

## Kollektive Traumata

### Die filmische Inkorporation von traumatischen Erfahrungen im Frühwerk von Alain Resnais

#### Kino und kollektive Traumata

Das Kino ist nicht nur ein Ort, an dem unmittelbare sinnliche Erfahrungen mit dem Medium Film gemacht werden, sondern auch ein Ort der Vermittlung von kulturell und gesellschaftlich codierten Symbolsystemen. Diese treten mithin vermittelnd dort in Erscheinung, wo es um kollektive historische Erfahrungen geht, die zur Identitätsstiftung einer Gemeinschaft beitragen und damit auch politisch konnotiert sind.

Das Kino ist dabei nicht nur ein Ort der Projektion nationaler Geschichte im Sinne von Jean-Michel Frodon,<sup>1</sup> nicht nur ein *Lieu de Mémoire*, wie ihn Pierre Nora und Etienne François beschrieben haben, sondern eine Institution der Vermittlung zwischen Gesellschaft und Individuum, zwischen kollektiven und individuellen Erfahrungen und zwischen öffentlichem und privatem Zugang zur Geschichte. Dabei spielen die konkreten filmischen Inkorporationen eine zentrale Rolle.

Mich interessieren hier nun weniger nationale Spektakel in ihren zahlreichen kulturalisierten Facetten als vielmehr das Kino als Vermittlungsinstanz von historischen Erfahrungen des individuellen oder kollektiven Verlusts bzw. der Verletzung, die durch ihre Darstellung erneut den einst empfundenen Schmerz evozieren und mithin an der Grenze der menschlichen Erfahrbarkeit und d.h. auch der kinematographischen Darstellbarkeit liegen.

Thomas Elsaesser hatte derartige Erfahrungen vor einigen Jahren mit dem Begriff des Traumas umschrieben. Dabei beobachtete er die verschiedenen Etappen einer Entgrenzung des Trauma-Begriffs zunächst aus dem medizinischen, dann aus einem psychologischen Kontext, die schließlich in einer allgemeineren Kulturalisierung des Trauma-Begriffs mündet.<sup>2</sup> Dabei wundert er sich zugleich, dass diese mit einer Konjunktur der dazugehörigen Diskurse einhergingen, ohne freilich eine Erklärung für diese Konjunktur geben zu können.<sup>3</sup> Dabei spricht Elsaesser dem

1 Frodon 1998.

2 Siehe dazu Elsaesser 2007, S. 10–11 sowie ebd. S. 192–193.

3 Siehe dazu ebd. S. 191. Vgl. dazu auch Weber in: von Keitz/Weber (Hg.) 2013, S. 23–54.

(europäischen) Kino die Fähigkeit zu, der Alltagsgeschichte bzw. einer ›Geschichte von unten‹ Form, Text und Stimme zu geben,

«da sie der ›gelebten Erfahrung‹ durch die dem bewegten Bild inhärenten Macht der Unmittelbarkeit Authentizität [...] verleihen und zugleich die Kapazität des Kinos demonstrieren, eine solche Authentizität mit den Stilmitteln und Erzähltechniken der Montage von Tönen und Bildern zu ›fälschen‹.»<sup>4</sup>

Diese aus der Unmittelbarkeit der filmischen Aisthesis resultierende Authentizität wird bei der Darstellung historischer Erfahrungen wichtig dort, wo es darum geht, kollektive Erfahrungen durch die Darstellung einzelner Individuen zu vermitteln und sie zugleich durch die ästhetische Verkörperung des Films für die Zuschauer auch sinnlich fassbar zu machen.

Neuere Ansätze zu einer Körpertheorie der Medien nehmen dabei die verschiedenen Formen der ästhetischen Inkorporation ins Visier, bei denen sich drei Dimensionen der Inkorporation unterscheiden lassen: 1. die anthropozentrische Fixierung auf den menschlichen Körper und die Veränderungen der Darstellung des menschlichen Körpers, 2. die damit in besonderer Weise akzentuierten Erzählungen und Erzählweisen, in denen die Darstellung menschlicher Körper bzw. der menschlichen Wahrnehmung selbst zum zentralen Träger von Bedeutung wird. Und 3. Formen der filmischen Inkorporation, die bei den körperlichen Rezeptionserfahrungen der Zuschauer ansetzen, also filmischen Effekten, die körperliche Reaktionen auslösen (Scham, Wut, Trauer, Schock, Lachen, Heiterkeit usw.).<sup>5</sup>

Erweitern möchte ich diese letzte Dimension noch um eine 4.: die der kulturalisierten Formen von ästhetischer Erfahrung, also jene zu Symbolen erstarrten Formen, die einst Körpererfahrungen waren, nunmehr aber als verkürzte, abstrahierte, konventionalisierte Zeichen fungieren, die nunmehr metaphorisch funktionieren.<sup>6</sup>

Wie in allen Medien der bildenden und darstellenden Kunst ist dies immer eine konkrete, ästhetisch fassbare Darstellung. Sie drückt einerseits noch eine Körpererfahrung aus und ist zugleich auch filmisch verkörperte Präsenz, andererseits ist sie jedoch in einem konkreten historischen Kontext immer auch symbolisch aufgeladen.

Gerade die Erinnerung an historische, kollektive traumatische Erfahrungen kann dabei – und dies wäre der rote Faden – nur als eine dramaturgisch verdichtete, personalisierte Form der Verletzung des Individuums inszeniert werden, für die in jeder Epoche neue künstlerische Ausdrucksformen entwickelt werden.<sup>7</sup>

Ich möchte im Folgenden den Zusammenhang von künstlerischer Innovation und ästhetischer Gestaltung bei der Darstellung von traumatischen Erinnerungen am Beispiel der frühen, d.h. zwischen 1953 und 1966 realisierten, Filme von Alain

4 Elsaesser, S. 198.

5 Vgl. dazu auch Ritzer/Stiglegger (Hg.) 2012.

6 Vgl. dazu auch Fahlenbach 2010.

7 Vgl. dazu auch Weber: *CACHÉ* (2005), or the Ongoing Repression of Traumatic Memories (in print).

Resnais nachgehen. Es entstanden in dieser Zeit Filme, die sich vor allem mit von der Gesellschaft tabuisierten Formen von Erinnerung an traumatische Erfahrungen befassen, die zugleich ästhetisch mit verschiedenen Ausdrucksmitteln experimentieren, um den Prozess des Erinnerns selbst darzustellen.

## Der Diskurs der 1950er Jahre

Alain Resnais bekommt durch seine filmischen Arbeiten in den 1950er Jahren rasch eine Sonderstellung unter den Autorenfilmemachern, die sich rund um die *Cahiers du Cinema* versammelt hatten. Im Gegensatz zu den meisten von Ihnen verfügt er über eine professionelle Ausbildung zum Filmemacher. Er wird zunächst Cutter und Regieassistent, sieht sich zunächst als Filmhandwerker, nicht als Autor, und bezeichnet sich selbst in zeitgenössischen Interviews oft noch als Auftragsarbeiter, dem es nie darum gegangen sei, persönliche, gar autobiographische Anliegen in seinen Filmen umzusetzen – eine Haltung, die freilich mit einem starken Understatement kokettiert, da seine persönliche Handschrift schon recht früh deutlich wird, selbst dort, wo er mit Drehbuchautoren zusammenarbeitet. Nachdem er Ende der 1940er Jahre seinen Militärdienst in Deutschland und Österreich abgeleistet hatte, bekam er Gelegenheit, seine ersten Kurzfilme zu realisieren. Mit seinem Film über Van Gogh von 1948 kann er sich auch international einen Namen machen und drehte zunächst weitere Kurzfilme über bildende Kunst wie GAUGUIN (1950) und GUERNICA (1952).

Seine Arbeiten sind stark vom Konzept der Montage, genauer gesagt der «Découpage» beeinflusst. Das Konzept der Découpage basiert auf der Vorstellung, dass ein Film eine starke formale Struktur haben muss, eine Art formaler Symmetrie, die ein Werk ausbalanciert und seine Grundkonzeption – sein «algebraisches Konzept»<sup>8</sup> wie François Thomas schreibt – definiert, bevor die eigentliche Geschichte entwickelt wird. Die Découpage prägt zugleich auch eine Aisthesis der filmischen Form.

