIT CHEZ MAUD* (1969) (Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. a.: Nouvel entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 219, April 1970, S. 46–55, hier S. 50); Vitez wechselt ebenso wie Jean-Louis Trintignant und Arielle Dombasle ins Regiefach (Éric Rohmer in: Manfred Blank u. a.: Gespräch mit Éric Rohmer. In: Filmkritik 308, August 1982, S. 360–368, hier S. 363), ebenfalls Virginie Thévenet (*LE BEAU MARIAGE*, 1982; *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE*, 1984) und Jean-Claude Brialy zur Zeit von *LE GENOU DE CLAIRE*. Marie Rivière und Joëlle Miquel – letztere hat die Bilder in *QUATRE AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE* (1987) gemalt, haben beide einen Roman geschrieben (Éric Rohmer in: Danièle Parra: Éric Rohmer. In: La revue du cinéma 459, April 1990, S. 48–55, S. 52). Béatrice Romand arbeitet als Standfotografin für *LA FEMME DE L'AVIATEUR* (1980) (Béatrice Romand in: Alain Carbonnier: Entretien: Béatrice Romand. In: Cinéma 84, Nr. 302, Februar 1984, S. 11–14, hier S. 12). Rohmer wirkt in Interviews stolz auf seine Schauspieler-Persönlichkeiten, zumal viele bei ihm debütiert resp. Karriere gemacht haben; besonders häufig verweist er auf Fabrice Luchini, dem er das Schreiben eines Romans zutraut: «[I]l est unique . . . Fabrice Luchini écrira certainement car il en a le talent.» (Éric Rohmer in: Danièle Parra: Éric Rohmer. In: La revue du cinéma 459, April 1990, S. 48–55, hier S. 52). Doch in dieser Voraussage irrt Rohmer wohl bis heute.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Éric Rohmer in: Jean-Claude Biette u. a.: L'ancien et le nouveau. In: Cahiers du cinéma 172, November 1965, S. 32–42 u. 56–59, hier S. 56.

⁶⁸ Éric Rohmer in: Florence Mauro: Le scénario des cinéastes. In: Cahiers du cinéma 371–372, Mai–Juni 1985, S. 90–93, hier S. 93.

⁶⁹ Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. a.: Nouvel entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 219, April 1970, S. 46–55, hier S. 52.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

Filme Rohmers oft wie improvisierte Selbstporträts der Akteure und ihrer Arbeit, wenngleich der Regisseur der eigentliche Urheber der Geschichten ist⁷⁰, der den Schauspieler als realen Gegenpol zum eigenen fiktiven Entwurf versteht, um über dessen (V-)Erkennen im Spiel dem Text seine Autonomie zurückzugeben, der den Autor indiziert.

6.3.1 Die Authentizität im Schauspiel

Indem Rohmer die Figuren aus dem Wesen der Schauspieler und sich selbst entwickelt, potenziert sich die Reflexion im Spiel. Die Spannung zwischen Figur und Schauspieler wird erhöht, da dieser gegen den Autoren-Entwurf seines Ichs in der Figur ankämpft (allein, weil die Vorstellung von sich selbst immer abweicht von der eines Anderen), zugleich scheint es, dass die Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle sich überträgt auf die Distanz der Figur zu ihrer Darbietung – verstärkt in den Geschichten mit autobiografischer Erzählperspektive. Jochen Mecke hält fest: «Die ›wirkliche‹ Identität der Person(a) erscheint als aufgesetzte Maske, hinter der die tiefere Wirklichkeit der Figuren sichtbar wird.»⁷¹ Diese Spannung, geschürt durch eine ermüdende Probenarbeit, aber meist nur ein bis drei Aufnahmen der chronologisch gedrehten Szenen⁷², führt im filmischen Realismus zu Brüchen, die über das *Spiel* Schauspieler und Figur authentisch erscheinen lassen. «Le cinéma bouleverse notre idée du naturel et de l'artifice. Des choses vraies peuvent paraître fausses à l'écran et inversement des choses fabriquées sembler naturelles»⁷³, stellt Rohmer fest.

Schließlich muss der Zuschauer über Wahrheit und Lüge selbst entscheiden. So blickt Aurora Cornu in *LE GENOU DE CLAIRE* zweimal kurz hintereinander verlegen lächelnd jeweils am Ende einer Szene direkt in die Kamera, als ob sie sich fragend bezüglich ihres Spiels an Rohmer im *hors-cadre* wendet.⁷⁴ Zeigt sich hier die Unsicherheit der Schauspielerin, oder ist es vielleicht eher der komplizenhafte Blick der Erzählerin der Geschichte, den diese (als Stellvertreterin des Autors) an den Zuschauer richtet?

70 Éric Rohmer in: Antoine de Baecque u. Thierry Jousse: L'amateur. In: Cahiers du cinéma 467–468, Mai 1993, S. 66–74, hier S. 68. Siehe auch Maria Tortajada: Le «petit heurt». In: Poétique 102, Mai 1995, S. 181–192, hier S. 184 f.

71 Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 13–44, hier S. 41; siehe auch S. 40 f.

72 Etwa Emmanuelle Chaulet in: François Thomas: Arbeiten mit Rohmer. In: CICIM, August 1993, S. 49–61, S. 54 f.

73 Éric Rohmer in: Danièle Parra: Éric Rohmer. In: La revue du cinéma 459, April 1990, S. 48–55, hier S. 54.

74 DVD *Le genou de Claire* (1:36:33; 1:38:15).

6.3 Die Rohmer'sche Figur – ein Konglomerat aus Schauspieler und Autor

So umspielt ein verschmitztes Lächeln Béatrice Romands Gesicht, wenn sie sich an Jean-Claude Brialys Schultern anlehnt mit den Worten: «Avec un jeune garçon, je ne me sens pas en sécurité.»⁷⁵ Es ist ein Lächeln, das sie (scheinbar?) zu unterdrücken versucht. Reine Distanz der Schauspielerin oder auch eine Distanz der Figur? Eine ganz eigene Dimension gewinnt diese Szene im Wissen, dass sich Brialys und Romand, laut Brialys Memoiren, vom ersten Moment der Dreharbeiten an höchst unsympathisch waren.⁷⁶

In *MA NUIT CHEZ MAUD* ist die Unterscheidbarkeit von Wahrheit und Lüge eindeutiger, zumindest bezüglich der Titelfigur. So stattet Françoise Fabian ihre Maud mit einem tapferen Lächeln aus. Doch als Jean-Louis Trintignant behauptet: «Vous, par exemple, je pourrais vous épouser. Ce qui manque c'est l'amour»⁷⁷, hört der Zuschauer ihr unechtes Lachen im *Off*, im Gegenschnitt wird sichtbar, wie ihr die Gesichtszüge entgleiten, und leise fragt sie mit ernstem Blick: «Vraiment, vous m'épouseriez?»⁷⁸ Hier zeigt die Figur ihr wahres Gesicht.

Rohmer äußert sich einmal über *LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN RENOIR* (1969) wie folgt: «L'homme vrai ne peut être cerné qu'au moment du changement de costume.»⁷⁹ Und weiter: «[L]e personnage, jouant son personnage, redevient, quand il ne joue pas, le personnage, tandis que le comédien, jouant le personnage, ne redevient que le comédien.»⁸⁰ Er schließt mit folgender Einschätzung über die Qualität der Schauspielführung bei Renoir: «Renoir nous conduit au cœur du secret de l'homme, un homme choqué par le regard qu'il jette sur lui-même, sur sa propre indiscretion à l'égard de lui-même.»⁸¹

Im Rekurs auf Renoir will Rohmer über die Konfrontation des Schauspielers mit sich selbst eine reale Figur schaffen – erdacht vom *auteur*, befreit vom Spiel des Schauspielers, verweist sie in ihrer Reinheit weniger auf den Schauspieler als auf den *auteur*.⁸² Dessen Figur (und ihre Geschichte) erhält im Moment des Ermüdens des Schauspielers eine Fiktionsironie und beweist darüber ihre «Authentizität»⁸³. Rohmer lässt so den der Sprache anhaftenden, deutenden Sinn bewusst über die

75 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 188. DVD *Le genou de Claire* (0:44:08).

76 Jean-Claude Brialys, *Le ruisseau des signes*, 2000, S. 249–253.

77 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 107; DVD *Ma nuit chez Maud* (1:16:40).

78 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 107.

79 Éric Rohmer: *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1979). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 207–211, hier S. 210. Produktionsangabe ebd., S. 211, Anm. 1.

80 Ebd., S. 208.

81 Ebd., S. 210.

82 Siehe Emmanuelle Chaulet in: François Thomas: *Arbeiten mit Rohmer*. CICIM, August 1993, S. 49–61, hier S. 56.

83 Siehe Anselm Haverkamp: *Das Werthersyndrom in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre*.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

Inszenierung «entgleiten»⁸⁴. Der Sinn verschiebt sich über die Schauspieler-Autoren-Figur von einer individuellen Imagination zu einer universellen Wahrheit über den Menschen.⁸⁵

6.4 Reflexion über das Ich

6.4.1 Die Montage in «Le signe du lion»: Der ironische Blick auf die Figur – und die Reflexion dieses Blicks

In Rohmers erstem Spielfilm *LE SIGNE DU LION* (1959/Paris-Start Mai 1962)⁸⁶ glaubt der erfolglose Musiker Pierre Wesselrin an die Astrologie und damit an sein Glück, nicht an sein Talent; er brüstet sich gar, mit Faulheit durchs Leben zu kommen. Sein Wille besteht einzig darin, an dieser einmal getroffenen Wahl festzuhalten. Sein Horoskop sagt ihm voraus, zu seinem nun bevorstehenden 40. Geburtstag werde er zu Reichtum kommen oder für immer in Armut untergehen.

Die Sterne scheinen es gut mit ihm zu meinen, doch legen sie ihm eine Prüfung auf: Kaum darf er eine Erbschaft feiern, muss er sich als Enterbter weiter durchschlagen. Erst im Zustand des Elends, in die Rolle des Clochards gezwungen, greift der enterbte Erbe auf sein Talent zurück und lässt auf einer geliehenen Geige ein paar Takte seiner unvollendeten Sonate erklingen. Als er sein Prinzip der Nicht-Selbstverantwortlichkeit verwirft, als er der Versuchung scheinbar selbst bestimmten Handelns erliegt, als er über sein künstlerisches Schaffen sein Ich zum Ausdruck bringt⁸⁷, erfährt er gerade darüber von dem Erbe, das er nun doch noch antreten darf, erst jetzt wird dem Faulpelz die Gnade des Wissens zuteil.⁸⁸

In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Heft 4, Dezember 1986, S. 667–696, hier S. 689.

84 Éric Rohmer in Roald Koller, Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 31.

85 Siehe Serge Daney: Actualité de Rohmer. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 31–36, hier S. 35. Siehe auch Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 97.

86 Ebd., S. 104.

87 Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 93 u. 103. Rohmer bezieht sich auf Hegel, nach dem die Innerlichkeit besonders in der Musik ihren Ausdruck finden kann (Éric Rohmer: *Le celluloïd et le marbre* [IV]: Beau comme la Musique. In: Cahiers du cinéma 52, November 1955, S. 23–29, hier S. 26; siehe auch Éric Rohmer in André S. Labarthe u. Jean Douchet, ÉRIC ROHMER, 1. Teil, 1993 [0:01:17; 0:56:14]). Nach Hegel sei, hält Almut Steinlein fest, der Weg zu innerer Wahrheit geprägt von physischem und moralischem Leid. Almut Steinlein, Une esthétique de l'authentique, 2007, S. 93.

88 DVD *Le signe du lion* (1:34:51).

6.4 Reflexion über das Ich

Der ironische Blick Rohmers auf Wesselrin zeigt sich überwiegend anhand der nachträglichen Montage – noch nicht wie in den *Contes moraux* vor allem über die von der Kamera aufgezeichnete gegenwärtige *mise en scène* als Kontrapunkt zur Ich-Erzählung⁸⁹, über das Zeigen der Rede im Bild⁹⁰. So kontrastiert Rohmer in *LE SIGNE DU LION* die Faulheit und Unbeweglichkeit von Wesselrin mit dem aufreibenden Beruf des Reporters, der Wesselrins Freund Jean-François (Van Doude) von einem Land ins nächste katapultiert – mit dem angenehmen Nebeneffekt, Geld der Korrespondenten-Büros von *Paris Match* geschickt zu bekommen, während Wesselrin alle Zeit der Welt hat, sein letztes Kleingeld zu zählen.⁹¹

Die charakterlichen Gegensätze von Pierre Wesselrin und Jean-François Santeuil werden über den vorgegebenen Zeitraum betont – der fortan für Rohmer typischen Erzählzeit der (Sommer-)Ferien⁹². Die *außerhalb* der Fiktion existierende Zeit muss ausgefüllt werden.⁹³ Während Jean-François als Reporter im Dauereinsatz ins Ausland abkommandiert wird – im Rahmen der während des Drehs stattfindenden realen Ereignisse wie dem Bau einer neuen Erdölleitung in Hassi-Messaoud, dem Besuch des US-Vizepräsidenten Richard Nixon in der Sowjetunion Ende Juli 1959 und der Konferenz der afrikanischen Staaten in Monrovia im August 1959⁹⁴, unterwirft Wesselrin sich im Glauben an die Sterne einer dienstlichen *balade*. Die Zeit und ihre konträre Nutzung soll dokumentiert werden, indem das Datum eingeblendet oder als Insert eine handschriftliche Notiz, eine Schreibmaschinenseite im Entstehen oder ein Zeitungsausschnitt gezeigt wird. Das erste Datum (22 *juin*) kündigt den «télé-

89 Nicht über sich selbst, sondern über einen abwesenden Dritten, über Wesselrin, erzählen die Figuren in *LE SIGNE DU LION*. Die Erzählung in der Erzählung erhält mit insgesamt fünf Berichten von verschiedenen Figuren(-gruppen) schon in Rohmers erstem Spielfilm einen deutlichen Stellenwert. Zunächst informiert Jean-François Santeuil die Freunde über Wesselrins Verbleib; dann erzählt Willy vom falschen Erbe; später schildert Philippe Cassel Wesselrins weiteren sozialen Abstieg und dessen Versuche, sich bei ihm Geld zu erbetteln; schließlich erhalten Jean-François Santeuil und Dominique Laurent bei ihrer Suche nach Wesselrin zwei Berichte von geprellten Hoteliers. – Gleich zu Beginn erweist sich die Erzählung als Täuschung: Während Pierre seinem Freund Jean-François am Telefon mitteilt, zwei Fabriken in Deutschland und eine in der Schweiz geerbt zu haben, zudem einen Haufen Plantagen in Brasilien, berichtet Jean-François Pierres Freundin Cathy, Pierre habe 13 Fabriken in Belgien und 14 in der Schweiz geerbt. Ebd. (0:03:36; 0:05:41). Vgl. Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 99, Anm. 2.

90 Siehe Jean Collet, *Le cinéma en question*, 1972, S. 175 f.

91 DVD *Le signe du lion* (0:32:26).

92 Siehe Anm. 149.

93 Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 239.

94 DVD *Le signe du lion* (0:21:35; 0:32:25). <http://www.zeit.de/1959/44/Das-Sahara-01-auf-der-Suche-nach-einem-Markt> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10); Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 96 f. Siehe Kap. 5.5.1.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

graphiste de malheur»⁹⁵ an, der Wesselrin über die «falsche Erbschaft» informieren wird, die nächsten beiden Daten (13 juillet/30 juillet) folgen auf eine handschriftliche Notiz sowie eine Schreibmaschinenseite, beide Inserts bezeugen Dienstanweisungen für Jean-François, das letzte Datum (22 août) zeigt die Rückkehr einer Dienstreise von Jean-François an, in deren Folge er sich auf die Suche nach Wesselrin macht und vor diesem durch einen Zeitungsausschnitt das Wissen über die «richtige Erbschaft» erhält. Der eine glaubt an sein Schicksal, der andere nimmt dieses scheinbar selbst bestimmt in die Hand.

Ebenso polarisiert Rohmer den Protagonisten und die Passanten. Diese bewegen sich tanzend, rennend, lachend in der Stadt zielstrebig fort und tauschen sich über ihre netten Chefs und guten Gehälter aus, sie wirken ebenso entspannt wie die vielen Touristen, die sich die *balade* in ihrem Urlaub «verdient haben», derweil der soziale Außenseiter Wesselrin stumm seine Körpermasse schwerfällig über den Asphalt schleppt, zusätzlich gehandicapt durch einen kaputten Schuh. Die Kamera richtet in Detail-Einstellungen der Beinbekleidungen von Fußgängern, darunter Wesselrin, das Augenmerk auf die gegensätzlichen Schritt-Geschwindigkeiten⁹⁶.

Ohne Kontrolle über sein Schicksal sieht der mittellose Pierre Wesselrin sich gezwungen, seine Identität zu verbergen und trägt sich unter falschem Namen in einem Hotel ein: Peter Winter, französischer Architekt aus Wien⁹⁷. Doch er kann seinem Ich nicht entkommen: Peter ist die deutsche Form von Pierre, die Initialen bleiben dieselben, und Architekten erschaffen Gebäude aus Stein – *pierre*.⁹⁸ «Saleté de Paris»⁹⁹, «saleté de pierre»¹⁰⁰: Wenn er schließlich gegen die (vorgeblich selbst erschaffene) städtische Architektur und ihre steinerne Schwere und Unbeweglichkeit gar physisch rebelliert im Versuch, diese zu *bewegen*, gibt Rohmer seinen Protagonisten endgültig der Lächerlichkeit preis. Während er gegen sich selbst und seinen Aberglauben, der ihn zur Passivität verdammt, nicht ankommt und statt endlich sich selbst zu bewegen¹⁰¹, nur wieder seine Körpermasse zum Schlafen auf eine Steinbank hievt, lässt Rohmer eine Passantin mit französischem Akzent rezitieren: «A stone is a little too hard.»¹⁰²

95 DVD *Le signe du lion* (0:13:26).

96 Ebd. (1:14:08).

97 Ebd. (0:41:59).

98 Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 99, Anm. 3.

99 DVD *Le signe du lion* (1:03:21).

100 Ebd. (1:13:05).

101 «[C]es pierres sont . . . les miroirs aveugles de son être». Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, 1991, S. 84.

