

### Michael Lommel, Volker Roloff (Hg.): *Jean Renoirs Theater/Filme*

München: Wilhelm Fink 2003, 188 S., ISBN 3-7705-3874-9, € 26,90

Auf der Basis unterschiedlicher filmischer Beispiele erarbeiten die exemplarischen Beiträge des von Michael Lommel und Volker Roloff herausgegebenen Sammelbands *Jean Renoirs Theater/Filme* neue Perspektiven hinsichtlich des dem Werk des französischen Regisseurs Jean Renoirs innewohnenden theatralen Reflexionspotentials. Dabei stehen verschiedene zeitgenössische Spiel- und Theatralitätsdiskurse ebenso wie die Erzeugung eines „nouveau Réel“ (Deleuze) im Wechsel von Aktualität und Virtualität zur Debatte. So geht es – wie im Vorwort thematisiert – neben den theoriegeschichtlich bedeutenden Zusammenhängen zwischen den medialen Dispositiven Theater und Film und weiteren Formen, Figuren und Komplexen der Theatralisierung von Wirklichkeit, um zwei bedeutensame Medienumbrüche: den Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm Ende der 20er Jahre und das Aufkommen des Fernsehens als Massenmedium Anfang der 60er Jahre. Diese bedeutenden Ereignisse aber werden lediglich in den Arbeiten von Michael Lommel sowie – allerdings eher am Rande – in einer Analyse des Filmes *Le Déjeuner sur l'herbe* (1960) von Nanette Rißler-Pipka untersucht: Durch die Einbindung der Medien Malerei, Theater und Fernsehen gelinge es Renoir, den oberflächlich geführten Fortschrittsdiskurs sowie die Unterscheidungen zwischen Wissenschaft und Kunst, statischen und dynamischen Medien etc. in ironischer Weise zu subvertieren und die „Grenze von Natur und Kunst, von Realität und Theater“ (S.157) mittels vielfacher intermedialer Schachtelungen in Frage zu stellen.

Während Michael Lommel den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm als „audiovisuellen Pakt“ zwischen Stimme, Musik, Sprache und Bildern analysiert, beschäftigen sich neben Volker Roloff, dessen Vorbemerkungen den „surcroît de théâtralité“ des Filmes illustrieren (vgl. S.21), auch die Beiträge von Frank Curot und Claude Beylie mit den theatralen Strukturen und Diskursen des Renoir'schen Werkes. Anhand zahlreicher Filmbeispiele – von *Nana* (1926) über *La Chienne* (1931), *La Grande Illusion* (1937), *La Règle du Jeu* (1939), *Le Carrosse d'or* (1953) bis hin zu *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* (1969-70) u. a. – analysiert Curot die vielfältigen Varianten und Variationen der Renoir'schen mise en abyme-Technik sowie die auf diese Weise vorgeführte Ambiguität der sozialen Rollen und die brüchig gewordene Grenze zwischen Theater und Realität: „Où donc finit le théâtre, où commence la vie?“ (Camilla in *Le Carrosse d'or*). Claude Beylie geht davon aus, dass es sich bei Renoirs Kino um ein „cinéma non de l'action, mais de représentation: un cinéma non de la réalité, mais de l'imaginaire“ (S.77) handele. Die folgenden Filmanalysen, die die Inszenierung der theatral-filmischen Raumzeitlichkeit in den Mittelpunkt stellen, wissen die Ausgangshypothese bis zu dem Punkt zu bestätigen, an dem Renoir Beylie zufolge die Repräsentation selbst aufhebt, um ‚nur‘ noch Bruchstücke – „bribes“ (S.82) – zu zeigen: So halte

Renoir sich nicht mit der Theatralisierung des Kinos auf, sondern illustriere jene „absence si présente“, die „la poésie de l'action“ (S.83) auszeichne: „L'imagination ne cesse de créer, et ce qu'elle crée n'est rien.“ (S.83) Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt der von Isabel Maurer Queipo natürlich nicht zum ersten Mal angestellte Vergleich zwischen Renoirs Verfilmung des *Journal d'une femme de chambre* (1946) von Octave Mirbeau und Buñuels als Echo auf den Renoir'schen Film gedachte Neubearbeitung aus dem Jahr 1964. Gleichwohl erlaubt ihre ‚syn(äs)thetische‘ Perspektivierung neue Einsichten in die ‚Spielregeln‘ beider Filme: Durch Hybridisierung der Genres oder Klassen wird die strikte Trennung zwischen einer vermeintlich realistischen Renoir'schen bzw. einer scheinbar surrealistischen Buñuel'schen Fassung unterlaufen, um auf diesem Wege sowohl die „société de spectacle“ als auch die kinematografische Apparatur selbst zu demaskieren. Im Kontext von Rollendiskursen und theateranthropologischen Betrachtungsweisen wie auch in Bezug auf die spezifischen „aesthetic values“ (S.146) von Film und Theater (Zuschauer- und Bildraum, Kamerabewegung etc.) zeigt auch Klaudia Knabel am Beispiel von *Le Carrosse d'or* - Eric Rohmer zufolge der „sésame oeuvre-toi“ des Renoir'schen Werkes – auf, wie Renoir zum einen die bekannte Metapher des *theatrum mundi* illustriert, um sie sogleich umzukehren und das filmische Universum als Theater zu präsentieren. Und im gleichen Kontext einer vielfältigen mise en abyme-Struktur bezeichnet Daniel Serceau die Theatralität in Renoirs (Euvre als „Anti-Theater“ und versucht, sie als allgemein menschliches Potential zu entlarven: „Chez Renoir, l'artifice au sein de la représentation devient de signe de l'artifice au sein de la personnalité.“ (S.178) So stelle Renoir zur Schau, was „ni le personnage, ni le spectateur n'acceptent finalement de voir“ (S.181), das Mechanisch-Automatenhafte im Menschlichen selbst, und die Theatralität erweist sich als „forme d'aliénation irréductiblement attachée à l'identité du sujet humain.“ (S.183)