Im Kontext der Nouvelle Vague war dieses handwerklich fundierte Prinzip der Découpage, das die Konzeption und vor allem auch die Dreharbeiten eines Filmes erleichterte, freilich umstritten. Denn es erlaubte, Filme professionell zu kalkulieren und vor auszuplanen, was zugleich das Kontingenzpotential der Dreharbeiten und damit auch der von André Bazin und Filmemachern wie Rivette oder Rohmer propagierten langen Einstellungen, der sogenannten Plansequenz, reduzierte. Vor allem der Aspekt der kalkulatorischen Planbarkeit irritierte die von Bazin um die *Cahiers du Cinéma* versammelte Gruppe von Filmemachern, die sich mit ihrer Programmatik gegen die vorherige, schon vor oder seit dem Krieg tätige Generation von Filmemachern richtete, die sogenannte *Qualité Française*, die allzu glatt und routiniert ihre Filme inszeniert hatte, und selbst dort, wo sie eine linke Gesellschaftskritik vortrug, oftmals nur in vordergründigen Klischees erstarrte. Statt dessen forderte etwa François Truffaut in dem 1954 in den *Cahiers du Cinéma* pub-

8 Thomas 1989, S. 9–26, hier: 11.

lizierten Text «Une certaine tendance du cinéma français» ein «Cinéma des auteurs», also ein Kino, in dem jeder Filmemacher auch sein eigener Autor war, in dem Filme entstanden, die über die subjektiven Erfahrungen ihrer Autoren berichteten – mit einer wahrhaft subjektiven Erzählweise.

Nicht weniger polemisch als diese Reaktionen waren freilich auch die Gegenreaktionen der Kritiker, wie etwa die von John Hess, der in seinem Aufsatz «Une certaine tendance au conformisme» vor allem gegen Truffaut polemisierte, er schreibt:

«Truffaut stellt sich die Autorenpolitik wie eine Rückkehr zu den ewigen Wahrheiten und klassischen französischen Werten vor, bestehend aus Verständnis und Romantik. Sein Widerstand gegen die Präsenz von antiklerikalem und antimilitaristischem Ballast in der Adaption [von literarischen Vorlagen], resultiert aus dem Willen, die Autonomie der Kunst zu verteidigen. Keine sozialen und politischen Konzepte: diese zweifelhaften Botschaften können nur zum Ruin der Kunst führen! Für Truffaut muß die Kunst frei von jedem äußeren Einfluss sein.»<sup>9</sup>

Tatsächlich formuliert Hess hier einen grundlegenden Widerspruch, der auch die Arbeiten von Resnais prägt, die sich durch ihr politisches Engagement auszeichnen. Und auch Claire Vassé schreibt dazu: «Resnais stellt sich zunächst als Künstler vor, der sich mit formalen Experimenten in seinen dokumentarischen Kurzfilmen engagiert mit der Realität seiner Zeit auseinandersetzt. Es ist nicht zuletzt dieses politische Bewusstsein, das ihn von der Nouvelle Vague unterscheidet.»<sup>10</sup> Und sie fährt fort: «Resnais stellt sich dabei gegen die ästhetischen Forderungen der Nouvelle Vague, vor allem gegen jene, nur «kleine, alltägliche Themen» zu behandeln.»<sup>11</sup>

Dies führt nicht zuletzt auch zu kritischen Gegenreaktionen, etwa von Truffaut, der Resnais vorwarf, bis dato noch keine Spielfilme gedreht zu haben und daher noch gar nicht mitreden könne.<sup>12</sup> Tatsächlich ließ sich Resnais in seinem Konzept von solchen Spitzen nicht beirren, sondern dreht fortan Filme, die – trotz ihrer formalästhetischen Experimente – ein breiteres Publikum erreichten und zugleich auch politische Ansprüche verfolgten.

9 Hess in: Douin (Hg.) 1983, S. 213–221, hier: 215.

10 «Expérimentateur des formes documentaires dans ses courts métrages, Resnais s'est d'abord imposé comme un artiste engagé dans la réalité de son époque. C'est en partie cette conscience politique qui le différencie de la Nouvelle Vague.» Vassé 2002, S. 21–36, hier: 21.

11 «Resnais est à l'opposé des revendications esthétiques de la Nouvelle Vague, notamment celle de traiter des «petits sujets».» Vassé 2002, S. 22.

12 Siehe Vassé 2002, S. 22.

## Die Ästhetik der filmischen Form

Diese These ist nun keineswegs evident, wenn man einen Film wie *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD*<sup>13</sup> betrachtet, denn hier scheinen alle konkreten Verweise auf politische Verhältnisse oder gesellschaftliche Probleme in einer abstrahierend ästhetischen Darstellung aufgehoben oder bis zur Unkenntlichkeit in Anspielungen verbannt zu sein.

Als das Publikum diesen Film 1961 auf den Filmfestspielen in Venedig vorgeführt bekam, reagierte es zutiefst gespalten. Während die eine Hälfte sich auf den eigenartigen Stil des Films als Ausdruck der modernen Avantgarden einzulassen schien, reagierte die andere Hälfte zunächst völlig irritiert. Es hatte gerade einen ungewöhnlichen, leicht unterkühlten, vielleicht etwas langweiligen, vielleicht gerade deswegen auch verstörenden Film gesehen. Bis dahin hatte niemand einen derartigen Film erwartet, hatte niemand sich – zumindest im Kreis des populären Autorenkinos – auch nur vorstellen können, dass ein französischer Filmemacher derart formalistisch, schematisch, mit Sprache und ästhetischen Formen gleichermaßen spielend wie abweisend einen Film scheinbar ohne Sujet drehen könnte; schon gar nicht hatte man einen derartigen Film von einem Filmemacher wie Alain Resnais erwartet, der bis dahin vor allem durch politisch ambitionierte Themen aufgefallen war.

Die Handlung ist rasch erzählt: In einem Luxushotel in Marienbad trifft ein Mann auf eine Frau und erzählt ihr, sie seien ein heimliches Liebespaar gewesen und hätten sich letztes Jahr verabredet, um sich hier im Hotel wieder einzufinden, damit sie ihren festen Freund oder Ehemann, der gleichfalls im Hotel ist, verlassen und sie gemeinsam fortgehen können. Doch die Frau kann sich an nichts erinnern oder gibt das zumindest vor. Schließlich wird sie mit dem für sie fremden Mann das Hotel gemeinsam verlassen. Worauf es in diesem Film ankommt ist jedoch weniger die Handlung, als vielmehr die Art und Weise der Inszenierung.

Irritierend ist vor allem die prädominante Figur der Wiederholung, wie sie in Form des Off-Kommentars, der Kamerafahrten, der Montage von wiederholten Szenen usw. überdeutlich hervortritt. Ursula von Keitz weist in ihrer Analyse des formalen Aufbaus des Film darauf hin, dass selbst noch die Voice Over, also die Stimme aus dem Off, den Eindruck der Wiederholung verstärkt mit Sätzen wie: «Wieder gehe ich, wieder diese Flure entlang...» Und von Keitz fährt fort, dass die Wiederholung letztlich sogar die zeitliche Ordnung auflöse, dass sie ein labyrinthisches «Zeitverlies» schaffe:

«Jegliche konventionelle temporale Orientierung (...), die ein ›Vorher‹ oder ›Nachher‹ zu konstatieren erlaubte, ist aufgehoben zugunsten von Wiederholungen und Optionen, die sich das vorstellende und assoziierende Subjekt X immer wieder neu schafft.»<sup>14</sup>

13 LETZTES JAHR IN MARIENBAD, F 1961.

14 von Keitz 2004, S. 151–161, hier: 156.



Abb. 1 Statuen im Park von «Marienbad», *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (1961)

Damit entsteht eine Art Labyrinth verschiedener Zeitebenen und Möglichkeitsräumen ohne Eindeutigkeit, in denen sich auch der Zuschauer nicht zurecht findet. Dabei scheint die Materialität des Dargestellten prädominant: die überladenen Dekors des Schlosshotels an einem fiktiven Ort «Marienbad», in dem eine saturierte, erstarrte, an ihre Vergangenheit sich nicht mehr erinnernde Gesellschaft sich letztlich in ihren leeren Ritualen und dekadenten Spielen verliert.