102 DVD *Le signe du lion* (1:04:08).

6.4 Reflexion über das Ich

Konsequent treibt Rohmer die Ironie auf die Spitze, indem er den selbst ernannten Faulpelz sein Geld im wahrsten Sinne des Wortes im Schlaf verdienen lässt. Zunächst weckt ihn der Telegrammbote mit der Nachricht, er und sein Cousin Christian Wesselrin erbten zu gleichen Teilen die Fabriken der Tante. Als Pierre dann stattdessen enterbt am Quai der Seine erschöpft vor Hitze und Hunger eindöst, schwenkt die Kamera nach oben in die Vogel- oder passender: in die allmächtige Sternenperspektive, blendet über auf ein Luftbild in Schrägansicht, das sich durch einen Zoom weitert, um auf ein Auto zu schneiden, dessen Fahrer in einer Kurve die Kontrolle darüber verliert, so dass Passanten nur noch seinen Tod bezeugen können. Die allwissende Kamera des Autors zeigt das Namens-Schild im Wagen, das über die Identität des Toten informiert: Christian Wesselrin, wohnhaft in Karlsruhe. Nach einer Überblende auf Paris und einem Schnitt auf Pierre präsentiert Rohmer uns diesen immer noch schlafend.¹⁰³

Die Parallelmontage bricht die Geschlossenheit des Erzählraums auf, indem sie einen zweiten bezeugt, sie erschließt eine simultane Handlung in demselben Zeitraum und macht auf eine andere filmische Realität aufmerksam wie auch auf den Autor *außerhalb* des Bildrahmens, der die Geschehnisse seiner Figur steuert und eben nicht die Sterne¹⁰⁴. Über die Bewusstmachung der Zeit verknüpft Rohmer die beiden Schicksale miteinander. Der Zuschauer erhält Gewissheit über seine Ahnung, wenn er liest – mittels eines *Point of View* von Wesselrins Freunden auf einen Zeitungsausschnitt, der einem an den Helden adressierten Notar-Schreiben beiliegt: «Milliardaire sans le savoir, il disparaît»¹⁰⁵.

Wenngleich Rohmer seinen Protagonisten spöttisch über die Montage zeichnet, wirbt er um Verständnis für die Situation der Bettler, zumindest ist ihm an einem Diskurs gelegen. So blickt der Zuschauer mit Wesselrin auf einem Pariser Markt auf Essbares¹⁰⁶, als er dann beim Stehlen erwischt und von dem geschädigten Marktstand-Besitzer rabiat gegen ein Gitter geschlagen wird, folgt die Kamera nicht dem Flüchtenden, sondern verharrt am Ort des Geschehens, um den Zuschauer zu beteiligen an dem sich entwickelnden Disput der Marktbesucher über Hunger und Gewalt¹⁰⁷.

Der Film-Autor verwehrt sich gegen jede Vorverurteilung und differenziert klar in seiner Haltung zum Stehlen und Betteln aus Hunger in Unkenntnis der Umstände sowie dem Stehlen und Betteln seiner Figur in Kenntnis dessen falsch verstandenem,

103 Ebd. (1:20:09).

104 Vgl. Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique*, 2007, S. 92. Siehe auch Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, 1991, S. 83.

105 DVD *Le signe du lion* (1:23:49).

106 Ebd. (0:59:12).

107 Ebd. (1:00:20).

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

heuchlerischen bis verstiegenen Glauben an die Vorherbestimmtheit seines Schicksals. Entsprechend Rohmers Autoren-Positionierung über Kamera und Montage ist die Figur Objekt wie Subjekt¹⁰⁸, der Zuschauer distanziert sich deutlicher, als dass er sich identifiziert, vor allem jedoch nähert er sich über diese Ambivalenz dem Autor an, wie Geneviève Sellier festhält:

Cette posture d'observation quasi ethnographique empêche le spectateur d'établir un rapport empathique avec le personnage, mais établit en revanche une identification avec le point de vue du cinéaste. S'inscrivant dans la tradition flaubertienne d'une écriture «objective» sur une réalité banale jusqu'au sordide, le cinéaste refuse toute facilité romanesque.¹⁰⁹

Hat Wesselrin aus der Erfahrung gelernt? Das Ende der Geschichte bleibt offen und korrespondiert mit der von Bazin geforderten Vieldeutigkeit der Wirklichkeit, die dem Zuschauer die Wahl der Deutung lässt.¹¹⁰ So zeigt der Autor, der über das Zusammenspiel der Anzeige von Zeitangaben sowie der untereinander abweichenden Berichte seiner Figuren *LE SIGNE DU LION* bewusst als Reflexion von Subjektivität ausweist, auch über seine abschließende Kommentierung der unabgeschlossenen Erzählhandlung diese nur als eine Wahrheit unter vielen an:¹¹¹ Wenn Rohmer den Zuschauer auf den schmutzigen Asphalt blicken lässt («saleté de pierre»¹¹²), auf das Elend der Straße, um dann auf ein ganz ähnlich abstraktes Muster überzublen- den, auf astronomische Aufnahmen des Sternennebels, die Wesselrin Reichtum verspre- chen, resümiert diese Überblende die ganze Ironie, mit der Rohmer seinem Helden gegenübertritt, der nun auch noch eine Bestätigung für seinen Glauben erhalten hat. Indem die Kamera den Blick des Zuschauers auf die Ähnlichkeit der Straßen- und der Sternmuster lenkt, diese anhand der Überblende deutlich verknüpft, affiziert sie die Haltung des Autors: Armut und Reichtum sind nicht so weit voneinander

¹⁰⁸ Michel Serceau, Éric Rohmer, 2000, S. 41.

¹⁰⁹ Geneviève Sellier, *La nouvelle vague*, 2005, S. 109. Siehe auch Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 13–44, hier S. 43 f.

¹¹⁰ Siehe Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 25, 27, 82 u. 90; Éric Rohmer in: Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: *Filmkritik* 229, Januar 1976, S. 28; Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 13–44, hier S. 32 f. Erinnert sei etwa an die Schlüsselszene in *LE GENOU DE CLAIRE* (1970), die mittels dreier verschiedener *Point of Views* wiedergegeben wird – der Sicht der Kamera auf das Geschehen, das Geschehen reflektiert von Jérôme, und schließlich diese erzählerische Reflexion reflektiert von Aurora. Siehe Nanette Rißler-Pipka: Rohmers Rückgriff aufs 19. Jahrhundert illustriert am Beispiel von *LE GENOU DE CLAIRE*. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 237–247, bes. S. 243.

¹¹¹ Siehe Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 246.

¹¹² DVD *Le signe du lion* (1:13:05; 1:36:03).

6.4 Reflexion über das Ich

entfernt, einzig die innere Einstellung zählt. So lässt Rohmer auch den zynischen, erfolglosen Maler Frédéric Lanvert¹¹³ auf Wesselrins Feier sagen: «Quand on s'est habitué à s'en passer, le fric, c'est inutile.»¹¹⁴

LE SIGNE DU LION spiegelt Rohmers Haltung zum Geld, die sich in einer prinzipiell sparsamen Produktionsweise äußert, der er sich auch zukünftig verpflichtet fühlen wird.¹¹⁵

6.4.2 Die Kamera in «Ma nuit chez Maud»: Die Reflexionsebene der autobiografischen Erzählung

In MA NUIT CHEZ MAUD unterstützt die Kamera zunächst die Erzählung des Protagonisten. Wenn dieser mit seinem *Voice over* die Bilder wie folgt kommentiert: «Ce jour là, le lundi 21 décembre, l'idée m'est venue, brusque, précise, définitive, . . . que Françoise serait ma femme»¹¹⁶, sucht die Kamera mit dem *Point of View* der erzählten Figur aus dem Autofenster heraus die Bürgersteige ab, bis Françoise auf ihrem *vélotueur* in den Bildkader hineinfährt. Hier kündigt noch der Erzähler das Geschehen an, bald wird die Kamera mehr sehen als der Held.

Entsprechend einer autobiografischen Ich-Erzählung ist die erzählte Figur in jeder Szene präsent, die Kamera ist nur auf die Erzählhandlung gerichtet, die dem Bericht ihres Erzählers zu Grunde liegt. Sie enthält sich einer vollständigen Wahrheit und geht mit dem Erzähler konform, der in der Novelle im ersten Satz freimütig klarstellt: «Je ne dirai pas tout dans cette histoire.»¹¹⁷ Das autobiografische Geständnis wird gleich zu Beginn selbstsicher als Versteckspiel offen gelegt.¹¹⁸ So darf der Rezipient sich auch nicht wundern, dass des Erzählers früheres Leben im Dunkeln bleibt wie auch die Umstände der Trennung zwischen Françoise und Mauds Mann. Die Kamera wahrt die Geheimnisse der Figuren; sie visualisiert nur die Ereignisse, die der Held zu erzählen bereit ist, sie ist an seinen Erzählgegenstand gebunden. Rohmer über die *Contes moraux*:

113 Ebd. (0:15:05).

114 Ebd. (0:19:58).

115 Zu Rohmers Produktions-Prinzipien siehe Kap. 6.1.

116 L'avant-scène du cinéma 98, Ma nuit chez Maud, Dezember 1969, S. 12; DVD Ma nuit chez Maud (0:10:43). Vgl. Éric Rohmer, Six contes moraux, (1974) 1998, S. 65. Der Begriff *Voice over* folgt in dieser Arbeit der Definition von Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 101; siehe auch Kap. 1.3, Anm. 47.

117 Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 63.

118 Siehe Uta Felten, Figures du désir, 2004, S. 164.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

L'histoire, le choix des faits, leur organisation, la façon de les appréhender se trouvaient être «du côté» du sujet même, non du traitement que je pouvais faire subir à celui-ci. Une des raisons pour lesquelles ces Contes se disent «moraux» c'est qu'ils sont quasiment dénuées d'actions physiques: tout se passe dans la tête du narrateur.¹¹⁹

Wenn sich alles im Kopf des Erzählers ereignet, ist auch die Kamera festgelegt auf den erzählten Zeitraum, der etwas mehr als 15 Tage und nach einem Zeit-Sprung von fünf Jahren geschätzte 30 Minuten umfasst – von dem Tag, an dem die erzählte Figur erstmals versucht, mit dem Auto Françoise zu folgen, über den 15. Tag des Kennens, wo beide auf den gemeinsamen Bekannten Vidal treffen, bis zu dem Tag, an dem Clermont-Ferrand immer noch winterlich verschneit ist, und sie ihm gesteht, mit einem verheirateten Mann ein Verhältnis gehabt zu haben¹²⁰ sowie dem Epilog. Wenngleich in *MA NUIT CHEZ MAUD* Zeitangaben nicht als Inserts, Zwischentitel oder Einblendungen vorkommen wie in *LE SIGNE DU LION*, so ist der Zuschauer anhand der Dialoge recht genau über den äußeren Zeitrahmen informiert; Raum und Zeit strukturieren die Erzählung (Clermont-Ferrand im Schnee), sie existieren schon, jenseits der Fiktion¹²¹. Wie über den Schneefall in *MA NUIT CHEZ MAUD* wird die Zeit schon in *LE SIGNE DU LION* über die *Bewegung* des Wassers der Seine thematisiert¹²², gerade um ihren chronologischen Verlauf aufbrechen zu können durch ein Stoppen der Bewegung von Pierre über seinen Körper und des Ich-Erzählers über seine Reflexion.

Da die Kamera auf die Ereignisse reduziert ist, die der Erzähler bereit ist, dem Rezipienten mitzuteilen, muss sie allerdings mehr als doppelt so lange bei Maud verharren (49 Minuten), als dass dies die anfängliche Ankündigung des Erzählers seiner Heirat mit Françoise vermuten ließe.¹²³ So dekuviert nicht nur die Kamera die

119 Éric Rohmer: Avant-propos. In: Ders., *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 10.

120 Ebd., S. 66 u. 116 f.

121 Siehe Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 239.

122 Rohmer thematisiert häufig die Zeit über die Bewegung von Wasser und Wind. Siehe Wolfgang Bongers: *Wasser und Wein, Luft und Wind*. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 45–64. Siehe auch Anm. 20.

123 Der Zeitraum von Mauds erstmaligem Auftritt bis zum Aufbruch des Erzählers am kommenden Morgen: DVD *Ma nuit chez Maud* (0:24:32 bis 1:05:51). Der Zeitraum des zweiten Gesprächs zwischen Maud und dem Erzähler am selben Tag bis zu seinem Aufbruch am Abend: Ebd. (1:10:17 bis 1:18:26). Dagegen beschränkt sich der Zeitraum des erstmaligen Ansprechens von Françoise auf nur eine Minute: Ebd. (1:08:10 bis 1:09:37). Die Zeit mit Françoise von der zweiten Begegnung an (inklusive zweier Einstellungen ohne sie): Ebd. (1:18:58 bis 1:40:35). Im Anschluss treffen alle drei Figuren im Epilog aufeinander. Der Film hat eine Gesamtlänge von 110 Minuten nach: Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 133.

6.4 Reflexion über das Ich

Selbsttäuschung der erzählten Figur, sondern der Erzähler sich selbst im Rückblick auf das Erlebte über eine subjektive Ausdehnung bzw. Straffung der Zeit, worüber er die Ereignisse gewichtet und damit seiner Aussage zwar nicht direkt widerspricht, aber den Erwartungen des Zuschauers zuwiderläuft, indem er keine Zielstrebigkeit in der Umsetzung des Gesagten erkennen lässt. Hingegen kommt die Titel-Wahl des *auteur* den Erwartungen des Zuschauers nach.

Die Kamera, die meist in statischen Einstellungen das Geschehen dokumentiert, *erkennt* im Verlauf des Films mehr, zumindest zeitlich vor der erzählten Figur, sie weiß genau, auf wem sie besser verweilen sollte, um dessen entlarvende Mimik und Gestik einfangen zu können – etwa im Rahmen des Epilogs: Fünf Jahre nach den amourösen Verstrickungen des Protagonisten verharret die Kamera auf Françoise, auf ihrem beunruhigten Blick, während die Aktion, die Unterhaltung zwischen Maud und der erzählten Figur, im *Off* stattfindet.¹²⁴ Die aufkeimende mutmaßliche Erkenntnis seiner erzählten Figur deutet der Erzähler uns kurze Zeit später rückblickend im *Voice over* an, während die Kamera seiner erzählten Figur in Nahaufnahme Präsenz verleiht. Als die erzählte Figur am Strand ansetzt, Françoise zu berichten, ihr gerade in jenem Moment begegnet zu sein, als sie von Maud sich verabschiedet habe, stutzt sie und während die Geräusche der Strand-Atmosphäre abebben, fährt der Erzähler im *Voice over* fort:

J'allais dire: «il ne s'est rien passé», quand, tout à coup, je compris que la confusion de Françoise ne venait pas de ce qu'elle apprenait de moi, mais de ce qu'elle devinait que j'apprenais d'elle, et que je découvrais, en fait, en ce moment – et seulement en ce moment. . . Et je dis, tout au contraire:¹²⁵

Nun übernimmt wieder die erzählte Figur im *On*, und die Geräusche der Strand-Atmosphäre werden wieder deutlich vernehmbar im Anschluss an die Aussage: «Ce fut ma dernière escapade.»¹²⁶

Im Film *MA NUIT CHEZ MAUD* gibt es nur diese beiden inneren Monologe. Während die Kamera zu Beginn – wenn der Erzähler ankündigt, ihm sei die Idee gekommen, Françoise werde seine Frau – ihn noch verbal das Geschehen vorausschauend ankündigen lässt, so wird sie selbst vorausschauend, sie teilt nicht mehr den Kenntnisstand der erzählten Figur, und im Epilog präsentiert sie sich gar autonom mit ihrem auf Françoise verharrenden Blick.

Der Autor reflektiert über seine Kamera das, was der Erzähler über seine erzählte

¹²⁴ DVD *Ma nuit chez Maud* (1:40:57).

¹²⁵ Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 122 f.; DVD *Ma nuit chez Maud* (1:44:09).

¹²⁶ Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 123; DVD *Ma nuit chez Maud* (1:44:09).

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

Figur – die Maud als «cachottier»¹²⁷ oder ironisch als «chrétien honteux, doublé d'un don [!] Juan honteux»¹²⁸ tituiert, ob ihres nur über den Katholizismus zugelassenen Begehrens¹²⁹ – dem Rezipienten verschweigen oder selbst nicht sehen will¹³⁰, trotz des Erzählers innerer Monologe über die aus dem Rückblick nur erfolgen könnende Ankündigung einer zukünftigen Handlung wie der Mitteilung erinnelter Gedanken aus der Vergangenheit. Das heißt, zur Erzählstrategie des Erzählers könnte gehören, über die «wirkliche» Reflexionsebene einer vorausschauenden Kamera seine *heutige* Sicht auf die Vergangenheit mitzuteilen. Damit *könnten* Ich-Erzähler und Autor als Kamera-Standpunkt gedacht, identisch sein – doch zugleich unterschiedliche Entwicklungsstadien des Ichs anzeigend.

Fest steht, die Kamera übernimmt die eigentliche Reflexionsebene der autobiografischen Erzählung, sie unterstützt ironisch die Aufbrechung des Geständnisrituals des Erzählers.¹³¹ Ohne den zwei inneren Monologen des Erzählers zu widersprechen, ohne aber selbst für eine uneingeschränkte Objektivität einzustehen, entwickelt sich eine «Rhetorik der Authentizität»¹³² aus der *Differenz* des Blicks der Kamera zu dem Blick der erzählten Ich-Figur und ihres Erzählers.

6.4.3 Die Ich-Erzählung in den «Contes moraux»:

Die Authentizität der autobiografischen Lüge

«Bin ich, der spricht, tatsächlich derselbe wie der, von dem ich spreche?»¹³³ Wie Lacan glaube Rohmer, so Serge Daney, an die Entfremdung des Subjekts durch die Sprache. Im Sprechen entferne das Ich sich von seinem Wunsch¹³⁴ und damit von sich selbst. Im Sprechen ein anderer werdend, erkennt das Ich in seinem Rollenspiel aber auch

127 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 121; DVD *Ma nuit chez Maud* (1:42:14).

128 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 90; DVD *Ma nuit chez Maud* (0:46:37).