Mit der politischen Frontstellung von *La Grande Illusion* beschäftigt sich Klaus Dirscherl, wobei die „ideologische Mission“ des Films – wie der Verfasser sowohl an verschiedenen äußeren als auch inhaltlichen Umständen aufgezeigt – von Anfang an merkwürdig ambivalent erscheint, und so ist denn weniger die feindliche Konfrontation als vielmehr die „grenzüberschreitende Annäherung“ zentrales Thema des Filmes (und des Beitrages). Trotz eindeutigen Realitätsbezuges bzw. authentischer Vorlage kommen auch in *La Grande Illusion* theatrale Strategien zum Einsatz, die u. a. in den zahlreichen theatralischen Redeleistungen, dem kastenbühnenähnlichen Spielraum, der „Inszenierung des Tones und der Musik zu spektakulären Geräuschaktionen“ (S.91) wie auch – ein Höhepunkt des Films – der ‚Music-Hall-Show‘ der Gefangenen z. T. pathetischen Niederschlag finden. In seiner Analyse des Films *La Règle du Jeu*, einem „massenmedial komplexe[n] Zeitdokument und zugleich [...] subtil durchkomponierte[n] Kunstwerk“ (S.95), beschäftigt sich Franz-Josef Albersmeier mit der Möglichkeit der Vermittlung zwischen technisch-ästhetischer Dimension und zeitgeschichtlich-mental

turen. Oberflächlich zerstört, erlebe das Theaterstück von Musset tiefenstrukturell (in Grundstruktur und Thematik) eine Renaissance, wovon u.a. die klassische drei- (oder fünf-)teilige vornehmlich durch den Dialog regierte dramatische Struktur auf der einen, wie auch publikumswirksame Formen filmisch inszenierter Theatralität auf der anderen Seite zeugen: ein „willkommener Beleg für die methodische Fruchtbarkeit historisch fundierter Intermedialitätsforschung“ (S.97). Ebenfalls mit *La Règle du Jeu* befasst sich der folgende Beitrag Uta Feltns, deren „moralistische Blicke auf die Theatralität der Liebeskommunikation“ sich als Kunst der Selbst- und Fremddemaskierung verstanden wissen wollen. Die Medien Theater und Literatur ablösend, biete sich im 20. Jahrhundert der Film aufgrund seines Reflexionspotentials und seiner *trucage*-Möglichkeiten als geeignetes Trägermedium für die Inszenierung solcherart moralistischer Anthropologie einer im Schein gefangenen Gesellschaft an, wie die Verfasserin nach ausführlicher Darstellung zentraler Taktiken der moralischen Praxis sowie der, wenn auch in Unordnung geratenen bzw. fragmentarisierten, Liebesdiskurse am Beispiel der berühmten *Règle du Jeu* aufzuzeigen weiß.

Wie zu Anfang thematisiert, sollen die exemplarischen Filmanalysen das Ziel erfüllen, „Bausteine und Analysen einer integrierten Theater- und Filmgeschichte zur Diskussion zu stellen“ (S.8), deren Relevanz sich sowohl in der möglichen Rekonstruktion einer filmischen „Palimpsest-Geschichte“ (Christine Brooke-Rose) wie auch der Analyse des theoriegeschichtlich spannenden Übergangs von den ursprünglichen, im Dispositiv Kino sich reflektierenden Populärformen des Amusements und der Zerstreung (vgl. z. B. S.68-70) zur hohen Kinokunst niederschlägt. In diesem Kontext – so die Ausgangsüberlegung – habe Renoir neue Formen entwickelt, die die Kategorien von Sein und Schein austauschbar erscheinen lassen. Freilich – und das liegt wohl in der Natur von Sammelbänden – mangelt es auch hier an Homogenität und Vollständigkeit, so dass das Kaleidoskop der einzelnen „Bausteine“ kaum in eine umfassende Zusammenschau münden kann. Nichtsdestotrotz aber stellen die verschiedenen Ansätze zur Konzeption der Renoir’schen Zeit-Bilder einen mit großem Interesse und wissenschaftlichem Gewinn zu lesenden Beitrag zur historischen Intermedialitäts- wie auch zur Theater- und Filmforschung dar.

Beate Ochsner (Mannheim)

#### Hinweise

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. München 2004, 250 S., ISBN 3-88377-769-2

Theater. Bd. 28. Tübingen 2003, 500 S., ISBN 3-7720-2796-2

Balme, Christopher, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Mainzer Forschungen zu Drama und

Nehring, Elisabeth: Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und ‚Versinnlichung‘. Forum Modernes Theater. Bd. 32. Tübingen 2004, 240 S., ISBN 3-8233-6071-X