Diese Gesellschaft scheint in den zahlreichen Statuen im Schlosspark selbst gespiegelt; James Monaco spricht von «an opera of statues»<sup>15</sup>, so als seien die Statuen in Stein verwandelte Menschen. In dieser statischen Gesellschaft scheint das Begehren zwischen Mann und Frau das einzig Lebendige zu sein, das einzige, was die erstarrte Ordnung aufricht – zumindest in der evozierten Imagination der beiden Protagonisten (als die man die Bilder auch deuten könnte). Emma Wilson spricht etwa von «virtual images, each a variation on the encounter between the man and the woman.»<sup>16</sup>

Für Wilson spielt sich der zentrale thematische Konflikt auf der Ebene der sexuellen Beziehung zwischen Mann und Frau statt. «*L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* explores the play of desire between two individuals, their fatal contamination of one another as their imagined narrative unfolds, their fear of each other's difference, violence and unknowability.»<sup>17</sup>

In immer wieder neuen Spielarten zeigt sich diese Begegnung zwischen dem Fremden und der Frau, die immer wieder in neuen Innen- und Außenräumen, neuen Kleidern und Frisuren, neuer Ausleuchtung immer die gleichen oder doch zumindest ähnlichen Dialoge führen. Die Darstellung dieser Begegnung schwankt zwischen schüchterner Annäherung, freudiger Vereinigung und Vergewaltigung –

15 Monaco 1979, S. 63.

16 Wilson 2006, S. 75.

17 Ebd., S. 84.



Abb. 2 Variationen der Begegnung zwischen Mann und Frau, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (1961)

ohne dies zu vereindeutigen.<sup>18</sup> Für letzteres spricht u.a. eine Weißüberblendung, die Resnais später noch einmal in *LA GUERRE EST FINIE*<sup>19</sup> wieder für den Geschlechtsakt einsetzt.<sup>20</sup>

Tatsächlich gehört dies zu den leicht übersehenen Subtilitäten eines Filmes, der sich in seiner Darstellung zunächst nur inhaltsleere, immer wieder wiederholte Dialoge von in gesellschaftlichen Posen erstarrten Protagonisten in prunkvollen Dekors zu konzentrieren scheint.

Nur am Rande sei erwähnt, dass Resnais hier an bekannte filmhistorische Vorbilder anknüpft, wie z.B. *LA RÈGLE DU JEU*<sup>21</sup> von Jean Renoir aus dem Jahr 1939, was sich etwa an Szenen wie dem Theaterstück am Anfang (als eine Art «Theater im Theater») oder der gleichfalls in ein Schloss zurückgezogenen Gesellschaft zeigt, die ihre sozialen Gegensätze ebenso verdrängt wie den drohenden Krieg gegen Deutschland. Auch lassen sich die Statuen als Kommentar zu Marcel Carnés *LES VISITEURS DU SOIR* (1942) lesen, in denen sie schon einmal für die zu Statuen erstarrte Gesellschaft standen, die sich mit der deutschen Besatzung arrangiert hatte. Insofern hätte es hier vielleicht auch andere Interpretationsspuren gegeben, denen die zeitgenössische Kritik jedoch nicht gefolgt ist.

Statt dessen hoben die meisten Kritiken und Arbeiten zu *MARIENBAD* dessen formale Struktur hervor, mithin einen überdrehten, manieristischen Stil, der ein

18 Siehe hierzu die Analyse dieser Szene in: Stiglegger 2006 (A), S. 37–41.

19 *DER KRIEG IST VORBEI*, F 1966.

20 Die Szene in *LA GUERRE EST FINIE* (00.34.30–00.37.50) spielt in der Wohnung von Nadine, die sich von ihm, dem Berufsrevolutionär magisch angezogen fühlt. Resnais löst die Szene in eine Serie von diskontinuierlichen Momenten auf, in ein Puzzle einer Liebesszene, die mit Weißblenden arbeitet – wie in *Marienbad* – mit Begehren und Zurückweisung, mit Andeutungen, mit der Auflösung der Körper in sich berührende Einzelteile.

21 *DIE SPIELREGEL*, F 1939.

ambivalentes, d.h. ebenso abgestoßenes wie fasziniertes Publikum generiert, was sich teils sogar in der Kritik selbst zeigt.

So schrieb etwa Peter W. Jansen in den 1990er Jahren in seinem Resnais-Buch über die Kritiken zu dem *MARIENBAD*-Film: «Noch beinahe jeder, der sich *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* schreibend genähert hat, hat den ersten Zugang über die Wörtlichkeiten gesucht, oder hat sich dem Rhythmus, der Rhetorik dieses mäandernden Wörterstroms, dieser Wortkaskaden anvertraut. Nichts ist leichter zu imitieren, nichts leichter zu karikieren oder zu parodieren als das Außergewöhnliche, als Sprache und Bild, Geste und Ton, die jedes Risiko eingehen – auch das der Lächerlichkeit.»<sup>22</sup> Die hier beschriebene, zu ablehnendem Spott neigende Haltung der Kritik zeigte zugleich auch deren Verunsicherung bei der Einordnung dieses Films im historischen Kontext.

Tatsächlich fallen selbst die jüngeren Arbeiten von Resnais – von der Kritik inzwischen geschätzt – durch eine strenge formale Komposition auf, die mit dem Stilmittel der Wiederholung spielt, wie z.B. in *ON CONNAÎT LA CHANSON* (1997)<sup>23</sup>, in dem die Darsteller nicht durch Dialoge, sondern durch in Frankreich populäre, von ihnen nachgesungene Chansons kommunizieren, oder der in den 1990er Jahren herausgebrachte Doppelfilm *SMOKING* (1993) und *NO-SMOKING* (1993), der jeweils in zwei Kinosälen gleichzeitig, d.h. parallel, projiziert wurde, in dem die Handlung durch wiederholte, aber jeweils anders angeordnete, nur leicht variierte Szene unterschiedlich verläuft.

Die Wiederholung ist also keine Ausnahme im umfangreichen Werk von Resnais. Doch fragt es sich, warum Resnais dieses Stilmittel überhaupt wählt, welche Funktion sie innerhalb der verschiedenen Arbeiten hat und ob sie immer auch das Gleiche meint, ob er also nicht in jedem Film damit immer auch etwas anderes zum Ausdruck bringen wollte. Und nicht zuletzt: welche Bedeutung hat die Wiederholung im *MARIENBAD*-Film? Ist sie wirklich mehr als nur ein formalästhetisches Spiel? Ist die Form der Wiederholung gar eine angemessene ästhetische Inkorporation, um mit dem Medium Film Erinnerungen an traumatische Erfahrungen darzustellen?

## Wiederholung als Looping

Grundlegend gilt zunächst, dass die Wiederholung als Ausdrucksmittel ja keineswegs nur eine Möglichkeit ist, Filmmaterial zu sparen und gleichzeitig einen avantgardistischen «Look» zu kreieren, in dem man den Zuschauer langweilt. Denn anders als in ostasiatischen Kulturkreisen, in denen die Wiederholung als eine ästhetische Form der Verstärkung, der Betonung geschätzt wird, hat sie in der europäischen Moderne eher einen schlechten Ruf, da sie als Zeichen des Epigonalen, der Nachfolgerschaft, der Einfallslosigkeit, mithin des Billigen oder Minderwertigen

22 Jansen 1990, S. 63–242, hier S. 108.

23 *DAS LEBEN IST EIN CHANSON*, F 1997

gilt – kurzum: sie ist der Idee der Avantgarden eigentlich entgegengesetzt, die sich doch als innovative, originelle Vorreiter ihrer Zeit sahen.<sup>24</sup>

Dieses scheinbare Paradoxon löst sich erst auf, wenn wir die Wiederholung genauer betrachten: Denn sie bedeutet im strikten Sinne ja nicht einfach nur die Repetition des immer Gleichen, sondern minimale Variation. Im *MARIENBAD*-Film zeigt sich das gleich in unterschiedlichen Sinneskanälen: zum einen akustisch, wenn sich z.B. der Sprecher aus dem Off einmal zu nähern, dann wieder zu entfernen scheint (so als würde ein Mikrofon im Kreis geschwungen) und dabei einzelne Sätze immer wieder wiederholt («...und wieder gehe ich, wieder diese Flure entlang...»), zum anderen durch die Montage, die gleichfalls Szenen zu wiederholen scheint, jedoch immer ein wenig variiert.