129 Vgl. Uta Felten, *Figures du désir*, 2004, S. 119.

130 «Les héros d'une histoire ont toujours les yeux bandés . . . Au fond, tout le monde a un bandeau sur les yeux», sagt die Schriftstellerin Aurora in *LE GENOU DE CLAIRE* (1970). Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 170; DVD *Le genou de Claire* (0:07:06). Schon Frédéric in *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI* (1972) distanziert sich von seinem früheren Ich mit den Worten: «[J]'avais un bandeau sur les yeux», ohne zu *sehen*, dass dies auch gegenwärtig für ihn gilt. Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 226; DVD *L'amour l'après-midi* (0:33:51).

131 Siehe Uta Felten, *Figures du désir*, 2004, S. 168.

132 Anselm Haverkamp: Das Werthersyndrom in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 4, Dezember 1986, S. 667–696, hier S. 690.

133 Kerstin Herlt: «Dieses obscure Objekt der Begierde». In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer inter-medial*, 2001, S. 249–256, hier S. 251.

134 Serge Daney: *Actualité de Rohmer*. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 31–36, hier S. 34.

6.4 Reflexion über das Ich

eine Schutzfunktion. So wird in den *Contes moraux* das Reden der Protagonisten zur Ersatzhandlung, deutlich etwa in *MA NUIT CHEZ MAUD*, in dem die Titelfigur dem Helden, der sich nicht klar entscheiden kann, die Nacht bei ihr zu bleiben, am kommenden Tag seinen «manque de spontanéité»¹³⁵ vorwirft, worauf er sich in die Enge getrieben fühlt und mit einem provokativen «Ce qui manque, c'est l'amour»¹³⁶ kontert.

Bei Rohmer verhilft die Kommunikation wie die Ich-Erzählung als «affabulation réalissante»¹³⁷ dem Subjekt zur Selbstinszenierung. «L'ennuyeux, c'est que, pendant que je parle, je donne à la chose une importance qu'elle n'a pas»¹³⁸, gibt Jérôme zu erkennen vor in *LE GENOU DE CLAIRE* im Versuch, sein Interesse an Laura vor Aurora herunterzuspielen, während die Kamera zeigt, wie er erst bei Laura während einer Wanderung und später bei Claire in der Regenschutz-Hütte auf Desinteresse stößt. Der Hang zur Selbstanalyse der Rohmer'schen Helden offenbart mehr einen Narzissmus denn ernsthafte Selbstkritik.¹³⁹

Für Frédéric in *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI*, der sich in Gegenwart seiner sachlichen Frau eingeschüchtert fühlt, verdoppelt sich die Freude am Leben in dem Moment, wo er Chloé seine Gedanken mitteilen kann. In der Novelle stellt er fest: «Le plaisir que j'ai à vivre ma vie se double de celui de la raconter. J'ai parfaitement conscience de cette duplicité»¹⁴⁰. Im Film verdreifacht sich die Freude der Existenz sichtbar über ein Spiegelbild, das ihn zusammen mit Chloé zeigt; in dem Bild *sieht* er ein ideales Paar und *spricht* davon, von einem Doppelleben zu träumen.¹⁴¹

Die ästhetische Konstruktion als nachträgliche Reflexion gedacht, schafft das eigentliche Erleben¹⁴², über sein Erzählen in Bild und Wort glaubt der Erzähler an sein Ich. Die autobiografische Erzählung verfestigt das Erleben und gibt dem Subjekt erst einen existenziellen Sinn. So wird auch Jérôme mit den schönsten Illusionen über Claire («[J]e lui ouvre les yeux»¹⁴³) zufrieden aus Annecy abreisen.

In den *Contes moraux* ist des Erzählers vermeintliche Reflexion seiner erzählten Ich-Figur immer eine Inszenierung, mal scheinbar sachlich-feststellender oder kritischer Natur wie bei Jérôme in *LE GENOU DE CLAIRE*, mal, wie bei dem Erzähler in *LA BOULANGÈRE DE MONCEAU* (1962), scheinbar abgeklärt: «A mon âge, on ne hait

135 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 107; DVD *Ma nuit chez Maud*, 2006 (1:16:06).

136 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 107; DVD *Ma nuit chez Maud* (1:16:40).

137 Marion Vidal, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, 1977, S. 127.

138 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 194; DVD *Le genou de Claire* (1:04:51).

139 Marion Vidal, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, 1977, S. 128.

140 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 238.

141 DVD *L'amour l'après-midi* (1:06:00).

142 Siehe Marion Vidal, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, 1977, S. 126.

143 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 203; DVD *Le genou de Claire* (1:34:42).

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

rien tant que faire les courses.»¹⁴⁴ Ironisch: «Et toujours pas de Sylvie à l'horizon. Me fuyait-elle? Pourquoi, grands dieux? Était-elle à la campagne, malade, morte, mariée? Toutes les hypothèses étaient permises.»¹⁴⁵ Oder betont rechtfertigend, wenn er über der Suche nach der *erwählten* Sylvie einer Bäckerin ein Rendezvous verspricht, diese dann aber versetzt, weil er gerade zu jenem Zeitpunkt wieder auf Sylvie trifft, und meint, sein Handeln rechtfertigen zu können mit den Worten: «Mais mon choix fut, avant tout, *moral*.»¹⁴⁶

Wenn der Erzähler sich von seiner erzählten Ich-Figur angeblich distanziert, dann nur, um sich selbst im Heute glaubhafter inszenieren zu können. Erst wenn dieser wahre Hiatus für den Gesprächspartner, den imaginären Rezipienten sichtbar wird, *erkennt* dieser die Lüge des Anderen und *erinnert* zugleich seine eigenen Lügen, so dass er über den Abgleich eigener Lügen-Indizien den Eindruck von Authentizität erhält, erst dann kann auch der Erzähler an seine Autobiografie glauben.

Der Widerspruch zwischen Wunsch und Selbstdarstellung der von Rohmer verfilmten autobiografischen Erzählungen erwächst in *LE SIGNE DU LION* wie auch in den *Contes moraux* über eine Prinzipientreue, über den Glauben an ein selbst bestimmtes Leben, mit der die Figuren sich selbst im Weg stehen. Sie halten an ihrer einmal getroffenen Wahl fest, vertrauen *blind* auf Zeichen des Schicksals, nicht auf den eigenen Wunsch¹⁴⁷, und wollen ihren Illusionen verhaftet bleiben¹⁴⁸. Sie stoßen sich am Zufall des Lebens¹⁴⁹, doch schließlich verhilft ihnen gerade dieser am Festhalten an ihren Ideen, womit für sie der Zufall einem Wink ihres selbst gewählten Schicksals gleichkommt.

144 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 21; VHS *La boulangère de Monceau/La carrière de Suzanne* (0:09:13).

145 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 21; VHS *La boulangère de Monceau/La carrière de Suzanne* (0:10:02).

146 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 27. VHS *La boulangère de Monceau/La carrière de Suzanne* (0:19:51).

147 Allerdings stellt sich die Frage, ob es bei den Figuren der *Contes moraux* einen Wunsch gibt oder bloß die Idee des Wünschens. Siehe Jacques Fieschi: *Morphologie des Contes*. In: *Cinématographie* 44, Februar 1979, «Dossier: Le cinéma d'Éric Rohmer», S. 24–28, hier S. 27. Siehe auch Pascal Bonitzer: *Peut-être*. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 107–120, hier S. 115. In *LE GENOU DE CLAIRE* spricht Jérôme im Hinblick auf das Berühren von Claires Knie von «une pure idée» sowie von «[u]n pur désir, un désir de «rien»». Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 194 f.; DVD *Le genou de Claire* (1:04:40) u. (1:06:33).

148 Pascal Bonitzer: *Peut-être*. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 107–120, hier S. 111.

149 Eine realistische Grundlage für Zufalls-Konstellationen schafft Rohmer, indem er häufig die Geschichten sich entwickeln lässt in Urlaubs-Situationen, in denen die Figuren sich der Kontemplation und dem Unerwarteten gegenüber aufgeschlossen zeigen (müssen) – in einem begrenzten Zeitrahmen.

6.4 Reflexion über das Ich

So erweist sich der Schneefall und die dadurch bedingte Nacht bei Maud als Prüfstein für die erzählte Ich-Figur in ihrer Suche nach Françoise, die sie gerade ob ihres Wankelmuts in dieser Nacht just am kommenden Morgen zufällig wieder trifft – weshalb auch ihre Aussage gegenüber Maud: «Grâce à vous, j'ai fait un pas sur le chemin de la sainteté»¹⁵⁰ ein Paradoxon in sich trägt. Als die erzählte Ich-Figur mit ihrem verbalen Schutzpanzer die zweite Versuchung am darauf folgenden Abend ebenfalls halbwegs unbeschadet übersteht und Mauds verlegenem wie aufforderndem Blick standhält, trifft sie erneut auf Françoise, so dass sie in ihrer Schicksalsgläubigkeit sich bestärkt fühlen darf.

Das Subjekt, das nach Gilles Deleuze, im Rekurs auf Lacan, die Welt nur reflektiert wahrnimmt über seine Imagination, sein Gedächtnis und sein Wissen¹⁵¹, kann in den *Contes moraux* in der Gegenüberstellung der Sprache («je pense»¹⁵²) zum Bild («je suis»¹⁵³), von Kommentar und Dialog¹⁵⁴ zur Handlung deutlicher gezeichnet werden als in *LE SIGNE DU LION*, in dem die (Gedanken-)Sprache des Protagonisten nur rudimentär eine Ausdrucksmöglichkeit findet¹⁵⁵. Während das Ich in Rohmers Spielfilm-Debüt sich noch weitgehend stumm an der Welt stößt¹⁵⁶, und die Haltung

150 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 106; DVD *Ma nuit chez Maud* (1:15:38).

151 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 1985, S. 319. Siehe auch Kerstin Herlt: «Dieses obskure Objekt der Begierde». In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 249–256, hier S. 253.

152 Stéphane Le Roux: *VÉRONIQUE ET SON CANCRE*, un court particulier d'Éric Rohmer. In: Dominique Bluher u. François Thomas, *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, 2005, S. 275–286, hier S. 286.

153 Ebd.

154 Éric Rohmer in: Roald Koller: *Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros*. In: *Filmkritik* 229, Januar 1976, S. 28 f. u. 31.

155 Dem zweiten Drittel von *LE SIGNE DU LION*, in dem Wesselrin mittellos im drückend heißen Sommer von Paris herumirrt, werden nachträglich überwiegend nur das metadiegetische Geigenspiel seiner unvollendeten Sonate und diegetische Geräusche der Stadt beigemischt. – Erst die letzten drei der *Contes moraux* [*MA NUIT CHEZ MAUD* (1969), *LE GENOU DE CLAIRE* (1970) und *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI* (1972); P. A. D.] werden mit Originalton gedreht; Éric Rohmer in: Roald Koller: *Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros*. In: *Filmkritik* 229, Januar 1976, S. 18 f.

156 Weniger stumm ist der Clochard, der Wesselrin als «l'homme qui fut le plus riche du monde» den Café-Besuchern vorstellt, bevor er für «les artistes» um Geld bittet. Dieser versucht, über das veraltete, nur noch in der Schriftsprache gebräuchliche, gestelzt klingende *passé simple* sich seine Würde zu erhalten. Doch wirkt seine Sprache doppelt lächerlich, da sie seinem über die Bilder offenbartem äußeren Erscheinen zuwiderläuft. DVD *Le signe du lion* (1:28:19). – Über Renoirs Bettler und Landstreicher hat Rohmer einmal geschrieben, ihnen wohne die Verstellung als natürliches Attribut inne, um – wie schon Bazin – zu bilanzieren: «Il faut aller au vrai par le moyen du faux.» Éric Rohmer: *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1979). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 207–211, hier S. 207. Über das Falsche zum Wahren zu gelangen: Die Erzählung bei Rohmer erhält dieselbe Funktion wie das Theater im Kino von Renoir oder auch Rivette. Siehe Jean Collet, *Le cinéma en question*, 1972, S. 191.

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

des Autors vor allem nachträglich über die Montage sichergestellt wird, entwickelt Rohmer von den *Contes moraux* an seine Sicht subtiler; eine deutliche Kommentierung über die Montage wird vermieden¹⁵⁷. Vielmehr versucht nun der Filmemacher Rohmer, sich überwiegend gleich während der Inszenierung vom Autor Rohmer zu distanzieren: «Au fond, je ne *dis* pas, je *montre*.»¹⁵⁸

Allerdings macht Rohmer sich schon in seinem ersten Spielfilm zu Nutze «le paradoxe du cinéma, qui est un art sans être un art, un spectacle sans l'être, un théâtre sans être du théâtre, qui refuse le théâtre et qui en fait»¹⁵⁹ und damit die Möglichkeit, eine Fiktion aus Elementen des Realen zu konstruieren¹⁶⁰, sie mit der Realität des Zufalls in Raum und Zeit im Rahmen der *mise en scène* zu konfrontieren¹⁶¹ – um sagen zu können: *je montre*.

Dabei legt er Wert, den Raum als Kontinuum zu zeigen, Originalschauplätze als wesentliche Bestandteile des Dramas zu begreifen¹⁶², um diese ebenso wie Inserts von Objekten (Buchseiten/-titel, Zeitungsausschnitte) und Diskurse über historische Personen wie Pascal in *MA NUIT CHEZ MAUD* als «Zeichen des Realen»¹⁶³ zu kontrastieren mit einer fragmenthaften Wahrnehmung des Subjekts anhand der Geschichte und Geschichte(-n) der Schauspieler¹⁶⁴. So affiziert er in den *Contes moraux* nicht nur über einen Ich-Erzähler, sondern auch über den Gebrauch von Zeitangaben anhand von Einblendungen und Zwischenschnitten auf handschriftliche Notizen oder Schreibmaschinenseiten einen im Rückblick erzählten, literarisch

157 «[I]ch glaube, wie Bazin, an die Unterscheidung zwischen Montage und Découpage. Ich wollte immer Filme auf der Basis der Découpage machen . . . Das heißt, ich wollte Filme machen, bei denen die Reihenfolge der Einstellungen im voraus konzipiert war und nicht erst am Schneidetisch gefunden wurde.» Éric Rohmer in: Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 30.

158 Éric Rohmer: *Lettre à un critique* (1971). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 89–91, hier S. 89.

159 Éric Rohmer in: *Le temps de la critique: Entretien avec Éric Rohmer par Jean Narboni* (1983). In: Ebd., S. 9–23, hier S. 16.

160 Éric Rohmer: *Avant-propos, Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 8.

161 Siehe Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 32.

162 «Ich glaube, daß an Rohmer die Achtung, die er vor der Geographie eines Ortes hat, etwas sehr Bemerkenswertes ist . . . Es gibt keine Veränderungen, weil es vielleicht schöner ausgesehen hätte», unterstreicht Almendros und bezieht sich in seiner Aussage vor allem auf *LE GENOU DE CLAIRE*. Nestor Almendros in: Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 36. Von den *Contes moraux* werden nur bestimmte Szenen von *MA NUIT CHEZ MAUD* und *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI* im Studio gedreht. Éric Rohmer in: Ebd., S. 8. Die Möglichkeit zur Orientierung des Zuschauers im Raum ist etwa für das Verständnis der Geschichte von *LA BOULANGÈRE DE MONCEAU* notwendig. Ebd., S. 4 ff.

163 Gabriele Jutz, *Geschichte im Kino*, 1991, S. 121.

164 Siehe ebd., S. 123.

6.4 Reflexion über das Ich

gefärbten (Ich-)Bericht¹⁶⁵, während die Zeitangaben in *LE SIGNE DU LION* scheinbar dokumentierenden Charakters sind. Er konfrontiert über eine «mise en scène . . . minimale»¹⁶⁶ Realitätsfragmente mit seiner eigenen Fiktion und den Fiktionen seiner Schauspieler; die Idee des Realen¹⁶⁷ trifft auf die Idee des Wunsches¹⁶⁸. Der transparenten, realistischen Aufzeichnung der Dinge¹⁶⁹, die für sich selbst sprechen sollen und über die Rohmer als Autor «par absence»¹⁷⁰ sich zu definieren wünscht, widerspricht vor allem seine intermediale Ästhetik – die immer auf den Autor als Erschaffer einer narrativen Künstlichkeit verweist¹⁷¹.

Zusammen mit dem Regisseur wirft der Zuschauer einen distanzierten Blick auf die erzählte Figur, bis deren Selbstinszenierung und die ihres Erzählers – forciert über langwierige Probenarbeit des Schauspielers – einen Riss aufweist, den Rohmer scheinbar dokumentierend *zeigt*. Die offen gelegten Selbsttäuschungen spiegeln die des Zuschauers, so dass jenem eine Figur der *Contes moraux* nicht fremd bleibt wie der verschlossene Wesselrin. Diese Authentizitäts-Strategie bewirkt schließlich nicht nur Distanzierung, sondern auch Empathie und Selbsterkenntnis.

Rohmer erläutert: «Mes héros, un peu comme Don Quichotte, se prennent pour des personnages de roman, mais peut-être n'y a-t-il pas de roman . . . [T]out se passe dans la tête du narrateur.»¹⁷² Wenn sich alles im Kopf des Erzählers abspielt, ist es das Bewusstsein («on ne saurait penser à rien»¹⁷³), das den ständigen Perspektivwechsel

165 Vgl. Hyunseon Lee: Ohne Stimme. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 257–268, hier S. 260.

166 Pascal Bonitzer: Peut-être. In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 107–120, hier S. 111. Die Bilder dürfen nicht durch eine Dekoration überladen sein, bevorzugt werden lang andauernde Einstellungen, Schuss-Gegenschuss, Panoramaschwenk; hingegen werden Großaufnahmen sparsam verwendet. Éric Rohmer in: Roald Koller: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976, S. 21 f. u. 27. Meistens wird in Halbnah-Einstellungen gedreht, überwiegend werden natürliche Lichtquellen genutzt. Nestor Almendros in: Ebd., S. 32.

167 Jean Collet, Le cinéma en question, 1972, S. 186.

168 Jacques Fieschi: Morphologie des Contes. In: Cinématographe 44, Februar 1979, S. 24–28, hier S. 27.

169 Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, Rohmer intermedial, 2001, S. 13–44, hier S. 21 f., Anm. 28. Siehe auch Stéphane Le Roux: VÉRONIQUE ET SON CANCRE, un court particulier d'Éric Rohmer. In: Dominique Bluher u. François Thomas, Le Court Métrage français de 1945 à 1968, 2005, S. 275–286, hier S. 277.