Insofern kriert die Wiederholung eher einen Looping, der das einmal Gesehene um eine Spur versetzt und damit eine Art Parallaxenverschiebung bewirkt. Dies konstituiert zugleich auch eine Differenz, wie Gilles Deleuze in seiner Theorie der Wiederholung feststellt. Selbst dort, wo exakt das Gleiche wiederholt wird, verändert sich doch die Situation des Betrachters, also das, was er bei der Betrachtung der Wiederholung erlebt. Insofern konstituiert die ästhetische Wiederholung immer eine Form der Einmaligkeit oder wie Deleuze schreibt: «Als Verhaltensweise und als Gesichtspunkt betrifft die Wiederholung eine unaustauschbare, unersetzbare Singularität.»<sup>25</sup>

Deleuze geht es hier also um eine ästhetische Kategorie der Wiederholung, die er in seinen Arbeiten ausführt als Formen unterschiedlichen Zeitbezugs, die je nach Gestaltung unterschiedliche Formen von Paradoxa kreieren wie etwa die Gleichzeitigkeit der Vergangenheit mit der Gegenwart, die Präexistenz der Vergangenheit im Allgemeinen gegenüber der Gegenwart usw. usf..<sup>26</sup>

Ich möchte hier nun nicht weiter auf diese Paradoxa im Einzelnen eingehen, die bei Deleuze letztthin auch nur zu einer ausdifferenzierten formalen Beschreibung unterschiedlicher Wiederholungskategorien führen. Im Kontext der Filme von Resnais mag es hier genügen, dass die Wiederholung per se immer auch verschiedene Zeitebenen miteinander verbindet, ja programmatisch anschließt an literarische Vorbilder.

Dies ist vor allem auffällig bei den Vertretern der literarischen Avantgarde der Zeit, bei Autoren wie Nathalie Sarraute, Claude Simon oder eben auch Alain Robbe-Grillet – dem Drehbuchautor von *MARIENBAD* –, die in ihren Arbeiten das wech-

24 Vgl. Bürger 1974. Die Wiederholung findet sich in den Avantgarden durchaus, aber meist nur als Referenz in Form der Hommage an andere Künstler der Avantgarde. Auch die Frage der Reproduzierbarkeit wird durch Innovation und Varianz beantwortet.

25 Deleuze 1992. S. 15.

26 1. die Gleichzeitigkeit der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie gewesen ist, 2. die Koexistenz der gesamten Vergangenheit mit der jeweils neuen Gegenwart, 3. die Präexistenz der Vergangenheit im Allgemeinen gegenüber der Gegenwart und 4. die Koexistenz der Gesamtheit der Vergangenheit mit sich selbst auf verschiedenen Ebenen.

selseitige Durchdringen verschiedener Zeitebenen – und damit auch von Bewusstseinsebenen der Protagonisten – zum zentralen Stilmittel und auch zum Thema werden lassen.<sup>27</sup> Die literarische Bewegung, die unter dem Begriff *Nouveau Roman* bekannt wurde, bedient sich neuer, filmähnlicher Ausdrucksprinzipien. Benjamin Lenz merkte dazu einmal an, dass der *Nouveau Roman* auf der Suche sei nach der Materialität des Bewusstseins oder des Blicks auf Menschen und Dinge, «indem mit dem Blick auf den Gegenstand zugleich seine Distanz vom Gegenstand vermessen wird»; das Mittel hierfür sind

«Wiederholungen und Variationen des gleichen Bildes unter geringfügigster Veränderung (Robbe-Grillet) so unabdingbar wie die Auflösung von Fabel und zeitlicher Ordnung (Sarraute), wie die penibelste Beobachtung und Festschreibung der Mikroorganisationen von Erscheinung, Bewegungen und Zeit (Butor).»<sup>28</sup>

Die Ästhetik des *Nouveau Roman*, an der sich auch Alain Resnais' Filme orientieren, verdichtet sich nun im Prinzip der Wiederholung, das sowohl in der Literatur als auch insbesondere im Film gängigen Vorstellungen von Dramaturgie widerspricht, wie sie etwa die Screenplay-Schools verbreiten und die bei der Strukturierung einer Handlung bei dem Konflikt zwischen Protagonisten und Antagonisten ansetzen, um Spannung zu erzeugen. Diese gemeinhin an Aristoteles orientierten dramaturgischen Modelle funktionieren eher in filmindustriellen Kontexten etwa des populären Hollywood-Film, kaum jedoch für die Autorenfilmemacher der europäischen Avantgarden. Die Wiederholung verweist auf eine andere Auffassung der Inszenierung, die weniger die vordergründige Handlung thematisiert, als vielmehr die Art der Inszenierung selbst.

Die Entwicklung der kinematographischen Ausdrucksformen von Erinnerung als Wiederholung und Vergegenwärtigung traumatischer Erfahrungen durchläuft im Werk von Resnais mehrere Stationen. Sie reicht von einer sich politisch radikalisierenden Außensicht in den dokumentarischen Filmen auf Erinnerungskulturen und das von ihnen Verdrängte, über die Konstruktion einer pathetischen, traumatische Erfahrungen evozierenden Innensicht in *HIROSHIMA MON AMOUR* hin zu einer Dekonstruktion des Blickens selbst.

27 Vgl. dazu auch Lenz 1990, S. 7–26, hier: 13–14.

28 Vgl. dazu Lenz 1990, S. 13–14; speziell zu Robbe-Grillet's Literatur und Resnais: Lindwedel/Stiglegger 2003, S. 128–137.

## Erinnerung des Abwesenden

Schon in den dokumentarischen Filmen der 1950er Jahre bearbeitet Resnais nicht nur thematisch «Erinnerung», sondern er sucht auch nach einer filmischen Ausdrucksmöglichkeit für die Darstellung von Erinnerung als Prozess im Kontext von traumatischen historischen Erfahrungen.

In der Dramaturgie seiner Filme werden zwei verschiedene Prinzipien rhetorisch gegeneinander gestellt: auf der einen Seite steht ein mit statischen Fakten gefülltes Gedächtnis, das einen präzisen Speicher von Informationen bildet, die sich jederzeit in einer geordneten Form abrufen lassen; auf der anderen Seite steht diesem die Vorstellung einer lebendigen Erinnerung gegenüber, die sich nur prozessual in der jeweiligen Gegenwart der sich erinnernden Subjekte konstituiert. Es geht also nicht um die routinierte Inszenierung von Gedenken oder eine präzise historische Rekonstruktion in einer gesellschaftlich weithin akzeptierten Form. Es geht auch nicht um eine Bearbeitung von historischen Erfahrungen, die diesen einen spezifischen, allgemein akzeptierten Ort des Diskurses zuweisen und damit die Gesellschaft von einer fortwährenden Beschäftigung mit ihnen entlasten, also Vergessen organisieren. Statt dessen ist das filmische Konzept von Resnais erinnerungspolitisch motiviert, um das Abwesende in Erinnerung zu bringen: wo die Ereignisse, die Menschen, nicht mehr für sich selbst sprechen können, soll der Film für sie sprechen, wird der Film selbst zu jenem Ereignis, dass in die lebendige Erinnerung der Zuschauer überführt wird.<sup>29</sup>

Dieses Prinzip wird auch in der Umkehrung, in seiner Negation deutlich, also in einer routinierten Überführung von lebendigen Ereignissen in einen statischen Gedächtnisspeicher. Dies hat Resnais – zumindest auf einer metaphorischen Ebene – in dem Auftragsfilm *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (1956)<sup>30</sup> vorgeführt, in dem die in den Büchern versammelten Wörter in ihr «Gefängnis» eingesperrt werden.

Abb. 3 Szenen aus der Bibliothèque Nationale in Paris aus *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (1956)



<sup>29</sup> Vgl. dazu auch: Stiglegger 2006 (B), S. 172–183.

<sup>30</sup> *DAS GEDÄCHTNIS DER WELT*, F 1956.

In dem Film über die Bibliothèque Nationale in Paris zeigt Resnais, wie die Bücher in dieses Gefängnis überstellt werden, wie ihre Identität aufgezeichnet und sie eine Identifikationsnummer erhalten, kurzum: das Prozedere der bibliothekarischen Arbeit, wobei er es freilich nicht bei der Metapher belässt, sondern auch die Bibliothèque Nationale als Institution präsentiert und insofern die institutionelle Erstarrung eines Gedächtnisses. Resnais kleiner Auftragsfilm zeichnet sich durch eine formale Eleganz aus, mit einem Sinn für die genaue Beobachtung des Dekors der Eingangshalle und der Architektur der Bibliothek, durch zahlreiche komplexe Dolly-Shots und der damit verbundenen Kamerafahrten über die Flure der Bibliothek, ja selbst über ihre Dächer, sowie durch eine präzise Darstellung der bibliothekarischen Prozeduren und



Abb. 4 Afrikanische Statuen und Masken aus *LES STATUES MEURENT AUSSI* (1953)

der statistischen Aufzählung der Bestände. Damit wird die Bibliothèque Nationale zum Inbegriff des statischen Gedächtnisses und d.h. auch der offiziellisierten Form der Erinnerung einer Gesellschaft.

Einen ganz anderen Tonfall schlug Resnais zunächst in dem drei Jahre zuvor zusammen mit Chris Marker im Auftrag der Zeitschrift *Présence africaine* realisierten Film *LES STATUES MEURENT AUSSI* (1953)<sup>31</sup> an, ein rund 30-minütiger Dokumentar-

film, der 1953 fertig gestellt wurde. Ausgehend von den in den Pariser Museen ausgestellten afrikanischen Skulpturen, Statuen, Masken und Figuren, die den Hauptteil des Films bilden, werden weitere Aufnahmen der Besucher und Ausschnitte aus anderen Filmen hinzu montiert: Sie zeigen das Leben der Afrikaner auf dem Land, schwarze Arbeiter, die von einem Weißen angeleitet werden, Schwarze, die als Patienten zu einem weißen Arzt kommen, Paraden von weißen Kolonialherren, Demonstrationen von Schwarzen, die von weißen Polizisten auseinandergetrieben werden usw.

Anders als in dem Film über die Bibliothèque nationale ging es Resnais hier um die Überführung von statischen, erstarrten, toten Objekten, die die Statuen ja sind, in eine lebendige Form der Erinnerung, die zugleich Mahnung für die Gesellschaft ist.

*LES STATUES MEURENT AUSSI* ist insofern eher ein Film über Vergessen als über das Erinnern. Durch den Kolonialismus wurde die Geschichte der afrikanischen Statuen ausgelöscht und damit die Erinnerung an ihren Kontext, in dem sie eine le-

31 AUCH STATUEN STERBEN, F 1953.

bendige Funktion erfüllten; dadurch sind die Statuen gleichsam gestorben, zu toten Objekten geworden, die das Abendland der eigenen Kunstgeschichte einverleiben konnte. Resnais verzichtet daher bewusst auf kunstgeschichtliche Einordnung der Statuen, sondern führt sie als verstümmelte Objekte vor. Insofern stellt der Film nicht Erinnerung dar, sondern nur ihre Abwesenheit. Eine Geschichte, die vom Kolonialismus ausgelöscht wurde, lässt sich einklagen, aber nicht rekonstruieren. Der Film drückt Trauer über das Verlorene aus, aber auch Wut über die Gegenwart, die fortgesetzte kolonialistische Praxis.

Das zeigt sich besonders auch im letzten Drittel des Films, in dem Resnais sich ironisch-provokative Spitzen gegen den fortdauernden Kolonialismus leistet, was – Frankreich führte gerade Krieg in Indochina – gleich nach einer ersten Aufführung bei den Filmfestspielen in Cannes zu einer Zensur des Films führte.

Grund waren die offenen antikolonialistischen Züge und insbesondere in kritischer Off-Kommentar zur angeblichen «Modernisierung» Afrikas, in dem u.a. behauptet wurde, dass auf diesem Kontinent allmählich der Typ des «guten Negers»

hergestellt werde wie er «dem Traum des guten Weißen» entspringe.<sup>32</sup> Resnais' Arbeiten in dieser Zeit, seine kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft, erinnern nicht zuletzt auch an andere Filmemacher der europäischen Avantgarde in dieser Zeit, Jean-Luc Godard etwa oder auch Pier Paolo Pasolini<sup>33</sup>.

Die Zensuraufgaben für *LES STATUES MEURENT AUSSI* führten auch dazu geführt, dass Resnais bei seinem nächsten Film, dem wohl bekanntesten Dokumentarfilm über Auschwitz, *NUIT ET BROUILLARD* (1955),<sup>34</sup> nicht auf die Unterstützung des französischen Militärs zählen konnte, was ihn wiederum nicht daran hinderte, auf Provokationen zu verzichten.

*NUIT ET BROUILLARD* – auf den ich hier nur kurz eingehen möchte<sup>35</sup> – beginnt in der Gegenwart mit einer Farbaufnahme von grünen Wiesen und Feldern im Morgennebel; eine leichte Drehung der Kamera lässt einen Stacheldrahtzaun und



Abb. 5 Szene aus *NUIT ET BROUILLARD* (1955)

32 Vgl. Jansen/Schütte 1990. S. 76.

33 *Ortsbesichtigungen in Palästina* (1963) oder *Die Mauern von Sana'a* (1971–1974).

34 *NACHT UND NEBEL*, F 1955.

35 Eine ausführliche Rekonstruktion von Produktionshintergründen und Rezeptionsgeschichte finden sich in Lindeperg 2007 und van der Knaap 2008.

die unscheinbaren Ruinen des Konzentrationslagers Auschwitz erkennen. Der Off-Kommentar, geschrieben von dem Schriftsteller Jean Cayrol, der selbst das Konzentrationslager Mauthausen überlebt hatte, führt den Zuschauer auf Statistik insistierend und zugleich poetisierend sachlich durch die Gebäudereste und erklärt ihre Funktion. Erst jetzt montiert Resnais in Schwarzweiß historische Aufnahmen: den Aufmarsch zum Reichsparteitag, Judentransporte, Sammellager und rollende Züge. In Farbe nun über die Gleisanlagen ins Lager. Im ständigen Wechsel zwischen Ruinen in Farbe und dokumentarischen Aufnahmen in Schwarzweiß enthüllt sich das Grauen: die überfüllten Baracken, die Gaskammern, das Krematorium. Fotos von der Selektion auf der Rampe. Die Kamera fährt dabei unaufhörlich vorwärts und zeigt schließlich Berge von Brillen, Schuhen, Haaren, Leichen und Seife.

Der Wechsel der Farbgebung strukturiert den Film, lässt Gegenwart und Vergangenheit ineinander übergehen – eine Konstruktion, die weniger Erinnerung selbst darstellt, als vielmehr eine Form der «Vergegenwärtigung» ist.

Damit rührt der Film an einem tabuisierten, d.h. an kollektiv verdrängten traumatischen Erfahrungen, die vor allem auch im deutsch-französischen Verhältnis in einem unausgesprochenen Konsens öffentlich nicht thematisiert wurden.

NUIT ET BROUILLARD löste einen Skandal aus. Kurz vor Beginn der Filmfestspiele in Cannes wurde der Film auf Drängen des deutschen Botschafters in Paris, von Maltzan, der im Auftrag des Auswärtigen Amtes am Quay d'Orsay (also dem französischen Außenministerium) vorstellig geworden war, aus dem offiziellen Wettbewerb zurückgezogen, da – wie *Die Zeit* damals berichtete –

«nach den allgemein anerkannten Richtlinien zu diesem Internationalen Wettbewerb nur solche Filme zugelassen werden sollen, die nicht das Nationalgefühl eines anderen Volkes verletzen oder das friedliche Zusammenleben der Staaten erschweren, die also nicht an das politische Ressentiment appellieren.»<sup>36</sup>

Zwar wurde der Film schließlich doch noch – wenn auch außer Konkurrenz – in Cannes gezeigt, weil ein Sturm der Entrüstung von verschiedenen Intellektuellen, darunter auch Heinrich Böll losgebrochen war. Doch der Schaden für das Ansehen Deutschlands war durch die eilfertige Diplomatie bereits entstanden.