170 Éric Rohmer zit. nach Sergio Toffetti: «Je crois à un cinéma d'auteur. . . ». In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 7–12, hier S. 8. 1965 spricht Rohmer sich strikt gegen Pasolinis spürbare Kamera aus; der subjektive Stil im Kino erscheine ihm als Häresie. Éric Rohmer in: Jean-Claude Biette u. a.: L'ancien et le nouveau. In: Cahiers du cinéma 172, November 1965, S. 32–42 u. 56–59, hier S. 33 u. 56.

171 Siehe Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 87. Siehe Kap. 2.

172 Éric Rohmer: Avant-propos. In: Ders., Six contes moraux, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 10.

173 Das Sprichwort von Rohmers *LA FEMME DE L'AVIATEUR* (1980), als erste der *Comédies et proverbes*,

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

bewirkt zwischen Aktion und Reflexion, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Erzähler und erzählter Figur. Die Vorstellung von sich selbst und dem eigenen Bezug zur Welt existiert auch über ein bewusst inszeniertes Rollenspiel immer nur im eigenen Kopf – der reale Ich-Entwurf bringt einen anderen hervor. So bekennt Jérôme, der sich in die Rolle eines «cobaye»¹⁷⁴ für den Roman-Entwurf der Schriftstellerin Aurora gedrängt sieht, ihr gegenüber: «[E]lle [Claire] trouble mon personnage et peut-être un peu moi-même.»¹⁷⁵

So entwirft auch Schérer immer wieder neu sein Spiegelbild Rohmer, das sich immer wieder neu über den filmischen Text konfiguriert, und das er, im Gegensatz zum Schriftsteller, *sichtbar* mit Dokumenten der Realität konfrontieren kann.

Was bleibt, ist der Hinweis auf diese Kluft des Ichs, auf seine Imagination und Gestaltung. Das gelingt Rohmer, indem er in *LE SIGNE DU LION* seinen Kamera-Blick auf die Figur seines Autoren-Entwurfs deutlich über die Montage reflektiert – und die Distanz zu seiner Figur größer werden lässt. Subtiler gelingt dies in den *Contes moraux*, indem Rohmer den Erzähler anhand dessen Ich-Erzählung auf sich selbst blicken lässt und die darüber sich zeigende Kluft zwischen Erzähler und erzählter Figur vor allem über die Kamera reflektiert; über diesen intermedialen Kunstgriff wird zugleich der Abstand zwischen Figur und Akteur evoziert, ebenso unmissverständlich der zwischen Éric Rohmer/Maurice Schérer als Autor wie Filmemacher und Privat-Person in ungesicherter Neu-Konfiguration polyfoner Ichs im Film-Kunstwerk. Rohmer lässt seine reale (Selbst-)Imagination¹⁷⁶, sein Sinnkonstrukt am Realen abprallen¹⁷⁷ – so dass es nur deutlicher hervortritt. «Rien que le cinéma ne démontre mieux la vanité du réalisme, mais, tout en même temps, guérit l'artiste de cet amour de soi»¹⁷⁸, bilanziert Rohmer 1951, der damit eine gewisse Autonomie des Kunstwerks als unumstößlich anerkennt.

Rohmers Subjekt-Reflexion zeigt ein Ich, das über die Sprache ein anderer wird, zugleich in seiner Selbstinszenierung einen Selbstschutz erfährt, weshalb eine Selbstanalyse ein Lippenbekenntnis bleiben muss. Das autobiografische Erzählen ist nötig, um sich ein Ereignis zu bezeugen, doch dafür muss die fiktive Geschichte dieses

spielt an auf die Theaterstücke von Alfred de Musset, speziell auf *On ne saurait penser à tout* (1849).

Siehe Maurice Rat: *Notice sur On ne saurait penser à tout*. In: Alfred de Musset, *Théâtre II*, 1964, S. 217 f. Siehe auch Uta Felten: Vorwort. In: Dies. u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 7–11, hier S. 8 f.; Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Ebd., S. 13–44, hier S. 13.

174 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 173; DVD *Le genou de Claire* (0:15:05).

175 Éric Rohmer, *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 194; DVD *Le genou de Claire* (1:05:39).

176 Jean Collet, *Le cinéma en question*, 1972, S. 182.

177 Jochen Mecke: Man kann nicht an nichts denken. In: Uta Felten u. Volker Roloff, *Rohmer intermedial*, 2001, S. 13–44, hier S. 37.

178 Éric Rohmer: *Vanité que la peinture* (1951). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 53–71, hier S. 54.

6.5 Fazit: Vom Ich zur Welt

Ereignisses vom Gesprächspartner beziehungsweise vom Rezipienten als authentisch beglaubigt werden.

Über Rohmers intermediale Ästhetik, besonders über seine Verfilmung autobiografischer Erzählungen, erwächst jene Spannung zwischen Literatur und Film, die über die Selbstreflexion der Figur immer auch selbstreferenziell die filmische Erzähl-Konstruktion als *effet de réel* ihres Autors exponiert.

6.5 Fazit: Vom Ich zur Welt

Rohmer entlarvt die Sprache als Lüge, indem er ihre an ein Subjekt gebundene Konstruktion des *Bezeichnens* über die Bilder *zeigt*. Die über die Sprache zum Ausdruck kommende Differenz zwischen Realität und imaginärer Realität des Subjekts versucht die Kamera festzuhalten und vorzuführen, dass das Ich die Welt, so wie sie ist, nicht objektiv wahrnehmen kann aufgrund seines im Subjektiven verankerten Bewusstseins in der Zeit, welche die Gegenwart für das Ich nur nachträglich im Abgleich mit den Erfahrungen und dem Wissen der Vergangenheit heraus als Erzählung erlebbar werden lässt.

Rohmer nutzt das Kino als Medium auch zur Selbstreflexion, um über die Verfilmung seiner als Drehbücher oder zunächst als Novellen niedergeschriebenen Geschichten die eigene subjektive Erzählperspektive auf die Realität (des Zufalls) prallen zu lassen. Der Film schafft über die Bilder eine zusätzliche Reflexionsebene, der Autor trifft auf sich selbst als Regisseur. Während die literarische Autobiografie vollständig in der Imagination ihres Autors verharret, der schreibende Autor Einfühlung wie Distanznahme gegenüber seinen (authentischen) Figuren einzig über den eigenen gegenwärtigen Schreibstil spiegeln kann – womit ihm zwangsläufig eine Kontrolle über das Ergebnis obliegt, konfrontiert der filmende Autor seine (authentischen) Figuren mit der gegenwärtigen Realität des Drehorts und der Schauspieler – womit der Zufall eingeschlossen und eine vollständige Kontrolle über das Ergebnis ausgeschlossen wird.

Im Film entsteht über das Zeigen des Objekts, statt seines bloßen Bezeichnens, eine objektivere Wahrheit, welche die sprachliche Selbstreflexion als Schein entlarvt. Die Transformation und Mehrdeutigkeit subjektiver Wahrnehmung von Realität kann der Film zeigen: Verschiedene Ichs stellen einen Bezug zu sich selbst und dem Anderen her, der Schauspieler zu seiner (Ich-)Figur wie der Autor zum Regisseur und zum Cutter; der Zusammenprall all dieser Inszenierungen wird verstärkt im Moment des Kostümwechsels, wenn der Schauspieler von der Figur sich löst und der Autoren-Entwurf klar hervortritt, so dass dessen fiktive Figur real wird – (ironisch) dokumentiert vom Filmemacher. Erst im Zeigen des zeitlichen Abstands all dieser

6 Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»

Ichs zu sich selbst, im Erkennen einer Kluft zwischen Realität und Fiktion, ohne Wahrheit und Lüge immer klar voneinander unterscheiden zu können, wird die filmische Exploration einer Rhetorik der Authentizität deutlich. Rohmer geht es, hauptsächlich bei den *Contes moraux*, allein um sein *Zeigen* der Verhaftung des Subjekts im Imaginären – *je montre*, nicht darum, eine Deutung vorzugeben; dem Zuschauer selbst steht *seine* Deutung frei, auch die über *seinen* Autor im filmischen Text.

Während der Schriftsteller in der Sinngebung «feststeckt», geht der Film-Autor einen Schritt weiter; indem er eine autobiografische Erzählung verfilmt, findet er wieder zum Erleben zurück. Die Geschichte, gemessen an realen Zufälligkeiten der *mise en scène*, wird als «artifizielles Konstrukt»¹⁷⁹ sichtbar und gewinnt darüber ihre ursprüngliche Sinnlosigkeit im Augenblick des Ereignisses wieder – wenn der Zuschauer im Erinnern eigener «Authentizitäten» die Aufrichtigkeit der Fiktionsironie als authentisch authentifiziert. Der Autor lässt seine fiktiven Figuren real werden, indem er über das Aufzeichnungsmedium Film im Spiel der Schauspieler darauf zielt, «das Eigene im Fremden»¹⁸⁰ aufscheinen zu lassen, womit die Vieldeutigkeit und Unbeständigkeit der Schauspieler-Figur die reine (Selbst-)Imagination des *auteur* hervortreten lässt, die, individuell rezipiert, ihre eigene Vieldeutigkeit und Unbeständigkeit bewahrt und sich darüber bloß weiter verschiebt hin zur Welt.

179 Gabriele Jutz, *Geschichte im Kino*, 1991, S. 124.

180 Karl Prümm: *Das Eigene im Fremden*. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390.

7 Schluss

«L'art du cinéma nous ramène au monde, s'il est vrai
que les autres arts nous en ont éloignés.»¹
(Éric Rohmer)

Der Frage nachgehend, wie im Film autobiografisch erzählt werden kann, führt zunächst zu dem scheinbar paradoxen Ergebnis, dass der Dokumentarfilm sich dafür nicht eignet. Die verbale Wahrheits-Behauptung der Autobiografie findet sich in den Bildern nicht wieder, die Imaginationskraft der Autobiografie stößt sich zu deutlich am «Realen», am Objektivitäts-Mythos des Dokumentarischen. Der Film enttarnt die Lüge der autobiografischen *vérité*, die in der Literatur über die Behauptung des Autobiografen funktioniert. Im Unterschied zur Literatur durchbricht der filmende Autobiograf die Einsamkeit der Reflexion über die *mise en scène*, so dass er in der Rede eines *realen* Anderen (über die Figuren-Interpretation des Schauspielers) sich erfahren kann – in der Fiktion.

Über Authentizitäts-Strategien, die ein kurzzeitiges Aufbrechen der Wahrscheinlichkeit und Plausibilität der Diegese und damit eine wahre Inauthentizität des Mediums erzielen, gelingt es dem filmenden Autobiografen, seinen Wahrheitsanspruch zu artikulieren. Sie lassen den Zuschauer eine reale Außenwelt evozieren, die ihn den Film perspektivieren lässt als mediales Kommunikationsmittel zwischen ihm als Rezipient und dem Regisseur. Ein Hineinfühlen in den fiktionalen Film (Erleben) verschiebt sich für den Zuschauer gemeinsam mit dem Regisseur zu einem Hineindenken (Reflexion des Erlebens).

Der *imaginäre* Andere ist wie in der Literatur auch im autobiografischen Film der Rezipient, der jedoch gerade im Wahrnehmen der eigentlichen Inauthentizität der Autobiografie «zwischen den Zeilen lesend» das «wahre» Autor-Subjekt zu entdecken glaubt und diesem über dessen Offenlegen seiner Lügen Authentizität bezeugt. Doch nur die Imagination von Autobiograf *und* Rezipient bringt diese erst hervor, basierend auf ähnlichen Authentizitäten eigener Erfahrungsumwelten.

Im Rekurs auf den Psychoanalytiker Jacques Lacan, für den das Subjekt im Imaginären des eigenen Spiegelbildes wie später im Symbolischen der Sprache des Anderen sich konstituiert, ist der autobiografisch arbeitende Künstler verwoben mit seinem

¹ Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. a.: *Nouvel entretien avec Éric Rohmer*. In: *Cahiers du cinéma* 219, April 1970, S. 46–55. hier S. 51.

7 Schluss

Werk, über das er mit dem Rezipienten kommuniziert. Die sich im Verlauf der Zeit ständig neu konstituierende Vorstellung seines Ichs kann der Autobiograf nicht im Werk repräsentieren, weshalb er sich häufig nicht mehr wiedererkennt in seiner Autobiografie – dies demonstriert eindringlich ein Autobiograf vor der Kamera, der seine Kopfbilder (Erinnerung, Traum, Imagination) nachzustellen versucht und sich doch nur erkennt im Spiegel der Kamera. Das wahre Regisseuren-Subjekt ist im Werk nicht als Person abbildbar, sondern wird zum «filmschaffende[n] Bewußtsein»².

Wenn das Subjekt nach Lacan zwangsläufig sich verfehlen muss, weil es sein Ich nicht mit dem eigenen Blick auf sein Ich und auch nicht mit dem Blick des Anderen auf sein Ich in Einklang bringen kann, dann können auch mediale Authentizitäts-Strategien nur die Bedingungen der Möglichkeit des Selbst-(V-)Erkennens aufzeigen. Im Film zeigt sich, dass Lacans unbewusste Rede des Ichs im Dialog mit dem Anderen einen Impuls nicht nur über die Sprache erhält, sondern auch über Blicke, Mimik und Gestik – so dass der Körper zum «autre moi-même»³, und darüber das «wahre» Subjekt erfahrbar werden kann.

Je deutlicher die Authentizitäts-Konstruktion hervortritt, desto deutlicher auch der Authentizitäts-Effekt. Der Film reflektiert per se die Mechanismen der Wahrnehmung, nicht eine Realität, und wenn er uns diese Mechanismen vorführt, verweist der Film als Film auf uns Rezipienten und unsere Beziehung zur Realität *im Außerhalb*. Das autobiografische Eingeständnis authentischer Unerfüllbarkeit *im* Kunstwerk wird zur «letzte[n] Möglichkeit von Aufrichtigkeit»⁴. Im Unterschied zur Literatur legt der Film über seine Bilder zwingend offen, dass das «wahre» Subjekt des Autobiografen nur über dessen *Erzählung* realer Ereignisse anhand der für den Rezipienten erahnbaren *Differenz* zu den *gezeigten* Ereignissen vermutet werden kann.

Im Versuch, den Autor auf den Film zu transformieren und sich selbst zum Objekt zu nehmen, erforscht die Nouvelle Vague die Bedingungen der filmischen Konstruktion von Realität. Sie zeigt die Realität als eine, die sich im Blick des Subjekts konfiguriert und damit eine inszenierte ist. Realität als solche bleibt dem Subjekt verschlossen. Grund dafür ist die Zeit, die nie *im Original* erfahrbar ist, vielmehr kann die Gegenwart nur nachträglich begreifbar werden im Modus einer erinnerten Gegenwart. Diese Wahrnehmung spiegelt der Film, der im Zeigen einer Differenz

2 Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 112.

3 Jacques Rivette: Lettre sur Rossellini. In: Cahiers du cinéma 46, April 1955, S. 14–24, hier S. 18.

4 Claudia Gronemann, Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie, 2002, S. 203; siehe auch S. 28 f.

7 Schluss

von «objektivem» Ereignis und subjektivem Erleben seine eigene Vergangenheit gegenwärtig werden lässt, auf seine eigene Nachträglichkeit verweist, auf die zeitliche Differenz von Aufnahme und Projektion.

So hat Deleuze in seiner Studie zum Zeit-Bild festgestellt, dass der Film im Unterschied zur Literatur mehrere Zeit-Modi zugleich inszenieren, über das Bild Bewusstsein und Gedächtnis spiegeln kann. Als Substanz gedacht, spaltet der Film sich in eine zeitabhängige Verlaufs-Form und eine zeitunabhängige Seins-Form, er erfasst die Erinnerung im *Werden*, er kann einem Augenblick Ewigkeit verleihen.

Im Wissen um das nur nachträglich mögliche Begreifen eines Ereignisses, das allein eine deutende und damit fiktive Erzählung sein kann, kann der Film im Gegensatz zur Literatur versuchen, über die *Inszenierung* des Drehbuchs dessen Sinngebung in all seiner Sinnlosigkeit zu *zeigen*, um das «wahre» Autor-Subjekt freizulegen. Das gelingt, indem der Film die Zeitdifferenz vom Schreiben zum Inszenieren anzeigt über eine a-chronologische Bewegung und Lücken in der Erzählung: Das Artefakt lässt seinen Autor im realen Außerhalb in der Imagination des Zuschauers lebendig werden. Nun liegt die Sinngebung im Auge des Betrachters, der das fiktive Dokument zur ganz eigenen Fiktion werden lässt – die das Ich des Autors einschließt.

Wenn Kunst und Leben über das Subjekt zur auto(r)-poietischen Erzählung werden, sind beide nur graduell verschieden. Und doch dekretiert die Nouvelle Vague über die Ästhetik ihrer selbstpräsenten *écriture*, dass «jenseits des Kinos erst etwas beginnt, worauf es wirklich ankommt, nämlich die Wirklichkeit»⁵. Die Nouvelle Vague will die Welt über den Film begreifen; sie zielt auf Erkenntnis von Realität, indem sie nicht bei der Wirklichkeit ansetzt (wie noch der Neorealismus), sondern sich von individueller Rezeptionsseite her die filmischen Grundprinzipien erschließt und darüber der Frage nachgeht, «was Referenz und Authentizität im Rahmen einer konstruktivistischen Konzeption von Wirklichkeit bedeuten können»⁶; so dass sie gerade in ihrer Forderung nach einem autobiografischen Film die Authentizität als Erzählstrategie offen legen muss und damit den Weg für die Postmoderne ebnet, die nicht mehr ernsthaft den Versuch unternehmen wird, auf ein Außerhalb zu verweisen.

Truffaut ist meines Wissens nach der einzige Regisseur im Umfeld der Nouvelle Vague, der nicht nur theoretisch im Rahmen der *politique des auteurs* einen autobiografischen Film postuliert hat, sondern sich explizit zu den autobiografischen

5 Lorenz Engell, *Sinn und Industrie*, 1992, S. 244.

6 Siegfried J. Schmidt: *Jenseits von Realität und Fiktion?* In: Florian Rötzer u. Peter Weibel, *Strategien des Scheins*, 1991, S. 83–92, hier S. 91.

7 Schluss

Bezügen in seinem Werk bekannt hat – insbesondere zu *LES 400 COUPS*. In seinem ersten Spielfilm verarbeitet Truffaut Erlebnisse der eigenen Kindheit und Jugend, nachprüfbar vor allem anhand der von Gilles Jacob und Claude de Givray postum publizierten Korrespondenz Truffauts sowie der Biografie von Antoine de Baecque und Serge Toubiana. Interessanterweise zeigt die Fallstudie, dass trotz des autobiografischen Bekenntnisses *LES 400 COUPS* nicht offensichtlicher autobiografisch erzählt als etwa *À BOUT DE SOUFFLE* oder *LE SIGNE DU LION* oder auch die *Contes moraux*, zu denen keine ausdrücklich autobiografischen Geständnisse ihrer Film-Autoren vorliegen.

Nur im Wissen um die autobiografischen Bezüge erkennen wir Truffauts Aufrichtigkeit darin, uns die Autobiografie als nachträgliche Erfindung ihres Autors vorzuführen; ohne Bekenntnis würden wir vermutlich an die Verfilmung der Biografie eines Jugendlichen glauben. Ebenso wie die Studien zu Godard und Rohmer dies belegen, erzählen auch in Truffauts *LES 400 COUPS* zwei Ichs – das des Protagonisten und das eines «Erzählers», beide mehr oder weniger deutlich rückblickend, beide lückenhaft, beide widersprechen sich eher, als dass sie eine Einheit bilden. Ein «Erzähler» kommentiert über die Kamera das Tun des Protagonisten – als die *andere* subjektive Stimme.

Truffauts Distanzierung zu seinem erzählten fiktiven Ich, zu der Figur des Antoine Doinel, wird immer deutlicher zu Tage treten in den nachfolgenden vier Filmen des Doinel-Zyklus, der denselben Schauspieler in derselben Rolle in insgesamt fünf Filmen über einen Zeitraum von 20 Jahren zeigt. Die Distanz zur Figur, der Wille zur Objektivierung bestimmt schon *LES 400 COUPS* – nicht nur darüber, dass Szenen beschrieben werden, die Antoine nicht miterlebt, die vielmehr Truffaut in der künstlerischen Aufarbeitung seines Lebens nutzt, um nachträglich eine gewisse Fairness gegenüber seinen Eltern walten zu lassen, sondern auch darüber, dass neben dem Film auch die Historie den Beleg liefert für einen autobiografischen Impuls, der nur am Anfang von Truffauts filmischer Arbeit steht. Über die autobiografischen Elemente lässt der Film-Autor die Grenze zwischen Realität und Fiktion spürbar durchlässig werden, nicht zuletzt über den eigenen Statisten-Auftritt, um die Fiktion als Fiktion zu zeigen – und auf den authentischen Autor im Außerhalb zu verweisen.

Godard, der später über seine Arbeit sagen wird, er mache *autoportraits* («Autoportrait, pas autobiographie»⁷), lässt schon *À BOUT DE SOUFFLE* zur realen Fik-

7 Jean-Luc Godard in J. L. G. / J. L. G. – *Autoportrait de décembre* (1995) zit. nach Roger Odin: Du film de famille au journal filmé. In: Yann Beauvais u. Jean-Michel Bouhours, *Je filmé*, 1995, S. 1952–1944, hier S. 1944, Anm. 3; siehe auch Marie-Françoise Grange: *Images d'artiste*. In: Dies. u. a., *Godard et le métier d'artiste*, 2001, S. 97–108, hier S. 100 u. Anm. 7; Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988).

tion werden: Ständig verweist er auf die Realität und auf sich selbst als *auteur* der Geschichte, indem er Zitate aus der (Kultur-)Historie anführt und neben seinen Kollegen der *Cahiers du cinéma* selbst vor die Kamera tritt, um in tragender Statistenrolle als «*Schaulustiger*» seinen Protagonisten an die Polizei zu denunzieren. So ironisch und lückenhaft der Regisseur das Geschehen erzählt, so detailliert stellt er sein kulturelles Gedächtnis zur Schau. Godards (film-)kulturelle Erinnerung gehört zu seiner autobiografischen Realität; Godard erzähle über Andere von sich selbst, sagt Jean Collet.

Aufschlussreich ist die Behandlung der Zeit. Die Zeit wird ausgestellt über Dehnungen, Sprünge und Irisblenden; scheinbare Gegenwart wird als nachträglich erinnerte wahrnehmbar (Hotel-Szene). Zwei subjektive Erzählperspektiven existieren, die des Protagonisten und die eines «*Erzählers*». Da der Held erschossen wird, kann die Geschichte nur der «*Erzähler*» rückblickend schildern, also der Autor Godard; er ordnet die auch auf einem *fait divers* beruhenden Wirklichkeitsfragmente zeitlich an und erfüllt damit Bazins Forderung an den Regisseur. Über diesen subjektiven Zeit-Gebrauch zeigt der Autor eine widersprüchliche Haltung gegenüber seinem Helden an, distanzierend wie einfühlend im Dokumentieren dessen narzisstischen Blicks, der Poiccard den Zugang zum Anderen verstellt.

Wenn der Zuschauer nun Godards Haltung als authentisch authentifiziert, dann ist der Anspruch auf Authentizität erfüllt, und das Werk kann (auch) autobiografisch gelesen werden.

Für Rohmer ist der Film aufgrund seines technischen Reproduktionsverfahrens dem Realismus aus Prinzip verpflichtet. So ist es für den Autorenfilmer eine moralische Notwendigkeit, dieses Potenzial «unbearbeitet» zu nutzen, sowie eine ästhetische, den Film genau darüber zu anderen Künsten abzugrenzen. Für Rohmer heißt das, erst die Sparsamkeit finanzieller Mittel gewährleistet eine Produktionskontrolle und damit künstlerische Freiheit. Der Autor kann sich folglich in absoluter Reinheit darbieten, hält Jens Ruchatz fest. Doch ist er nur im filmischen Text zu finden, darauf weist das Pseudonym hin: «*Éric Rohmer*» ist eine Kunstfigur, erdacht von der Person Maurice Schérer, die ihren Selbstentwurf, also *Éric Rohmer*, dem Drehbuch zu Grunde legt und in der *mise en scène* mit der Realität konfrontiert.

In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, bes. S. 331 ff.; Jean-Louis Comolli: La présence et l'absence. In: *Cahiers du cinéma* 141, März 1963, S. 54–58, bes. S. 58. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 2, S. 1581. So ist die letzte Einstellung von Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (1989–99) auch eine Aufnahme seiner selbst. Nicole Brenez in: *Le chemin (filmé) de la vie: Table ronde: Alain Bergala u. a.* In: Alain Bergala, *Je est un film*, 1998, S. 11–33, hier S. 17. Produktionsangabe: Lexikon des Internationalen Films, 2002, Bd. 1, S. 1108.

7 Schluss

In einem Interview aus dem Jahr 1985 sagt Rohmer, das Kino sei nicht wie die Literatur eine Kunst der Introspektion, so könne der Filmemacher nur über seine Figuren von sich erzählen, doch müssten diese existieren, damit der Regisseur sagen könne: *Madame Bovary, c'est moi*. Um die Figuren real werden zu lassen, erschafft Rohmer ein charakterliches Konglomerat aus *auteur* und *acteur*, so dass Letzterer im Spiel sich mit sich selbst konfrontiert sieht. Der wahre Mensch werde nur sichtbar im Kostümwechsel, sagt Rohmer. Befreit vom Spiel des über langwierige Proben ermüdeten Schauspielers tritt die Figur hervor, die fiktionsironisch wie authentisch auf den Autor verweist. Rohmer lässt das auktoriale Sinnkonstrukt am Realen abprallen und darüber seine *Erfindung real* werden, individuell rezipierbar, sich ihre Vieldeutigkeit bewahrend.

Die Nouvelle Vague führt den Autor als «Erzähler» für den Film ein – der sich als subjektiv reflektierendes «Bewusstsein» bemerkbar macht über das Offenlegen des filmischen Erzähl-Konstrukts, etwa über eine eigenwillige Kameraführung, kleine in die Erzählhandlung eingefügte autonome Geschichten oder eine fragmentarische (widersprüchliche) Erzählung. Der mentale Blick eines *auteur* der Nouvelle Vague auf die Welt, seine Ideen über das Leben werden über die Bilder des Films entlarvt als das, was sie sind: *wahre* Imaginationen ihres Autors, dessen Ich über den Film als Kommunikations-Instrument einen Zugang zur Welt sich erhofft.

Der Autor, der Autobiograf, das Subjekt kann aber weder seinen Ich- noch seinen Welt-Entwurf repräsentieren, er wird zu einem *anderen* im filmischen Text. Doch der realen Gesprächssituation entsprechend, kann der Rezipient als der *Andere* über die Bilder – welche die Sprache als Fabulieren dokumentieren und ein reales Ereignis als subjektives Erleben reflektieren, genauer also über die Differenz dieser beiden Erzählebenen dem Autor Authentizität authentifizieren. Er erkennt sich selbst im Anderen, er gleicht die gezeigte simulierte Authentizitäts-Erfahrung ab mit Authentizitäten der eigenen Erfahrungsumwelten. Das heißt, nur wenn der Zuschauer meint, eigenes Erleben zu erinnern, nur wenn er das Eigene im Fremden wiederzuerkennen glaubt, funktioniert die mediale Wirklichkeits-Konstruktion als Kommunikationsmedium zwischen Autor und Rezipient – womit der Anspruch auf Authentizität erfüllt ist und das Werk autobiografisch gelesen werden kann. Beide (v-)erkennen sich selbst über die filmische «Therapie der Täuschung»⁸: über eine Erzählung, deren Wahrheit in der Simulation sich zeigt, die auf einer nun bewussten Relation gründet von Subjekt und Zeit und schließlich mitverantwortlich sein wird für die Genese postmoderner Kultur.

8 Stephan Schmidt-Wulffen: Auf der Suche nach dem postmodernen Bild. In: Peter Kemper, «Post-moderne», 1988, S. 275–293, hier S. 280, siehe auch S. 286.

7 Schluss

Die Zeit in ihrer nachträglichen Wahrnehmung bringt für das Subjekt immer wieder eine andere Wahrheit hervor, das ist jedoch schon eine Erfahrung der Moderne⁹ – welche die Nouvelle Vague in ihrer auto(r-)biografischen Suche erstmals auch im Film zeigt.

9 Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, 1987, S. 82 u. 190.

8 Literaturverzeichnis

- Andersch, Alfred: Das Kino der Autoren (1961). In: Ders.: Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1965, S. 98–121.
- Arnold, Heinz Ludwig u. Reinhardt, Stephan (Hgg.): Dokumentarliteratur. München: Edition Text + Kritik, 1973.
- Astruc, Alexandre: Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo (1948). In: Ders.: Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: Écrits (1942–1984). Paris: L'Archipel, 1992, S. 324–328.
- Aumont, Jacques: Du visage au cinéma. Paris: Éditions de l'Étoile, 1992.
- Aumont, Jacques: L'image. Paris: Nathan, 1990.
- Aumont, Jacques (Leitung): Pour un cinéma comparé: Influences et répétitions. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique. Paris: Cinémathèque française/Musée du Cinéma, 1996.
- Balázs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt (Main): Makol (1930) 1972.
- Bark, Joachim: «Lebenslauf-Literatur». In: Der Deutschunterricht 41, 1989, Heft 2, S. 7–20.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors (1968). In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (Essais Critiques IV, 1984). Übersetzt v. Hornig, Dieter. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2005.
- Barthes, Roland: Die Lust am Text (Le Plaisir du Texte, 1973). Übersetzt v. König, Traugott. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1974.
- Baudry, Jean-Louis: L'effet cinéma. Paris: Albatros, 1978.
- Bazin, André: De la politique des auteurs. In: Cahiers du cinéma 70, April 1970, S. 2–11.
- Bazin, André: Qu'est-ce que le cinéma? Paris: Éditions du Cerf, 1975 (édition définitive).
- Bazin, André: Was ist Film? (Qu'est-ce que le cinéma?, 1975). Hrsg. v. Fischer, Robert. Übersetzt von Fischer, Robert u. Düpee, Anna. Berlin: Alexander Verlag, 2004.
- Beaujour, Michel: Miroirs d'encre – Rhétorique de l'autoportrait. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Beauvais, Yann u. Bouhours, Jean-Michel (Konzeption): Le Je filmé. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1995.
- Bellour, Raymond: L'entre-images: Photo. Cinéma. Vidéo. Paris: Éditions de la Différence (1990) 2002.
- Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um neunzehnhundert [!]. Hrsg. v. Tiedemann, Rolf. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2000.
- Bergala, Alain (Koordination): Je est un film. Saint-Sulpice-sur-Loire: Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, 1998.
- Bergala, Alain; Brenez, Nicole; Lejeune, Philippe u. Rollet, Patrice: Le chemin (filmé) de la vie: Table ronde: Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune, Patrice Rollet. In: Bergala, Alain, Je est un film, 1998, S. 11–33.
- Beylie, Claude: Entretien avec Éric Rohmer. In: Écran 74, April 1974, Nr. 24, S. 53–55.
- Biette, Jean-Claude; Bontemps, Jacques u. Comolli, Jean-Louis: L'ancien et le nouveau: Entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 172, November 1965, S. 32–42 u. 56–59.

8 Literaturverzeichnis

- Billard, Pierre: François Truffaut (1964). In: Ulrich Gregor (Hg.): *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*. Gütersloh: Sigbert Mohn, 1966, S. 138–187.
- Billard, Pierre: *Voix off: François Truffaut*. In: *Cinéma* 64, Nr. 86, Mai 1964, S. 36–45.
- Blank, Manfred; Farocki, Harun u. Röckel, Susanne: Gespräch mit Éric Rohmer. In: *Filmkritik* 308, August 1982, S. 360–368.
- Blüher, Dominique: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik* 2, 1994, S. 66–70.
- Blüher, Karl Alfred (Hg.): *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne: «Nouveau Roman», «Nouveau Cinéma» und «Nouvelle Autobiographie»*. Tübingen: Gunter Narr, 1992.
- Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel: Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 1990.
- Blüher, Dominique u. Thomas, François (Leitung): *Le Court Métrage français de 1945 à 1968: De l'âge d'or aux contrebandiers*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Böckmann, Paul (Hg.): *Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*. Heidelberg: Carl Winter, 1959.
- Bogner, Ralf Georg: Ein gebrochener Lesepakt? In: Liptay, Fabienne u. Wolf, Yvonne (Hgg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Edition Text + Kritik, 2005, S. 247–260.
- Bonitzer, Pascal: Éric Rohmer. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1991.
- Bonitzer, Pascal: La notion de plan et le sujet du cinéma: Les deux regards. In: *Cahiers du cinéma* 275, 1977, S. 40–46.
- Bonitzer, Pascal: *Le champ aveugle: Essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.
- Bonitzer, Pascal u. Chion, Michel: À propos de *PAULINE À LA PLAGE*: Entretien avec Éric Rohmer. In: *Cahiers du cinéma* 346, April 1983, S. 18–28.
- Bonitzer, Pascal; Comolli, Jean-Louis; Daney, Serge u. Narboni, Jean: Nouvel entretien avec Éric Rohmer. In: *Cahiers du cinéma* 219, April 1970, S. 46–55.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison/Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.
- Brialy, Jean-Claude: *Le ruisseau des singes*. Paris: Robert Laffont, 2000.
- Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera*. Lewinsky, Mariann u. Schneider, Alexandra (Hgg.). Zürich: Chronos, 1997.
- Bruss, Elizabeth W.: *Autobiographical Acts: The changing situation of a literary genre*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Bruss, Elizabeth W.: Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. In: Olney, James (Hg.): *Autobiography*, 1980, S. 296–320.
- Bruss, Elizabeth W.: L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif. In: *Poétique* 56 «L'autobiographie», November 1983, S. 461–482. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Giroud, Vincent.

8 Literaturverzeichnis

- Bruss, Elizabeth. W.: L'autobiographie considérée comme acte littéraire. In: Poétique 17, 1974, S. 14–26.
- Cahiers du cinéma 138 «Nouvelle Vague», Dezember 1962.
- Cahiers du cinéma 185 «Film et roman», Dezember 1966.
- Cahiers du cinéma 323–324, numéro spécial «Situation du cinéma français I», Mai 1981.
- Cahiers du cinéma: Le roman de François Truffaut. Paris: Éditions de l'Étoile, 1985.
- Cahiers du cinéma, numéro hors-série «Nouvelle Vague: une légende en question», 1998.
- Cahiers du cinéma, numéro spécial «Le roman de François Truffaut», Dezember 1984.
- Cahoreau, Gilles: François Truffaut 1932–1984. Paris: Julliard, 1989.
- Capdenac, Michel: Tour d'horizon avec François Truffaut: Des 400 COUPS à LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIRE. In: Les lettres françaises, 20.–26. April 1967, S. 18.
- Carbonnier, Alain: Entretien: Béatrice Romand. In: Cinéma 84, Nr. 302, Februar 1984, S. 11–14.
- Carbonnier, Alain u. Magny, Joël: La critique en question: Entretien – Jean Douchet et Éric Rohmer. In: Cinéma 84, Nr. 301, Januar 1984, S. 10–15.
- Cerisuelo, Marc: Jean-Luc Godard. Paris: Éditions des Quatre-Vents, 1989.
- Chabrol, Claude: Et pourtant je tourne . . . Paris: Éditions Robert Laffont, 1976.
- Charles-de-Gaulle.org, <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/accueil/chronologies/chronologie-detaillee-de-la-vie-du-general-de-gaulle.php#1959> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).
- Chartier, Jean-Pierre: Les «films à la première personne» et l'illusion de réalité au cinéma. In: La revue du cinéma 4, 1947, S. 32–41.
- CICIM/Institut Français de Munich: Arbeiten mit François Truffaut, (1987) 1992.
- Cinéma 84, «Spécial François Truffaut», Nr. 312, Dezember 1984.
- Cléder, Jean u. Mouëllic, Gilles (Hgg.): Nouvelle vague, nouveaux rivages: Permanences du récit au cinéma (1950–1970). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta: Nouveau Roman. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1996.
- Collet, Jean: Jean-Luc Godard. Paris: Seghers, 1963.
- Collet, Jean: L'art de vivre. In: Cahiers du cinéma 135, September 1962, S. 44–48.
- Collet, Jean: Le cinéma de François Truffaut. Paris: Pierre Lherminier, 1977.
- Collet, Jean: Le cinéma en question. Paris: Éditions du Cerf, 1972.
- Collet, Jean; Delahaye, Michel; Fieschi, Jean-André; Labarthe, André S. u. Tavernier, Bertrand: Trois entretiens: François Truffaut. In: Cahiers du cinéma 138, Dezember 1962, S. 41–59.
- Collet, Jean; Delahaye, Michel; Fieschi, Jean-André; Labarthe, André S. u. Tavernier, Bertrand: Trois entretiens: Jean-Luc Godard. In: Cahiers du cinéma 138, Dezember 1962, S. 21–39.
- Comolli, Jean-Louis: La présence et l'absence (LE PETIT SOLDAT). In: Cahiers du cinéma 141, März 1963, S. 54–58.
- Comolli, Jean-Louis: «Rêves mouvants». In: Cahiers du cinéma 205, Oktober 1968, S. 57.
- Comolli, Jean-Louis: Vivre le film. In: Cahiers du cinéma 141, März 1963, S. 14–29.
- Comolli, Jean-Louis u. Narboni, Jean: François Truffaut ou le juste milieu. In: Cahiers du cinéma 190, Mai 1967, S. 20–30 u. 69 f.
- Daney, Serge: La rampe: Cahier critique 1970–1982. Paris: Gallimard, 1983.
- Daney, Serge: Von der Welt ins Bild: Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Übersetzt v. Blümlinger, Christa; Hornig, Dieter u. Ronelt, Silvia. Berlin: Vorwerk 8, 2000.