Resnais dokumentarische Arbeiten wirkten auf die Zeitgenossen nicht nur aufklärend, sondern auch provozierend für eine Gesellschaft, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg allzu schnell auf eine Verdrängung der Vergangenheit eingelassen hat, die sich allzu rasch die Geschichte der Resistance auf die Fahne schrieb, ohne Vichy auch nur mehr zu erwähnen, und die sich anschickte, sich in weitere koloniale Kriege – erst in Indochina, dann in Algerien – zu verstricken, bei denen sowohl die Kriegsführung (mit Folterungen und Massakern an der Zivilbevölkerung) als auch der Traumatisierung der zurückgekehrten Soldaten weithin aus der gesellschaftlichen Diskussion ausgeblendet worden war.

36 Vgl. *Die Zeit*, 19.04.1956.

## De-Konstruktion von Blickverhältnissen

Doch so sehr Resnais' Dokumentationen auch Aufmerksamkeit erregten und provozierten, so rudimentär blieben die gewählten, durchaus auch innovativen formal-ästhetischen Ausdrucksmittel, um Erinnerung darzustellen.

Denn wenn in einem dokumentarischen Film traumatische historische Erfahrungen dargestellt werden sollen, dann steht man vor allem vor dem Problem der Abwesenheit von authentischem und zugleich für die audiovisuellen Medien geeignetem Material, da bei den Ereignissen eine Kamera meist nicht zugegen ist. Die nachträgliche Bearbeitung, selbst dort wo sie auf authentisches Material zugreifen kann, bleibt immer eine Form der Interpretation, der medialen Transformation in ein neues Medium mit seinen eigenen dramaturgischen Spielregeln.<sup>37</sup> Mehr Gestaltungsfreiheit findet Alain Resnais im Spielfilm, doch muss er sich nun mit Konventionen auseinandersetzen, die sich im modernen Kino seiner Zeit herausgebildet haben.

Die Filme nach dem Zweiten Weltkrieg zeigen nun nicht einfach mehr nur Protagonisten und ihre Handlungen, sondern beobachten immer auch den Blick der Protagonisten, eine spezifische Betrachtungs- oder Sichtweise einer Figur auf ihre jeweilige Welt und mehr noch: eine Betrachtungsweise, die ihrerseits im Hinblick auf die Betrachtung durch die Zuschauer inszeniert wird. Insofern geht es hier nicht einfach um basale Formen der tradierten Vorstellung von Dramaturgie, die aus dem Konflikt von Protagonist und Antagonist ihre Spannung bezieht, sondern es geht um eine Modalisierung des Blickens selbst.<sup>38</sup>

Die Wiederholung lenkt nun den Blick der Zuschauer genau auf die Formen des Blickens. Resnais variiert dabei nicht nur innovativ die Inszenierung von Blickverhältnissen, sondern dekonstruiert sie auch. Dabei wählt er in seinen Spielfilmen je unterschiedliche Strategien, um traumatische Erfahrungen zu darzustellen:

In Resnais' erstem Spielfilm, *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959), sind es zunächst die verschiedenen Anfänge des Films, die den Zuschauer irritieren und ihm die unterschiedlichen Möglichkeiten vor Augen führen, Erinnerung zu inszenieren.

*HIROSHIMA MON AMOUR* sollte ursprünglich ein Dokumentarfilm über die Friedens- und Anti-Atomwaffen-Bewegung in Japan werden, doch als er merkte, dass es bereits mehrere Filme zu dem Thema gab, entwickelte er mit der kurzfristig angeheuertem Autorin, Marguerite Duras, ein ganz anderes Szenario.

Der Film beginnt mit einer merkwürdigen, uneindeutigen Szene: Zuerst sieht man zwei ineinander verschlungene nackte Körper, deren Haut mit feinem Sand, fast wie Asche, bedeckt ist. Sandige Haut, die aufeinander reibt. Die Haut wird feucht. Der Sand verschwindet. Dann folgt eine männliche und eine weibliche Stimme aus dem Off, die einander widersprechen. «Nichts hast du gesehen in Hiroshima, gar nichts», sagt der Mann. «Alles habe ich gesehen, alles», behauptet da-

37 Vgl. dazu auch von Keitz/Weber (Hg.) 2013.

38 Vgl. dazu auch Weber 2001 (A), S. 38–50, und Weber 2001 (B), S. 395–403.

gegen die Frau. Und sie beginnt aufzuzählen, was sie alles gesehen hat – und was dem Zuschauer im Bild gezeigt wird: Das Krankenhaus mit den Überlebenden, das Museum mit den verbrannten Steinen, den Fotos und authentischen Filmaufnahmen, die nach der Explosion gemacht wurden, den filmischen Rekonstruktionen mit Schauspielern, den Statistiken, den Modellen und Schautafeln. Schließlich wiederholt die männliche Stimme: «Nichts hast du gesehen in Hiroshima, gar nichts.»

Dieser noch in einem dokumentarischen Stil gedrehte zweite Anfang des Films wird jedoch verworfen; der Film hat eine Art dritten Anfang, der die Geschichte in individuelle Geschichten auflöst, in dem die Protagonisten sichtbar werden, zu denen die Stimmen gehören: die französische Schauspielerin Riva, die sich für Dreharbeiten für einen Film über die Friedensbewegung in Japan aufhält und dem japanischen Architekten Okada, ihrem japanischen Geliebten.

Entstanden ist daraus eine doppelte Liebesgeschichte, die sich auf zwei verschiedenen, miteinander verwobenen Zeitebenen entwickelt. In der Gegenwart spielt die Geschichte von Riva, die bei den Dreharbeiten zufällig Okada kennenlernt und sich in ihn verliebt. Sie verbringen die Nacht miteinander, doch die Romanze wird von kurzer Dauer sein, denn er hat Frau und Kinder, und sie will in wenigen Stunden nach Paris zu ihrem festen Freund zurückkehren. Okada weckt in ihr Erinnerungen an die Zeit während des Krieges in Europa, ihre Jugend in der Kleinstadt Never. Sie erinnert sich an ihre Liebe zu einem deutschen Soldaten, der bei der Befreiung Frankreichs erschossen wird; sie selbst wird wegen dieser politisch unerwünschten Beziehung von den Dorfbewohnern und sogar von der eigenen Familie geächtet, kahlgeschoren und in den Keller gesperrt, bis man sie davonjagt nach Paris.

Der Film zeigt die Auflösung des narrativen Kontinuums, also das geordnete narrative, sinnvolle Nacheinander, in eine Kette assoziativer Szenen, die zunächst keinen direkten Zusammenhang ergeben, die sich auf Einzelheiten fixieren und konzentrieren, die die Erzählung hintergehen, ihr Eigenleben zu führen scheinen wie der Fleck an der Decke, die Schubkarre, die Muschel usw. Es sind traumatische Erfahrungen, deren Erinnerung als Prozess in der filmischen Darstellung nachgebaut wird – erst allmählich erfahren die Zuschauer die ganze Geschichte.

Auffällig an dieser Darstellung ist das Ineinanderfließen der verschiedenen Zeitebenen, das bruchlose Ineinandergleiten der Szenen in Never und in Hiroshima. Die Vergangenheit ist immer die Gegenwart, die erinnerte Vergangenheit eine Vergewärtigung. Nicht zuletzt verstärkt diese assoziative Montage den Eindruck einer subjektiven Sichtweise, die dem jedem Zuschauer vertrauten Prozess des Erinnerns ähnelt und insofern die Subjektivität des Zuschauers visiert.<sup>39</sup> Resnais verzichtet auf eine subjektive Kamera (die nur klaustrophobische Nebeneffekte wie im Horrorfilm hätte), zugunsten eines Stream of Consciousness, einem frei assoziierenden, immer aber an die Materialität von Dingen gekoppelten Bewusstseinsstrom, dem sich der Zuschauer überlassen kann. Die durch die assoziative Montage inszenierte Innen-

39 Vgl. dazu Weber 2008.



Abb. 6 Assoziative  
Montagesequenz in  
HIROSHIMA MON  
AMOUR (1959)<sup>40</sup>

sicht löst die zuvor in der Darstellung der Liebesbeziehung zwischen Okada und Riva konstituierten Blickverhältnisse in dekontextualisierte, einzelne Fragmente auf. Die Traumatisierung des Individuums wird hier als Fragmentierung des Blicks inkorporiert, die zugleich als Prozess des Erinnerns selbst inszeniert wird.