8 Literaturverzeichnis

- Daney, Serge; Narboni, Jean u. Toubiana, Serge: Le juste milieu comme expérience-limite. Interview mit Truffaut, François. In: Cahiers du cinéma 315–316, September/Oktober 1980 (September 1980, S. 7–17 u. Oktober 1980, S. 21–35).
- de Baecque, Antoine: Contre la «Qualité française»: Autour de l'article de François Truffaut. In: Cinémathèque 4, Herbst 1993, S. 44–67.
- de Baecque, Antoine: La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse. Paris: Flammarion, 1998.
- de Baecque, Antoine u. Jousse, Thierry: L'amateur: Entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 467–468, numéro spécial «Cannes», Mai 1993, S. 66–74.
- de Baecque, Antoine; Jousse, Thierry u. Toubiana, Serge: Entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 430, April 1990, S. 24–31.
- de Baecque, Antoine u. Toubiana, Serge: François Truffaut. Paris: Gallimard, (1996) 2004.
- de Musset, Alfred: Théâtre II. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- Deleuze, Gilles: L'image-temps: Cinéma 2. Paris: Les éditions de minuit, 1985.
- Deligny, Fernand: Ein Floß in den Bergen: Neben Kindern leben, die nicht sprechen: Chronik eines Versuchs. Übersetzt v. Haerle, Clemens-Carl. Berlin: Merve, 1980.
- Der Brockhaus multimedial. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2006.
- Desbarats, Carole: Pauline à la plage d'Éric Rohmer. Crisnée: Yellow Now, 1990.
- Desjardins, Aline: Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut (Radio-Canada-Ausstrahlung 1971, publ. 1973). Paris: Ramsay, 1993.
- Douchet, Jean; Labarthe, André S. u. Moullet, Luc: «Tout a changé en Bretagne»: Table ronde avec Jean Douchet, André S. Labarthe et Luc Moullet. In: Cahiers du cinéma, numéro hors-série «Nouvelle Vague: une légende en question», 1998, S. 14–19.
- Douin, Jean-Luc: Jean-Luc Godard. Paris: Rivages, 1989.
- Dudley, Andrew: Concepts in Film Theory. Oxford/New York/Toronto/Melbourne: Oxford University Press, 1984.
- Ebert, Jürgen: Truffauts L'ENFANT SAUVAGE: Von der Aufgabe des Kinos. In: Filmkritik 10/1970, S. 525–528.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk (Opera aperta [1962] 1967). Aus dem Ital. v. Memmert, Günter. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1973.
- Elsaesser, Thomas u. Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius, 2007.
- Engell, Lorenz: Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt (Main) u. New York: Campus Verlag, 1992.
- Études cinématographiques 14–15 «Théâtre et Cinéma (2): L'acteur», zusammengestellt v. Gauteur, Claude, Frühjahr 1962.
- Fanne, Dominique: L'univers de François Truffaut. Paris: Éditions du Cerf, 1972.
- Faulstich, Werner u. Korte, Helmut (Hgg.): Fischer Filmgeschichte. Band 3: Auf der Suche nach Werten 1945–1960. Frankfurt (Main): Fischer Taschenbuch, 1990.
- Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender, (2002) 2003.
- Fellini, Federico: 8 ½. Zürich: Diogenes, 1974.
- Felten, Uta: Figures du désir: Untersuchungen zur amourösen Rede im Film von Éric Rohmer. München: Wilhelm Fink, 2004 (Habil.-Schr. Universität Gesamthochschule Siegen 2001).
- Felten, Uta u. Roloff, Volker (Hgg.): Rohmer intermedial. Tübingen: Stauffenburg, 2001.

8 Literaturverzeichnis

- Fieschi, Jacques: Morphologie des Contes. In: Cinématographe 44, Februar 1979, «Dossier: Le cinéma d'Éric Rohmer», S. 1–42.
- Finck, Almut: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. Berlin: Erich Schmidt, 1999 (zugl. Diss. Universität Konstanz 1998).
- Finck, Almut: Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie. In: Pechlivanos, Miltos; Rieger, Stefan; Struck, Wolfgang u. Weitz, Michael (Hgg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1995, S. 283–294.
- Fischer, Robert: «Ich bin so wie jeder andere». Interview mit Rohmer, Éric. In: epd Film, November 1992, S. 19–25.
- Fischer, Robert (Hg.): Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit Berzosa, José-Maria; Collet, Jean u. Prieur, Jérôme. Das Interview wurde 1982 für TF1 geführt. Übersetzung und Filmographie von Fischer, Robert. Köln: vgs, 1991.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaft (Les mots et les choses, 1966). Übersetzt v. Köppen, Ulrich. Frankfurt (Main): Suhrkamp, (1971) 1974.
- Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Aufsätze der Jahre 1962–64, 1966 u. 1969. Übersetzt v. von Hofer, Karin. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974.
- Frisch, Simon: Mythos Nouvelle Vague: Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde. Marburg: Schüren, 2007 (zugl. Diss. Universität Hildesheim o. J.).
- Frodon, Jean-Michel: L'âge moderne du cinéma français: De la Nouvelle Vague à nos jours. Paris: Flammarion, 1995.
- Garnier, Philippe: Goodis: La vie en noir et blanc. Biographie. Paris: Seuil, 1984.
- Gillain, Anne: François Truffaut: Le secret perdu. Paris: Hatier, 1991.
- Gillain, Anne (Hg.): Le cinéma selon François Truffaut. Paris: Flammarion, 1988.
- Gillain, Anne: Les 400 coups: François Truffaut. Paris: Armand Colin, 2005.
- Godard, Jean-Luc: À bout de souffle. Leipzig: DVD Kinowelt Home Entertainment (Arthaus), 2006.
- Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos (Introduction à une véritable histoire du cinéma, 1980). Übersetzt v. Grafe, Frieda u. Patalas, Enno. Frankfurt (Main): Fischer Taschenbuch, 1992.
- Godard, Jean-Luc: Godard Kritiker: Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970) (Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1968). Auswahl u. Übersetzung v. Grafe, Frieda. München: Carl Hanser, 1971.
- Godard, Jean-Luc: Godard par Godard: Les années Karina (1960 à 1967). Paris: Flammarion, 1985.
- Godard, Jean-Luc: Introduction à une véritable histoire du cinéma. Paris: Éditions Albatros, 1980 (1. Aufl.).
- Godard, Jean-Luc: Pierrot mon ami. In: Cahiers du cinéma 171, Oktober 1965, S. 17 f.
- Godard, Jean-Luc: Super Mann. In: Cahiers du cinéma 92, Februar 1959, S. 48 ff.
- Gombrich, Ernst H.: Maske und Gesicht: Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst (1967). In: Ders.; Hochberg, Julian u. Black, Max: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit (Art, perception, and reality, 1972). Übersetzt v. Looser, Max. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1977, S. 10–60.

8 Literaturverzeichnis

- Grafe, Frieda (Hg.): *Nouvelle Vague*. Wien: Viennale, 1996.
- Grafe, Frieda: *Nur das Kino: 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*. Hrsg. von Patalas, Enno. Berlin: Brinkmann & Bose, 2003.
- Grange, Marie-Françoise; Delavaud, Gilles u. Esquenazi, Jean-Pierre (Leitung): *Godard et le métier d'artiste. Actes du colloque de Cerisy*. Paris/Montréal/Budapest/Torino: L'Harmattan, 2001.
- Grob, Norbert; Kiefer, Bernd; Klein, Thomas u. Stiglegger, Marcus (Hgg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, 2006.
- Gronemann, Claudia: «Autofiction» und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: *Poetica*, 31. Bd., 1999, Nr. 1–2, S. 237–262.
- Gronemann, Claudia: *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur: Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. De Toro, Alfonso; Bonn, Charles; Huggan, Graham; William, Luis u. Riesz, János (Hgg.). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2002 (zugl. Diss. Universität Leipzig 2000).
- Guégan, Gérard: Éric Rohmer: «Je crois à un cinéma d'auteur». In: *Les lettres françaises* 1061, 31. 12. 1964–6. 1. 1965, S. 8.
- Guérif, François u. Levy Klein, Stéphane: *Belmondo*. Paris: Pac, 1976.
- Gusdorf, Georges: *Conditions et limites de l'autobiographie*. In: Reichenkron, Günter u. Haase, Erich (Hgg.): *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*. Festgabe für Neubert, Fritz (Ord. Professor der Romanischen Philologie an der Freien Universität Berlin). Berlin: Duncker & Humblot, 1956, S. 105–123.
- Haverkamp, Anselm: *Die neueste Krankheit zum Tode – Das Werthersyndrom in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre: Fritz Zorn, Mars*. Mit einem Nachwort über Fiktion und Wirklichkeit. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 4, Dezember 1986, S. 667–696.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: *An den Schnittstellen von Geschichte und Geschichten*. Gesendet im Deutschlandfunk, Reihe: Essay und Diskurs, 25. 12. 07 (*An den Schnittstellen von Geschichte und Geschichten*) u. 26. 12. 07 (*Vom Ende starrer Systeme*), je 9.30 bis ca. 9.55 Uhr. <http://podster.de/view/1416/episodes> (letztmalig abgefragt am 25. 10. 10).
- Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1988 (zugl. Diss. o. O. 1987).
- Holdenried, Michaela (Hg.): *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen*. Berlin: Erich Schmidt, 1995.
- Holdenried, Michaela: *Im Spiegel ein anderer: Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*. Heidelberg: Carl Winter, 1991.
- Hoveyda, Fereydoun: *La première personne du pluriel*. In: *Cahiers du cinéma* 97, Juli 1959, S. 52–55.
- Ingold, Felix Philipp: *Der Autor im Text*. Vortrag im Kunstmuseum Bern gehalten am 26. Februar 1989. Lischka, G. J. (Hg.). Bern: Benteli, 1989.
- Ingold, Felix Philipp: *Jeder kein Künstler*. In: *Neue Rundschau*, Bd. 2, Mai 1985, S. 5–24.

8 Literaturverzeichnis

- Ingold, Felix Philipp u. Wunderlich, Werner (Hgg.): Der Autor im Dialog: Beiträge zu Autorität und Autorschaft. St. Gallen: UVK, 1995.
- Ingold, Felix Philipp u. Wunderlich, Werner (Hgg.): Fragen nach dem Autor. Konstanz: Universitätsverlag, 1992.
- Ishaghpour, Youssef: Le cinéma. Paris: Flammarion, 2001.
- J. K.: Das Sahara-OL [!] auf der Suche nach einem Markt. In: Die Zeit 44, 30.10.1959. <http://www.zeit.de/1959/44/Das-Sahara-OL-auf-der-Suche-nach-einem-Markt> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).
- Jansen, Peter W.: Jeder ist ein Autor. In: Die Zeit 33, 11. 08. 1995, S. 39 (Die Zeit: 1995 bis 2007: Alle Artikel im Volltext, CD-ROM 2007).
- Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt (Main): Vittorio Klostermann, 1983.
- Jaspers, Kristina u. Unterberger, Wolf (Hgg.): Kino im Kopf: Psychologie und Film seit Sigmund Freud. Berlin: Bertz, 2006.
- Jay, Paul L.: Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject. In: MLN (Modern Language Notes), Vol. 97, Dezember 1982, Nr. 5, S. 1045–1063.
- Jeancolas, Jean-Pierre: Le cinéma des Français: La V^e République (1958–1978). Paris: Stock, 1979.
- Jutz, Gabriele: Geschichte im Kino: Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio. Münster: Nodus Publikationen, 1991.
- Kaltenecker, Siegfried: Im Schatten der Objekte. In: Film und Kritik 2, 1994, S. 71–84.
- Kemper, Peter: «Postmoderne» oder Der Kampf um die Zukunft: Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Frankfurt (Main): Fischer Taschenbuch, 1988.
- Kessler, Frank: Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: montage/av 6/2/1997, S. 132–139.
- Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität: Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: Film und Kritik 2, November 1994, S. 23–38.
- Knaller, Susanne u. Müller, Harro (Hgg.): Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Knilli, Friedrich (Hg.): Semiotik des Films: Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme. München: Carl Hanser, 1971.
- Koller, Roald: Gespräche mit Éric Rohmer und Nestor Almendros. In: Filmkritik 229, Januar 1976.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, 1960). Vom Verfasser revidierte Übersetzung v. Walter, Friedrich u. Zellschan, Ruth. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1964.
- Kraus, Matthias: American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes. In: Augenblick 31 «Filmische Selbstreflexionen», 2000, S. 36–54.
- Kraus, Matthias: Bild – Erinnerung – Identität: Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan. Marburg: Schüren, 2000 (zugl. Diss. Universität Marburg 1999).
- L'avant-scène du cinéma 79, À bout de souffle, März 1968.
- L'avant-scène du cinéma 98, Ma nuit chez Maud, Dezember 1969.
- L'avant-scène du cinéma 255, Les dernières vacances, November 1980.

8 Literaturverzeichnis

- L'avant-scène du cinéma 362/363, *Tirez sur le pianiste/Vivement dimanche!*, Juli/August 1987.
- L'avant-scène du cinéma 535, *Les Quatre Cents Coups*, Oktober 2004.
- Labarthe, André S. u. Douchet, Jean: ÉRIC ROHMER: PREUVES À L'APPUI. Cinéastes de notre temps, 1. Teil, Arte, 1993.
- Labarthe, André S. u. Douchet, Jean: ÉRIC ROHMER: PREUVES À L'APPUI. Cinéastes de notre temps, 2. Teil, La Sept/Arte, AMIP, INA, Les Films du Losange, 1994.
- Lacan, Jacques: Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse: Rapport du Congrès de Rome tenu à l'Istituto di Psicologia della Università di Roma les 26 et 27 septembre 1953. In: *La Psychanalyse*, Vol. 1, 1956, S. 81–166.
- Lacan, Jacques: Le séminaire de Jacques Lacan: Livre II: Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse 1954–1955. Zusammenge stellt von Miller, Jacques-Alain. Paris: Seuil, 1978.
- Lacan, Jacques: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. In: Ders.: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, S. 93–100.
- Lacan, Jacques: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. In: *Revue française de Psychanalyse* 4, Oktober–Dezember 1949, S. 449–455.
- Lacan, Jacques: L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud (1957). In: Ders.: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, S. 493–528.
- Lacan, Jacques: *Schriften I*. Hrsg. von Haas, Norbert. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1973.
- Lacan, Jacques: *Schriften II*. Hrsg. von Haas, Norbert. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, (1966) 1975.
- Lang, Hermann: *Die Sprache und das Unbewußte: Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1973 (zugl. Diss. Universität Heidelberg 1971/72).
- Lau, Jörg: «Ich war es nicht». In: *Zeit-Magazin Leben* 16, 10. 04. 2008, S. 17. <http://www.zeit.de/2008/16/Luegende-Kinder-16?page=1> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).
- Le Berre, Carole: *François Truffaut au travail*. Paris: Seuil, 2004.
- Leenhardt, Roger: *Les yeux ouverts*. Paris: Seuil, 1979.
- Lehmann, Jürgen: *Bekennen – Erzählen – Berichten: Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Barner, Wilfried; Brinkmann, Richard u. Wiedemann, Conrad (Hgg.). Tübingen: Max Niemeyer, 1988 (Habil.-Schr. Universität Göttingen o. J.).
- Lejeune, Philippe: *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13.
- Lejeune, Philippe: *L'autobiographie en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. In: *Poétique* 14, 1973, S. 137–162.
- Lejeune, Philippe: *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- Lenk, Elisabeth: *Die unbewußte Gesellschaft: Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München: Matthes & Seitz, 1983.
- Levinson, Julie: *Céline and Julie Go Storytelling*. In: *The French Review*, Vol. 65, Dezember 1991, Nr. 2, S. 236–246.

8 Literaturverzeichnis

- Lexikon des Internationalen Films. Katholisches Institut für Medieninformation u. Katholische Filmkommission für Deutschland (Hgg.). Frankfurt (Main): Zweitausendeins, 2002, 3 Bd.
- Ligouris, Nicos u. Eckhard, Sabine: KAMERA RAOUL COUTARD. WDR 1987.
- Magny, Joël: Éric Rohmer. Paris/Marseille: Rivages, 1986.
- Maillet, Dominique: Entretien avec François Truffaut (1974). In: Cinématographie 105, Dezember 1984, «Dossier François Truffaut», S. 3–10.
- Malraux, André: Esquisse d'une psychologie du cinéma (geschr. 1939, publ. 1946). In: La nouvelle revue française 520, 1996, S. 4–19.
- Man, Paul de: Autobiography as De-Facement (1979). In: Ders.: The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984, S. 67–81.
- Marie, Michel: À bout de souffle: Jean-Luc Godard. Paris: Nathan, 1999.
- Marie, Michel: Comprendre Godard: Travelling avant sur À BOUT DE SOUFFLE et LE MÉPRIS. Paris: Armand Colin, 2006.
- Marie, Michel: La Nouvelle Vague: Une école artistique. Paris: Nathan, (1997) 2001.
- Marquard, Odo u. Stierle, Karlheinz (Hgg.): Identität. München: Wilhelm Fink, 1979.
- Mauro, Florence: Le scénario des cinéastes: Secret de laboratoire – Entretien avec Éric Rohmer. In: Cahiers du cinéma 371–372, Mai–Juni 1985, S. 90–93.
- Mayer, Mathias (Hg.): Kulturen der Lüge. Köln: Böhlau, 2003.
- Mecke, Jochen: Death and rebirth of the author. On a specific case of an intermedial chiasmus between literature and film. In: Nöth, Winfried (Hg.): Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1997, S. 363–377.
- Mecke, Jochen: Le film spéculaire: Hommage, *mise en abyme* und Dekonstruktion in François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE. In: Winter, Scarlett u. Schlünder, Susanne (Hgg.): Körper – Ästhetik – Spiel, 2004, S. 91–112.
- Mecke, Jochen: Roman-Zeit: Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart. Tübingen: Gunter Narr, 1990 (zugl. Diss. Universität Mannheim o. J.).
- Mecke, Jochen: Voix cassée et voix muée: la voix narrative entre littérature et cinéma (1995). In: Collomb, Michel (Hg.): Voix et création au XXe siècle: Actes du Colloque de Montpellier, 26, 27, et 28 janvier 1995. Paris: Honoré Champion, 1997, S. 87–98.
- Mecke, Jochen u. Roloff, Volker (Hgg.): Kino-/ (Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen: Stauffenburg, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice: Sens et non-sens (1966). Paris: Gallimard, 1996.
- Metz, Christian: À propos de l'impression de réalité au cinéma. In: Cahiers du cinéma 166–167, Mai–Juni 1965, S. 75–82.
- Metz, Christian: Essais sur la signification au cinéma. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- Metz, Christian: Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, 1975, S. 3–55.
- Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie: Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts. Band 4, Zweite Hälfte. Bearb. v. Neumann, Bernd. Frankfurt (Main): Verlag G. Schulte-Bulmke (Hg.), 1969.
- Mitry, Jean: Esthétique et psychologie du cinéma (1963). Paris: Éditions du Cerf, 2001.
- Mitry, Jean: Histoire du cinéma: Art et Industrie: 1. 1895–1914. Bd. 1. Paris: Éditions Universitaires, 1967.

8 Literaturverzeichnis

- Moreno, Julio L.: Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person. In: *The Quarterly of Film, Radio, and Television* 4, 1953, S. 341–358.
- Moullet, Luc: Jean-Luc Godard. In: *Cahiers du cinéma* 106, April 1960, S. 25–36.
- Moullet, Luc: Note: L'autoportrait au cinéma. In: *Digraphe* 28, 1982, S. 92 ff.
- Murcia, Claude: *Nouveau Roman, nouveau cinéma*. Paris: Nathan, 1998.
- Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (1989) 1998.
- Nogueira, Rui: Rohmer interviewed by Rui Nogueira. In: *Sight and Sound* 3, Sommer 1971, S. 119–122.
- Olney, James (Hg.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Olney, James: *Metaphors of Self: The meaning of autobiography*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Oudart, Jean-Pierre: L'effet de réel. In: *Cahiers du cinéma* 228, März–April 1971, S. 19–26.
- Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius, (1989) 2007.
- Panofsky, Erwin: Stil und Stoff im Film (1934). In: *Filmkritik*, 6/1967, S. 343–355.
- Parinaud, André: «Ce jeune cinéma n'existe pas». Interview mit Truffaut, François. In: *Arts* 720, 29. April–5. Mai 1959, S. 1 u. 9.
- Parra, Danièle: Éric Rohmer: Retour à la morale. In: *La revue du cinéma* 459, April 1990, S. 48–55.
- Pascal, Roy: *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.
- Pascal, Roy: *Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt (Design and Truth in Autobiography, 1960)*. Übersetzt v. Schaible, M., überarb. v. Wölfel, Kurt. Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer, 1965.
- Pasolini, Pier Paolo: *Ketzererfahrungen: «Empirismo eretico»: Schriften zu Sprache, Literatur und Film (1979)*. Aus dem Ital. übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Klein, Reimar. Frankfurt (Main), Berlin u. Wien: Ullstein, 1982.
- Pasolini, Pier Paolo: *L'expérience hérétique: Cinéma (Empirismo eretico, 1972) (1976)*. Übers. aus dem Ital. v. Rocchi Pullberg, Anna. Paris: Ramsay Poche Cinéma, 1989.
- Patalas, Enno: *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1963.
- Pethes, Nicolas u. Ruchatz, Jens (Hgg.): *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Petz, Thomas: *Verlust der Liebe: Der Filmemacher Éric Rohmer*. Hrsg. v. Eder, Klaus. München/Wien: Carl Hanser, 1981.
- Philippon, Alain u. Toubiana, Serge: Le cinéma au risque de l'imperfection: Entretien avec Éric Rohmer. In: *Cahiers du cinéma* 392, Februar 1987, S. 8–13.
- Philosophisches Wörterbuch. Begründet v. Schmidt, Heinrich; neu bearbeitet v. Schischkoff, Georgi. 22. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner, 1982.
- Picard, Hans Rudolf: *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich: Existentielle Reflexion und literarische Gestaltung*. Imdahl, Max; Iser, Wolfgang; Jaus, Hans Robert; Preisdanz, Wolfgang u. Striedter, Jurij (Hgg.). München: Wilhelm Fink, 1978 (Habil.-Schr. Universität Bonn o. J.).

8 Literaturverzeichnis

- Picard, Hans Rudolf: Die existentiell reflektierende Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich (1978). In: Niggli, Günter (Hg.): Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (1989) 1998, S. 520–538.
- Pichel, Irving: Creativeness Cannot Be Diffused. In: Hollywood Quarterly, University of California Press, Berkeley u. Los Angeles, AMS Reprint Company New York, Vol. 1, 1945–1946, S. 20–25.
- Pichel, Irving: La Création doit être l'ouvrage d'un seul. In: La Revue du cinéma 2, November 1946, S. 54–61.
- Prümm, Karl: *Das Eigene im Fremden*: Überlegungen zum autobiographischen Erzählen im Medium Fernsehen mit einer Einzelanalyse des Fernsehspiels *Berlin N 65* (1965) von Egon Monk. In: Ders.; Fischer, Jens Malte u. Scheuer, Helmut (Hgg.): Erkundungen: Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 372–390.
- Prümm, Karl: Godard contra Truffaut. In: Augen-Blick 34 «Godard und die Folgen», Dezember 2003, S. 29–37.
- Prümm, Karl: Schreiben nur über sich selbst? In: Der Deutschunterricht 41, 1989, Heft 2, S. 72–84.
- Prümm, Karl: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit: Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: Ders.; Bierhoff, Silke u. Körnich, Matthias (Hgg.): Kamerastile im aktuellen Film: Berichte und Analysen. Marburg: Schüren, 1999, S. 15–50.
- Prümm, Karl; Neubauer, Michael u. Riedel, Peter (Hgg.): Raoul Coutard – Kameramann der Moderne. Marburg: Schüren, 2004.
- Rabourdin, Dominique (Hg.): Truffaut par Truffaut. Paris: Éditions du Chêne, 1985.
- Rech, Benno (Hg.): Sprache fürs Leben, Wörter gegen den Tod: Ein Buch über Ludwig Harig. Blieskastel: Gollenstein, 1997.
- Reitz, Edgar: Gemeinsam auf die Suche gehen. In: Süddeutsche Zeitung 241, 16. 10. 2008, S. 12.
- Renan, Ernest: Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse. Hrsg. v. Guisan, Gilbert. Lausanne: Éditions Rencontre, 1971.
- Renger, Almut-Barbara: Mythos Narziß: Texte von Ovid bis Jacques Lacan. Leipzig: Reclam, 1999.
- Renoir, Jean: Ma vie et mes films. Paris: Flammarion, 1974.
- Revue Belge du Cinéma 13 «Boris Lehmann: Un cinéma de l'autobiographie», 1985, S. 6–22.
- Revue Belge du Cinéma 19 «L'écriture du Je au cinéma», 1987.
- Ricardou, Jean u. van Rossum-Guyon, Françoise (Leitung): Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui. Bd. 1 (Problèmes généraux). Kolloquium am Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle vom 20. bis 30. Juli 1971. Paris: Union Générale d'Éditions (U. G. E.), 1972.
- Richards, David: Played Out: The Jean Seberg Story. New York: Random House, 1981.
- Rivette, Jacques: De l'abjection (KAPO). In: Cahiers du cinéma 120, Juni 1961, S. 54 f.
- Rivette, Jacques: Du côté de chez Antoine. In: Cahiers du cinéma 95, Mai 1959, S. 37 f.
- Rivette, Jacques: Faut-il brûler Harry? In: Cahiers du cinéma 58, April 1956, S. 41.
- Rivette, Jacques: Génie de Howard Hawks. In: Cahiers du cinéma 23, Mai 1953, S. 16–23.

8 Literaturverzeichnis

- Rivette, Jacques: Le cinémascope: L'Âge des metteurs en scène. In: Cahiers du cinéma 31, Januar 1954, S. 45–48.
- Rivette, Jacques: L'essentiel (ANGEL FACE). In: Cahiers du cinéma 32, Februar 1954, S. 42–45.
- Rivette, Jacques: Lettre sur Rossellini. In: Cahiers du cinéma 46, April 1955, S. 14–24.
- Rivette, Jacques: Paris nous appartient. London: DVD British Film Institute, 2006.
- Rivette, Jacques: THE SOUTHERNER de Jean Renoir. In: Gazette du cinéma 2, Juni 1950, S. 2.
- Robbe-Grillet, Alain: Le miroir qui revient. Paris: Les Éditions de minuit, 1984.
- Robbe-Grillet, Alain: Œuvres cinématographiques: Édition vidéographique critique. Paris: Ministère des relations extérieures, 1982.
- Robbe-Grillet, Alain: Pour un nouveau roman. Paris: Les Éditions de minuit, 1963.
- Rohmer, Éric: La boulangère de Monceau/La carrière de Suzanne. London: VHS Hendring Studio, 1991.
- Rohmer, Éric: L'ami de mon amie. Leipzig: DVD Kinowelt Home Entertainment (Arthaus), 2006.
- Rohmer, Éric: L'amour l'après-midi. Leipzig: DVD Kinowelt Home Entertainment (Arthaus), 2006.
- Rohmer, Éric: La roseraie. In: Cahiers du cinéma 5, September 1951, S. 4–12.
- Rohmer, Éric: La «somme» d'André Bazin. In: Cahiers du cinéma 91, Januar 1959, S. 36–45.
- Rohmer, Éric: Le celluloïd et le marbre. Serie in fünf Artikeln. In: Cahiers du cinéma, Nr. 44, Februar 1955, S. 32–37; Nr. 49, Juli 1955, S. 10–15 (Le Siècle des Peintres); Nr. 51, Oktober 1955, S. 2–9 (De la Métaphore); Nr. 52, November 1955, S. 23–29 (Beau comme la Musique); Nr. 53, Dezember 1955, S. 22–30 (Architecture d'Apocalypse).
- Rohmer, Éric: Le genou de Claire. Leipzig: DVD Kinowelt Home Entertainment (Arthaus), 2006.
- Rohmer, Éric: Le goût de la beauté. Paris: Éditions de l'Étoile, 1984.
- Rohmer, Éric: Le signe du lion. Leipzig: DVD Kinowelt Home Entertainment (Arthaus), 2008.
- Rohmer, Éric: Ma nuit chez Maud. Leipzig: DVD Kinowelt Home Entertainment (Arthaus), 2006.
- Rohmer, Éric: Pauline à la plage. Leipzig: DVD Kinowelt Home Entertainment (Arthaus), 2005.
- Rohmer, Éric: Six contes moraux (1974). Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- Roloff, Volker u. Winter, Scarlett (Hgg.): Godard intermedial. Tübingen: Stauffenburg, 1997.
- Roloff, Volker u. Winter, Scarlett (Hgg.): Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: Das Ganze gegen das Teil: ein Riß, der zu schließen ist. In: Fable, Oliver und Engell, Lorenz (Hgg.): Der Film bei Deleuze: Le cinéma selon Deleuze. Weimar: Verlag der Bauhaus Universität Weimar/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, S. 255–267.
- Ruhe, Doris: Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? Aspekte der Gattungsentwicklung in Frankreich und Deutschland. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, Heft 3/4, 1994, S. 353–369.
- Sarris, Andrew: Notes on the *Auteur* Theory in 1962 (Film Culture 27, Winter 1962–63). In:

8 Literaturverzeichnis

- Sitney, P. Adams (Hg.): Film Culture Reader. New York/Washington: Praeger Publishers, 1970, S. 121–135.
- Schanze, Helmut u. Kreuzer, Helmut (Hgg.): Bausteine IV: Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Siegen: Sonderforschungsbereich «Bildschirmmedien» Universität-GH Siegen, 1997.
- Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare. München: Wilhelm Fink, 2003.
- Scheffel, Helmut: Auf der Suche nach dem Subjekt: Die Auflösung des Helden im «nouveau roman». In: Kemper, Peter (Hg.): «Postmoderne» oder Der Kampf um die Zukunft: Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Frankfurt (Main): Fischer Taschenbuch, 1988, S. 82–103.
- Scheinfelgel, Maxime: L'acteur en autoperpersonnage. In: Admiranda 4 «Le jeu de l'acteur», 1989, S. 22–29.
- Schleicher, Harald: Film-Reflexionen: Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini. Tübingen: Max Niemeyer, 1991.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1991.
- Schmidt, Siegfried J.: Jenseits von Realität und Fiktion? In: Rötzer, Florian u. Weibel, Peter (Hgg.): Strategien des Scheins: Kunst, Computer, Medien. München: Klaus Boer, 1991, S. 83–92.
- Schmidt, Stefanie: Film und Erinnerung: Das Kristall-Bild von Gilles Deleuze als Verschränkung von Sagbarem und Sichtbarem oder Psychoanalyse und Zeitphilosophie. Berlin: Avinus, 2005.
- Schneider, Manfred: Die erkaltete Herzensschrift: Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München/Wien: Carl Hanser, 1986.
- Séailles, André: Entretien avec Éric Rohmer. In: Études cinématographiques 146–148: Éric Rohmer 1, 1985, S. 5–17.
- Sellier, Geneviève: La Nouvelle Vague: Un cinéma à la première personne du masculin singulier. In: Iris 24 «Le personnage au cinéma/The Filmic Character», Herbst 1997, S. 77–89.
- Sellier, Geneviève: La Nouvelle Vague: Un cinéma au masculin singulier. Paris: CNRS, 2005.
- Serceau, Michel: Éric Rohmer: Les jeux de l'amour, du hasard et du discours. Paris: Éditions du Cerf, 2000.
- Sievers, Heiko: «Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel»: Ein Graffito François Truffauts als Paradigma seiner «biographie imaginaire». In: Lendemains 50, 1988, S. 101–108.
- Sill, Oliver: Zerbrochene Spiegel: Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1991 (zugl. Diss. Universität Münster/Westf. 1989).
- Souriau, Étienne: La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: Revue internationale de filmologie, Bd. 2, 1951, Nr. 7–8, S. 231–240.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, (1979) 1982.
- Starobinski, Jean: Le style de l'autobiographie. In: Poétique 3, 1970, S. 257–265.
- Steinlein, Almut: Une esthétique de l'authentique: les films de la Nouvelle Vague. Paris: L'Harmattan, 2007 (zugl. Diss. Universität Regensburg 2005).

8 Literaturverzeichnis

- Studio 43: Éric Rohmer: «Tout est fortuit sauf le hasard». Aufsätze und Interviews v. Revault d'Allonnes, Fabrice; Faux, Anne-Marie; Aumont, Jacques; Chevrier, Marc; Marie, Michel; Magny, Joël; Teyssèdre, Anne; Bergala, Alain u. Gardette, Laure. Studio 43/Ciné 104: Dunkerque/Pantin o. J.
- Tassone, Aldo (Leitung): *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?* Paris: Stock, 2003.
- Taylor, Charles: *Das Unbehagen der Moderne* (The Malaise of Modernity, 1991). Übersetzt v. Schulte, Joachim. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1995.
- The Internet Movie Database: Produktionsangabe zu Kenneth Angers *FIREWORKS* (1947), <http://www.imdb.com/title/tt0039383/> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).
- Theweleit, Klaus: *One + One: Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis*, Frankfurt, Paulskirche, 17. 09. 95. Berlin: Brinkmann & Bose, 1995.
- Thomas, François: Arbeiten mit Rohmer. In: CICIM/Institut Français de Munich: 4 Tendenzen im französischen Film, August 1993, S. 49–61.
- Toffetti, Sergio (Katalog-Leitung): Éric Rohmer: Un hommage du Centre Culturel Français de Turin. Milano: Fabbri Editori, 1988.
- Toffetti, Sergio (Katalog-Leitung): Jean-Luc Godard: Un hommage du Centre Culturel Français et du Museo Nazionale del Cinema de Turin. Torino: Centre Culturel Français de Turin, 1990.
- Tortajada, Maria: Le «petit heurt»: Pour une théorie de l'acteur dans le cinéma de Rohmer. In: *Poétique* 102, Mai 1995, S. 181–192.
- Toute La Poésie, Guillaume Apollinaires *Cors de chasse*, http://www.toutelapoesie.com/poemes/apollinaire/cors_de_chasse.htm (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).
- Tröhler, Margrit: Filmische Authentizität. In: *montage/av*, 13/2/2004, S. 149–169.
- Truffaut, François: *Correspondance 1945–1984*. Jacob, Gilles u. de Givray, Claude (Hgg.). Renens: 5 continents, 1988.
- Truffaut, François: *Die Lust am Sehen* (Le plaisir des yeux, 1987). Hrsg. und übersetzt v. Fischer, Robert. Frankfurt (Main): Verlag de Autoren, 1999.
- Truffaut, François: «Je n'ai pas écrit ma biographie en 400 coups». In: *Arts* 725, 3. Juni 1959, S. 1 u. 5.
- Truffaut, François: *Le plaisir des yeux*. Paris: Cahiers du cinéma, 1987.
- Truffaut, François: *Les aventures d'Antoine Doinel*. DVD-Collection 2. München: Concorde Home Entertainment, 2005.
- Truffaut, François: *Les aventures d'Antoine Doinel*. Paris: Mercure de France, 1970.
- Truffaut, François: *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 1975.
- Truffaut, François: Une certaine tendance du cinéma français. In: *Cahiers du cinéma* 31, 1954, S. 15–29. Nachgedruckt in: Truffaut, François: *Le plaisir des yeux*. Paris: Cahiers du cinéma, 1987, S. 192–207.
- Truffaut, François: Vous êtes tous témoins dans ce procès: Le cinéma français crève sous les fausses légendes. In: *Arts* 619, 15.–21. Mai 1957, S. 1 u. 3 f. Nachgedruckt in: Truffaut, François: *Le plaisir des yeux*. Paris: Cahiers du cinéma, 1987, S. 212–224.
- Truffaut, François: Wie ich *L'ENFANT SAUVAGE* drehte. In: *Filmkritik* 10/1970, S. 521–524.
- Truffaut, François; Doniol-Valcroze, Jacques; Delahaye, Michel; de Givray, Claude; Moullet, Luc; Rohmer, Éric; Labarthe, André S.; Godard, Jean-Luc u. Kast, Pierre: *Trois points*