Auch in dem 1963 gedrehten Film *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR*<sup>41</sup>, für den Jean Cayrol wieder das Drehbuch geschrieben hat, findet sich zunächst ein Spiel mit der Fragmentierung von Blickverhältnissen, das vor allem die Sehgewohnheiten der Zuschauer herausfordert. Der Film spielt im September 1962. Hélène Aughain, lebt mit ihrem Stiefsohn Bernard in Boulogne-Sur-Mer in einem kleinen Apartment eines modernen Neubaus, das vollgestellt ist mit Antiquitäten. Doch alles an dieser Wohnung dient nur der Präsentation, denn an den Möbeln kleben Preisschilder und ihr ganzes Leben ist eine Art Ausstellungsraum der Antiquitäten verkaufenden Mutter.

Resnais verzichtet hier auf eine subjektivierte Perspektive, nicht aber auf eine diskontinuierliche Erzählweise, wie sie vor allem in der Eingangsszene deutlich wird.

Die Kamera findet keinen festen Beobachtungsstandpunkt, huscht von einem Objekt zum nächsten. François Thomas nennt diesen Inszenierungsstil «Ästhetik des Stotterns». Nach einer Weile stellt sich eine Art von Ordnung ein, doch alles

<sup>40</sup> TC 00.44.56–00.47.00.

<sup>41</sup> *MURIEL ODER DIE ZEIT DER WIEDERKEHR*, F 1963.

an dieser Ordnung ist prekär, da auf Unwahrheiten aufgebaut, und die Montage etabliert immer wieder Momente dieses Stottern, die die geglätteten Erzählungen der Protagonisten durchbrechen.

Nur wenig später kommt es zu einem gemeinsamen Essen in dieser Wohnung, bei der jeder Protagonisten den anderen eine Lüge aufischt. Bernard ist gerade als Soldat aus dem Algerienkrieg zurückgekommen und kann seine Erlebnisse noch immer nicht ganz verarbeiten. Immer wieder erzählt er von seiner Verlobten «Muriel», die jedoch niemand je gesehen hat. In dieser Situation nun kommt Alphonse Noyard mit seiner – wie er behauptet – Nichte zu Besuch. Noyard ist die große Jugendliebe von Hélène noch aus Zeiten des Zweiten Weltkriegs, wo er angeblich in der Resistance tätig war und sie sich auf Grund äußerer Umstände aus den Augen verloren hätten. Doch nichts an ihren Geschichten stimmt. So hat Bernard gar keine Verlobte und «Muriel» ist der Name einer Frau aus Algerien, die er zusammen mit seinen Kameraden zu Tode gefoltert hat, Hélène ist keineswegs die treusorgende Mutter, sondern eine süchtige Spielerin, die bereits ihr ganzes Hab und Gut verpfändet hat, und Noyard ist keineswegs aus wiederentdeckten Gefühlen zu ihr zurückgekehrt, sondern weil er seine Ehefrau verlassen hat, mit der zusammen er ein Restaurant führte, das gerade Bankrott gegangen ist, für den er nun nicht mehr gerade stehen möchte, und seine angebliche Nichte ist eher schon seine heimliche Geliebte.

In der von Resnais vorgeführten Gesellschaft macht jeder jedem etwas vor, um sich in dem vom Krieg schwer zerstörten Boulogne-Sur-Mer eine neue Existenz aufzubauen. Im Mittelpunkt – und auch formal in der Mitte des Films – steht die Geschichte von Muriel, erzählt von Bernard kontrastierend zu einer Vorführung von klischeehaften Amateuraufnahmen seiner Algerienerlebnisse, die nur das Heldenhafte, Kameradschaftliche und Pittoreske dieses Krieges zeigen.

Die Darstellung traumatischer Erfahrungen spielt hier mit der Abwesenheit von Erinnerung, die überspielt wird durch neue gesellschaftliche Lügen. Ihre ästhetische Inkorporation erfolgt durch die Fragmentierung von Blicken und Perspektiven, durch den Verlust einer ordnenden Erzählerinstanz, die das Gesehene kommentiert und interpretiert und d.h. auch durch die Infragestellung der Blickkonventionen der Zuschauer, die aus dem Gesehenen ihre eigenen Schlussfolgerungen ziehen und sich in dem Film zurechtfinden müssen.

Eine ähnliche Auflösung und Infragestellung von Blickverhältnissen zeigt sich auch in *LA GUERRE EST FINIE* von 1966, den Resnais zusammen mit dem Drehbuchautor Jorge Semprun, einem ehemaligen Spanienkämpfer, der ins KZ Buchenwald deportiert worden war, realisierte. Die Figur der Wiederholung dient hier zur Darstellung der Antizipation von Ereignissen bzw. zur Imagination von alternativen Verhaltensweisen. Durch die sprunghafte, assoziative Darstellung, die dem Verfahren von *HIROSHIMA MON AMOUR* ähnelt, werden ebenfalls Sehgewohnheiten in Frage gestellt und damit immer auch der Blick des Zuschauer auf das Geschehen; ein Verfahren, das mithin eine Positionierung des Zuschauers zur dargestellten Handlung einfordert.

Erzählt wird die Geschichte eines Aktivisten einer illegalen, revolutionären spanischen Arbeitergruppe, der das frankistische Spanien verlässt, um in Frankreich einen Kameraden davor zu warnen, nach Madrid zu reisen. Ihre revolutionäre Gruppe ist aufgelogen, einer der führenden Köpfe verhaftet worden, weitere Verhaftungen könnten unmittelbar bevorstehen. Der Protagonist, der immer wieder unter neuen Namen auftritt, ist in Sorge, dass der Kamerad gleich an der Grenze festgenommen, gar gefoltert werden könnte. Doch in Paris verpasst er ihn um wenige Sekunden im Treppenhaus. Was werden die Kameraden der Exilgruppe in Paris unternehmen, um ihn aufzuhalten? Oder sehen sie – die gerade dabei sind, die Genossen im Nachbarland auf einen Generalstreik einzustimmen – das nicht so wie er? Neben seiner Geliebten Marianne trifft er auf Nadine, eine junge Studentin, die gleichfalls für den Widerstand arbeitet, die aber, wie er später erfährt, mit ihren Kommilitonen auch mit dem Gedanken an Bombenattentate spielt. Der Protagonist, ein alternder Profi-Revolutionär geht in Gedanken immer wieder die verschiedenen Möglichkeiten durch: wie sein Kamerad verhaftet wird, wie er mit Nadine eine Affäre hat, wie er selbst von der Polizei arretiert wird, wie er wohl einem Kameraden am Bahnhof begegnet. Der Film knüpft an die formalästhetischen Experimente des Nouveau Roman an, verlässt aber das Spiel mit der Erinnerung und kommt in der Imagination der Gegenwart bzw. der nahen Zukunft an.

Resnais spielt hier auf die in Frankreich in der öffentlichen Diskussion weitgehend ignorierten Ereignisse im Nachbarland an, auf die Traumata der politischen Flüchtlinge, die z.T. weiterhin politisch aktiv waren. Allerdings hatte *LA GUERRE EST FINIE* in der öffentlichen Wahrnehmung damit einen zeitgenössischen politischen Bezug, der die Beziehungen des demokratischen Frankreichs zum faschistischen Spanien belasten konnte. Der Film verwendete authentische Flugblätter der KP zum Streikaufruf, die für den Mai 1965 vorgesehen waren. Zu Beginn der Dreharbeiten wusste man noch nicht, wie sich das entwickeln würde. Resnais selbst merkte dazu in einem Interview an:

«Das war ja auch noch nicht gemacht worden, im französischen Film damals, denn kein Produzent wollte das, weil das Publikum so etwas sofort und entschieden von sich weisen würde, wie es immer hieß. Außerdem gab es ja damals bei uns das große Problem mit der Zensur, die, wie Sie ja wissen, auch umgehend reagierte. Schon vor Drehbeginn, bei der obligatorischen Vorlage des Drehbuchs, ließ man die Produktion wissen, dass der Film Exportverbot erhalten und wegen der zu erwartenden ›Gewalttätigkeiten‹ erst ab achtzehn Jahre freigegeben würde.»<sup>42</sup>

Immerhin soweit, wie Resnais es befürchtet hatte, kam es nicht, die Zensur griff letztthin nicht ein.

42 Vgl. dazu auch Resnais in einem Interview, vgl. Schröder 1990, S. 27–62, hier S. 52.

## Wieder zurück in Marienbad

Kommt man abschließend noch einmal auf den *MARIENBAD*-Film zurück, dann dürfte jetzt deutlicher werden, warum der Film sich einreicht in Resnais' Experimente mit der Inszenierung von Erinnerung auch als eine Form der politischen Provokation. Gerade das Prinzip der Wiederholung verstärkt den Eindruck einer in ihren dekadenten, ebenso luxuriösen wie sinnlosen Ritualen gefangenen Gesellschaft, die eine Herrlichkeit feiert und behauptet, die doch längst verloren ist, die mehr in ihrer eigenen Erinnerung existiert, ja diese mehr beschwört, als sich tatsächlich daran zu erinnern.

Die Wiederholung als filmische Inkorporation von Erinnerung als Vergegenwärtigung von traumatischen historischen Erfahrungen lenkt den Blick der Zuschauer auf die vom Film konstruierten Kommunikationsverhältnisse, also weniger auf die Figuren der Handlung, als vielmehr auf die Relation zwischen verschiedenen Akteuren – zwischen Film, filmischer Darstellung und Zuschauern – kurzum der actor-spectator-Beziehung,<sup>43</sup> die durch die Art und Weise der filmischen Gestaltung (Auswahl des Bildausschnitts, Beleuchtung, Montage etc. etc.) modifiziert wird.

Mithin wird dem Zuschauer hier eine konventionalisierte Sichtweise verweigert, weil ihm – und hier ist der *MARIENBAD*-Film radikaler als die anderen Arbeiten Resnais' – eine schlussendliche Auflösung, ein eindeutiges Interpretationsangebot verweigert wird.

Die Wiederholung führt immer wieder aufs Neue vor, wie hohl und erstarrt eine Gesellschaft ist, die verzweifelt versucht das Neue auszugrenzen und die unangenehme, vielleicht traumatisierte Vergangenheit mit immer neuen Behauptungen und Ritualen zu überspielen. Jeder Loop wird zur Inkorporation einer anderen Variation, die durch die Figur der Wiederholung den Prozess des Erinnerns traumatischer Erfahrungen selbst evoziert.

All die Kamerafahrten durch die endlosen Flure oder die Spaziergänge im Park in immer wieder neuen Variationen wiederholt verweisen trotz oder gerade wegen ihrer vordergründigen symmetrischen Anordnung auf traumatische Erfahrungen, die dem Zuschauer als Form subjektiver Interpretationsmodi der Handlung begegnet: obwohl unklar bleibt, was wirklich in Marienbad geschah oder geschieht, ob der Erzähler tatsächlich schon einmal in Marienbad oder an einem anderen Ort war, wo er die Frau getroffen hat, und unter welchen Umständen, wird durch die Wiederholung der Szenen der *MARIENBAD*-Filme zur Beschreibung einer alpträumerischen, maskenhaft in ihren Ritualen und Konventionen erstarrten Gesellschaft, die sich kollektiv zur Verdrängung von Geschichte und Gegenwart gleichermaßen entschlossen hat.

43 Diese Betrachtungsweise, wie sie etwa von der Akteur-Netzwerk-Theorie in den letzten Jahren vorgeschlagen wurde, konzentriert sich auf das Actor-Spectator Verhältnis (vgl. Kalisch 2006.) bzw. auf das Verhältnis verschiedener Akteure untereinander im Verhältnis zum zuschauenden Dritten, einem Tertius Spectans, wie Michael Franz und Eleonore Kalisch ihn nannten (vgl. Franz/Kalisch 2008, S. 500–529).

## Literatur

- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992
- Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin 2007
- Engelmann, Peter/Schmidt-Dengler, Wendelin/Franz, Michael (Hg.): *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. 4/2008, 54. Jahrgang. Wien 2008, S. 500–529
- Fahlenbach, Kathrin: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg 2010
- Franz, Michael/Kalisch, Eleonore: «Tertius Spectans. Die spektatorische Situation als spezifische Zeichensituation», in: *Weimarer Beiträge*, 4/2008, S. 500–529
- Frodon, Jean-Michel: *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris 1998
- Hess, John: Une certaine tendance au conformisme. In: Jean Luc Douin (Hg.): *La nouvelle vague 25 ans après*. Paris 1983, S. 213–221
- Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.): *Alain Resnais*. München/Wien 1990
- Jansen, Peter W.: Kommentierte Filmografie. In: Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Alain Resnais*. Reihe Film, 38. München/Wien 1990, S. 63–242
- Kalisch, Eleonore: *Von der Ökonomie der Leidenschaften zur Leidenschaft für die Ökonomie. Adam Smith und die Actor-Spectator-Kultur im 18. Jahrhundert*. Berlin 2006
- Lenz, Benjamin: Vom Terrorismus des Schönen. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Alain Resnais*. Reihe Film, 38. München, Wien 1990, S. 7–26
- Lindeperg, Sylvie: *NUIT ET BROUILLARD. Un film dans l'histoire*. Éditions Odile Jacob. Paris 2007
- Lindwedel, Martin/Stiglegger, Marcus: The Slidings of Pleasures. Dialectics of Literature and Film in the Work of Alain Robbe-Grillet. In: Thrower, Stephen (Hg.): *Eyeball Compendium*, Godalming 2003, S. 128–137
- Monaco, James: *Alain Resnais*. New York 1979
- Ritzer, Ivo/Stiglegger, Marcus (Hg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin 2012
- Schröder, Peter H.: Interview. In: Jansen/Schütte (Hg.): *Alain Resnais*. Reihe Film, 38. München, Wien 1990, S. 27–62
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung*. Berlin 2006 (A)
- Gedächtnis-Skulpturen. Alain Resnais. In: Grob, Norbert u.a. (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz 2006 (B), S. 172–183
- Thomas, François: Spiele eines Handwerkers. In: François Thomas (Hg.): *Das Atelier von Alain Resnais*. München 1989, S. 9–26
- van der Knaap, Ewout: *Nacht und Nebel. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*. Göttingen 2008
- Vassé, Claire: Histoire(s) de cinéma. In: Stéphane Goudet (Hg.): *Alain Resnais*. Paris 2002, S. 21–36
- von Keitz, Ursula: Das Zeitverlies. Zur Desorientierung filmischer Chronologie in Alain Resnais' L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD. In: Christine Rüffert, Irmbert Schenk u.a. (Hg.): *Zeit-Sprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin 2004, S. 151–161
- /Weber, Thomas (Hg.): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin 2013
- Weber, Thomas: *CACHÉ (2005), or the Ongoing Repression of Traumatic Memories* (in print)
- Cinéma comme lieu de mémoire. In: Louise Merzeau/Thomas Weber (Hg.): *Mémoire & Médias. Etudes réunies par Louise Merzeau et Thomas Weber*. Paris 2001 (A), S. 38–50
  - Erinnerungskulturen in medialer Transformation. Zum fortgesetzten Wandel der Medialität des Holocaust-Diskurses. In: Ursula von Keitz, Thomas Weber (Hg.): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin 2013, S. 23–54
  - *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld 2008
  - Zur Konstruktion von Erinnerung in den frühen Filmen von Alain Resnais. In: Heukenkamp, Ursula (Hg.): *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961)*. Amsterdam 2001 (B), S. 395–403 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik)
- Wilson, Emma: *Alain Resnais*. Manchester/New York 2006