8 Literaturverzeichnis

- d'économie (Eléments pour un dossier). In: Cahiers du cinéma 138, «Nouvelle Vague», Dezember 1962, S. 85–100.
- Vaugeois, Gérard; Vallion, Danielle u. Marie, Michel: À bout de souffle. Paris: Balland, 1974.
- Ventura, Claude u. Villetard, Xavier: CHAMBRE 12, HÔTEL DE SUÈDE. Paris: La Sept/Télé-Europe, 1993.
- Vidal, Marion: Les contes moraux d'Éric Rohmer. Paris: Pierre Lherminier, 1977.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2000.
- Walter, Klaus Peter: Auf der Suche nach einem neuen Realismus. Filmische Wirklichkeitskonstruktionen und ihre Bedeutung im Werk der *Nouvelle Vague*-Regisseure Claude Chabrol, Éric Rohmer und François Truffaut (unveröffentl. Habil.-Schrift Universität des Saarlandes 1996).
- Walter, Klaus Peter: «L'immédiat de l'évidence» oder: «On ne ment pas assez souvent dans le cinéma». Die kinoästhetische Funktion des narrativen Dispositivs in Éric Rohmers «Contes moraux». In: Mecke, Jochen u. Roloff, Volker (Hgg.): Kino-/ (Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen: Stauffenburg, 1999, S. 249–266.
- Walz, Eugene P.: François Truffaut: A Guide to References and Resources. Boston (Mass.): G. K. Hall & Co., 1982.
- Weinrich, Harald: Linguistik der Lüge. Heidelberg: Lambert Schneider, 1966.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: VCH, 1987.
- Wenders, Wim: L'ENFANT SAUVAGE. In: Filmkritik 7/1970, S. 361–366.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner, (1955) 2001.
- Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer: «Apparatus» – Semantik – «Ideology». Thomsen, Christian W. (Hg.). Heidelberg: Carl Winter, 1992.
- Winter, Scarlett u. Schlünder, Susanne (Hgg.): Körper – Ästhetik – Spiel: Zur filmischen *écriture* der Nouvelle Vague. Paderborn/München: Fink, 2004.
- Winter, Scarlett: Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick. Heidelberg: Winter, 2007 (Habil.-Schr. Universität Siegen 2005/06).
- Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin: edition sigma, 1993.
- Zimmermann, Jörg: Mimesis im Spiegel: Spekulative Horizonte des Selbstporträts. In: Kunstforum 114, Juli/August 1991, S. 106–115.

9 Filmografie

9.1 Les 400 coups (1958/59)

Drehbuch: François Truffaut

Bearbeitung: Marcel Moussy, François Truffaut

Dialoge: Marcel Moussy

Kamera: Henri Decaë

Musik: Jean Constantin

Ausstattung: Bernard Evein

Schnitt: Marie-Josèphe Yoyotte

Ton: Jean-Claude Marchetti

Regieassistent: Philippe de Broca, Alain Jeannel, François Cognany, Robert Bober

Script: Jacqueline Parey

Kameraführung: Jean Rabier

Kameraassistent: Alain Lebent

Requisite: Raymond Lemoigne

Schnittassistent: Michèle de Possel, Cécile Decugis

Tonassistent: Jean Labussière

Standfotos: André Dino

Filmgeschäftsführung: Roland Nonin

Produktionssekretariat: Luce Deuss

Aufnahmeleitung: Jean Lavie, Robert Lachenay

Produktionsleitung: Georges Charlot

Produktion: Les Films du Carrosse/SEDIF

Dank an: Claude Vermorel, Claire Mafféi, Suzanne Lipinska, Alex Joffé, Fernand Deligny, Claude Vêga, Jacques Josse, Annette Wademant

Drehzeit: 10. November 1958 bis 3. Januar 1959

Drehorte: Paris, Euteux, Honfleur

Format: 35 mm, Dyaliscope, Schwarzweiß

Länge: 93 Minuten (von Truffaut 1967 um 8 Minuten verlängert)

Uraufführung: Filmfestival Cannes 1959

Kinostart: 3. Juni 1959

Widmung: «Ce film est dédié à la memoire d'André Bazin»

Darsteller: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Albert Rémy (Julien Doinel), Claire Maurier (Gilberte Doinel), Patrick Auffay (René Bigey), Georges Flamant (Mon-

9 Filmografie

sieur Bigey), Yvonne Claudie (Madame Bigey), Guy Decomble («Petite Feuille», Klassenlehrer), Robert Beauvais (Schuldirektor), Pierre Repp (Bécassine, Englischlehrer), Luc Andrieux (Sportlehrer), Daniel Couturier (Mauricet), Richard Kanayan (Abou), Christian Brocard (Mann mit Schreibmaschine), Henri Virlojeux (Nachtwächter), Jacques Monod (Kommissar), Marius Laurey (Vernehmungsbeamter), Claude Mansard (Jugendrichter), François Nocher/Renaud Fontanarosa/Michel Girard/Serge Moati/Bernard Abbou/Jean-François Bergouignan/Michel Lesignor (Kinder), Jeanne Moreau (Frau auf der Straße), Jean-Claude Brialy (Mann auf der Straße), Jean Douchet (Gilbertes Liebhaber), Jacques Demy (Polizist), François Truffaut (Mann im Rotor), Bouchon

Der dreizehnjährige Antoine Doinel leidet unter den Repressalien seiner Eltern und Lehrer. Der Junge weiß, dass er es seiner Großmutter zu verdanken hat, auf der Welt zu sein und für seine Mutter nur eine Last ist. Als Antoine aus dem Gedächtnis Balzac zitiert für einen Aufsatz, dem ein *persönliches* Erlebnis zu Grunde liegen soll, wird er der Schule verwiesen. Der Versuch, eine gestohlene Schreibmaschine zurückzubringen, fliegt auf, und sein Stiefvater bringt ihn zur Polizei. Der Jugendrichter weist ihn in ein Erziehungsheim ein. Von dort aus gelingt ihm die Flucht ans Meer.

9.2 À bout de souffle (1959)

Adaptation und Dialoge: Jean-Luc Godard nach einem Originaldrehbuch von François Truffaut

Kamera: Raoul Coutard

Musik: Martial Solal, Mozart (Konzert für Klarinette und Orchester K622)

Montage: Cécile Decugis

Montageassistent: Lila Herman

Toningenieur: Jacques Maumont

Regieassistent: Pierre Rissient

Technische Beratung: Claude Chabrol

Produktion: Les Films Georges de Beauregard, SNC, Imperia

Drehzeit: 17. August bis 15. September 1959

Drehorte: Paris und Marseille

Format: 1:1,33, Schwarzweiß

Länge: 87 Minuten

Verleih: Imperia Film

Kinostart: 16. März 1960

Widmung: «Ce film est dédié à la Monogram Pictures»

9 Filmografie

Darsteller: Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard alias Laszlo Kovacs), Jean Seberg (Patricia Franchini), Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti), Jean-Pierre Melville (Parvulesco), Liliane David («Minouche»), Daniel Boulanger (Inspektor Vital), Claude Mansard (Gebrauchtwagen-Händler), Van Doude (Journalist), Jean-Luc Godard (Denunziant), Roger Hanin (Carl Zumbart), Gérard Brach (Studio-Fotograf), Michel Fabre (Assistent des Inspektors), André S. Labarthe (Interviewer), Jean Herman (Soldat, der um Feuer bittet), Jean Douchet (Autofahrer), Jacques Rivette (Unfallgeschädigter), Richard Balducci (Tolmatchoff), Jean Domarchi (zusammengeschlagener Mann auf der Toilette), François Moreuil (Fotograf in Orly), Jacques Siclier (Journalist), Philippe de Broca, Louiguy, Guido Orlando, Jacques Serguine

Der kleine Ganove Michel Poiccard alias Laszlo Kovacs stiehlt in Marseille ein Auto, um Patricia in Paris wiedersehen zu können. Unterwegs tötet er einen Polizisten, der ihn wegen zu schnellen Fahrens anhalten will. Poiccard weiß selbst, dass ihm nicht mehr viel Zeit bleibt. Doch erst Patricia wird der Polizei den entscheidenden Hinweis auf den Aufenthaltsort Michels geben.

9.3 Le signe du lion (1959)

Idee und Drehbuch: Éric Rohmer

Dialog-Mitarbeit: Paul Gégauff

Kamera: Nicolas Hayer

Kameraführung: Pierre Lhomme

Musik: Louis Saguer («Musique pour un»)

Montage: Anne-Marie Cotret

Montageassistent: Marie-Josèphe Yoyotte

Ton: Jean Labussière

Assistenz der Aufnahmeleitung: Jean-Charles Lagneau, Philippe Collin

Produktionsleitung: Roland Nonin

Produktion: AJYM Films (Claude Chabrol)

Produzent: Jean Cotet

Format: 35 mm, Schwarzweiß

Länge: 100 Minuten

Verleih: La Pagode

Kinostart: Mai 1962

Darsteller: Jess Hahn (Pierre Wesselrin), Van Doude (Jean-François Santeuil), Michèle Girardon (Dominique Laurent), Jean Le Poulain (Clochard), Paul Bisciglia

9 Filmografie

(Willy), Jill Olivier (Cathy), Gilbert Edard (Michel Caron), Christian Alers (Philippe), Paul Crauchet (Fred), Sophie Perrault (Chris), Stéphane Audran (Chefin des Hôtel de Seine), Malka Ribovska (Mutter zweier Kinder), Jean-Luc Godard (Musikliebhaber), Macha Gagarine [= Macha Méril] (blonde Frau des Festes zum 14 juillet), Françoise Prévost (Hélène), Jean Domarchi, Enrico Fulchignoni, Fereydoun Hoveyda, José Varela, Uta Taeger, Daniel Crohem, Véra Valmont, Yann Groll, Jean-Marie Arnoux, Gabriel Blonde

Pierre Wesselrin, ein erfolgloser Musiker, erfährt, dass seine vermögende Tante ihn und seinen Cousin in Karlsruhe zu Erben macht. Er fühlt sich bestätigt, da ihm sein Horoskop zu seinem 40. Geburtstag am 2. August voraussagt, er werde bis dahin eine schwierige Phase durchstehen müssen, um aus dieser für immer reich oder arm hervorzugehen. Doch da enterbt die Tante den Faulpelz, der gerne verkündet, mehr an sein Glück als an sein Talent zu glauben. Die Urlaubszeit beginnt, und Pierre muss sich ohne die finanzielle Unterstützung seiner Freunde durchschlagen. Er verkommt zusehends, trifft auf einen Clochard, mit dem er vor Touristen auftritt. Gerade als er der Versuchung erliegt und auf sein Talent zurückgreift, um dem Publikum auf einer Geige seine (un-)vollendete Sonate darzubieten, erfährt er, dass er aufgrund des Todes seines Cousins nun Alleinerbe ist.

9.4 Six contes moraux, III: Ma nuit chez Maud (1969)

Idee und Drehbuch: Éric Rohmer; nach einer Originalidee von (Al-)Fred de Graaf

Kamera: Nestor Almendros

Kameraführung: Emmanuel Machuel

Kameraassistent: Philippe Rousselot

Chef-Beleuchter: Jean-Claude Gasché

Musikauszüge aus: «Sonate für Violine und Klavier K358» von W. A. Mozart

Ausstattung: Nicole Rachline

Montage: Cécile Decugis

Montageassistent: Christine Lecouvette

Ton: Jean-Pierre Ruh

Toningenieur: Alain Sempé

Tonmischung: Jacques Maumont

Aufnahmeleitung: (Al-)Fred de Graaf

Produktionsleitung: Pierre Cottrell

Produktion: Les Films du Losange

Co-Produktion: FFP, Simar films, Les Films du Carrosse, Les Productions de la Gué-

9 Filmografie

ville, Renn Productions, Les Films de la Pléiade, Les Films des Deux Mondes
Produzent: Barbet Schroeder
Format: 35 mm, Schwarzweiß, 1:1,33
Länge: 110 Minuten
Verleih: CFDC, UGC, Sirius, Consortium Pathé
Kinostart: 17. Mai 1969 (Festival von Cannes); 6. Juni 1969 (Paris)
Darsteller: Jean-Louis Trintignant (Erzähler), Françoise Fabian (Maud), Marie-Christine Barrault (Françoise), Antoine Vitez (Vidal), Léonide Kogan (Violonist), Marie Becker (Marie, Mauds Tochter), Anne Dubot (blonde Freundin), R. Père Guy Léger (Prediger), Marie-Claude Rauzier (Studentin) und die Michelin-Ingenieure in Clermont-Ferrand

Der namenlose 34-jährige Ich-Erzähler kehrt nach Jahren in Vancouver und Valparaiso nach Frankreich zurück. Er ist Ingenieur bei Michelin in Clermont-Ferrand. Während der Messe fällt ihm eine blonde Frau auf, die er, noch ohne sie angesprochen zu haben, zu heiraten entscheidet.

Er trifft auf seinen Schulfreund Vidal. Mit dem Marxisten und Philosophie-Professor diskutiert er über Wahrscheinlichkeit, Zufall und die Pascal'sche Wette. Vidal lädt den Erzähler ein, mit ihm und einer Freundin Weihnachten zu verbringen. So lernt der Erzähler Maud kennen, die aus einer Freidenker-Familie stammt und sich über den praktizierenden Katholiken amüsiert. Als es zu schneien beginnt, insistiert sie, dass der Erzähler die Nacht bei ihr verbringt. Vidal lässt die beiden allein. Der Erzähler zeigt sich unentschlossen, die Nacht bei Maud zu bleiben. Sie wirft ihm vor, ein falscher Christ und ein falscher Don Juan zu sein. Maud erzählt von ihrem Ex-Mann, der ein Verhältnis mit einer jungen Katholikin hatte, eine Verbindung, die durch sie, Maud, zerbrochen sei. Als sie den Erzähler am nächsten Morgen umarmt, zögert er einen Moment zu lange, so dass sie ihn zurückstößt.

Über diese Nacht bei Maud trifft er zufällig auf seine Erwählte wieder, auf die blonde Françoise. Selbstsicherer, aber nur scheinbar entspannt sieht er noch einmal Maud wieder, die bald Clermont verlassen wird. Françoise gesteht dem Erzähler, mit einem verheirateten Mann ein Verhältnis gehabt zu haben; der Erzähler entgegnet, an dem Morgen, als er sie getroffen habe, habe er die Nacht bei einer Frau verbracht. Beide entscheiden, nicht mehr darüber zu sprechen.

Fünf Jahre später treffen der Erzähler und Françoise, die inzwischen miteinander verheiratet sind und einen Sohn haben, an einem Strand auf Maud. Die zwei Frauen scheinen sich zu kennen. Da erst wird dem Erzähler bewusst, dass Françoise fürchtet, er könne über Maud etwas über sie, Françoise, erfahren, was diese lieber für sich behalten will.

ISBN 978-3-89472-735-2

PASCALE ANJA DANNENBERG
DAS ICH DES AUTORS

„Ich stelle mir den Film von morgen also noch persönlicher vor als einen Roman, individuell und autobiografisch wie ein Bekenntnis oder wie ein Tagebuch ... Der Film von morgen wird dem ähneln, der ihn gedreht hat.“ Das schreibt der Kritiker François Truffaut 1957. Zwei Jahre später wird er mit seinem Spielfilm-Debüt in Cannes mit dem Regiepreis ausgezeichnet: In *Les 400 coups* ist es Jean-Pierre Léaud, der den jugendlichen Autoren-Regisseur Truffaut verkörpert. Die Nouvelle Vague ist geboren.

François Truffaut hat sich zu seiner filmischen Autobiografie bekannt. Doch was ist mit den übrigen *jeunes Turcs* – Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette und Claude Chabrol, die allesamt als Kritiker der *Cahiers du cinéma* ihre Karriere starten und allesamt ins Regiefach wechseln? *Cinéma d’auteurs, écriture, caméra stylo* – das sind die Schlüsselbegriffe, mit denen die Filme der Nouvelle Vague besetzt sind, Filme, die Ende der Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts die Moderne im Kino begründen. Doch haben es Filmwissenschaft und Filmpublizistik, wie etwa Frieda Grafe, belassen beim Konstatieren eines „autobiografischen Moments“ im Fall der Nouvelle Vague. Systematisch wurde autobiografisches Erzählen im Film ebenfalls noch nicht untersucht.

Die vorliegende Studie nun spannt einen Bogen von Theorie und Praxis traditioneller wie moderner literarischer Autobiografien von Goethe, Rousseau bis zu den *nouveaux romanciers* über Theorien aus Psychologie (Jacques Lacan) und Film (André Bazin, Christian Metz, Gilles Deleuze), um diese Theoreme schließlich auf die Nouvelle Vague anzuwenden. Die Fallstudien untersuchen die unterschiedlichen auto(r-)biografischen Konzepte und Formen der ersten Arbeiten von Truffaut, Godard und Rohmer.

Dabei zeigt sich, dass der Film der Fiktion und eben nicht der „Dokumentarfilm“ geradezu prädestiniert ist, autobiografisch zu erzählen, legt er doch über seine beiden Erzählebenen Sprache und Bild die autobiografische Lüge einer Identität von Erzähler und erzählter Person, den „autobiografischen Pakt“ Philippe Lejeunes, im Dialog mit dem Anderen offen – und wirkt gerade darüber äußerst authentisch.

SCHÜREN

SCHÜREN