
Bazin Phase 2: Die unreine Existenz des Kinos

Dudley Andrew

Eigentlich gibt es zwei Bazins: einerseits den Autor von «L'ontologie de l'image photographique» (2004b [1945/1958]), der eine Filmgeschichte auf der Basis des Realismus entwirft – von Stroheim über Renoir zum Neorealismus –, und andererseits den Verfasser von «Pour un cinéma impur» (2004c [1952]), der das Kino der Moderne begründet. Ersterer ist der Bazin aus dem Lehrbuch, von manchen geschätzt, von anderen verdammt, vor allem während der 1960er und 1970er Jahre, damals sogar in den *Cahiers du cinéma*. In den USA knöpfte Noël Carroll sich Bazin vor: Wenn das Wesen des Kinos sich aus seinem Realismus herleitet, der ihm aufgrund seiner fotografischen Herkunft angeboren ist, dann müsste dies bei Bazin unweigerlich zu einer Rangordnung in Hinblick auf den «Wirklichkeitskoeffizienten» der Filme führen, was ganze Bereiche der Produktion abwertet oder gar ausschließt (vgl. Carroll 1988, 93–171). Treibt Carroll Bazin damit in die Enge? Diesem angeblich «essenzialistischen Bazin» steht der mehr historisch orientierte Filmkritiker gegenüber, dessen Wertmaßstäbe in dem Grade zutage treten, wie seine Beschäftigung mit dem Neorealismus nachlässt. Dieser zweite Bazin bemerkte vom Kino, dass «seine Existenz seiner Essenz vorausgeht» (2004c, 134), das heißt, er beobachtete – und begrüßte –, dass der Film die Reinheit seines medialen Selbstbilds im Zuge seiner Geschichte und seiner Affiliierungen aufgab. Man könnte sagen, dass es dem frühen Bazin, der 1945 «Die Ontologie des photographischen Bildes» schrieb, um den Signifikanten ging; der spätere Bazin, der seine Gedanken 1952 in «Pour un cinéma impur» auf den Punkt brachte, kümmerte sich vor allem um das Signifikat. Ich möchte nun diese beiden Bazins in einem Bild zusammenbringen, so wie manche Gemälde Picassos ein Porträt gleichzeitig *en profil* und *en face* zeigen.

Beginnen wir mit dem angeblich essenzialistischen Bazin der frühen Jahre. Der «Ontologie»-Artikel endet mit dem lose angehängten Nachsatz: «Andererseits ist der Film eine Sprache» (2004b [1945/1958], 40), der geradezu berüchtigt ist, weil er die fundamentalen Behauptungen zur Relevanz des roh Fotografischen einfach wieder auf den Kopf stellt. Die Fotografie ist zwar notwendig, aber nicht ausreichend, um das Phänomen Film zu erklären, das Medium, um das es Bazin geht – heute könnte er vielleicht sagen, die Fotografie sei Teil der DNA des Films. Doch hinzu kommt ja die soziale Entwicklung des Kinos, seine sich historisch verändernde Identität im Prozess der Anpassung an unterschiedliche kulturelle Rollen. «Was Film *ist*», mag von der primären psychologischen Macht des fotografischen Realismus abhängen; doch sein tatsächlicher *Wert* ist historisch gewachsen, denn dass «andererseits der Film eine Sprache» ist, bedeutet, dass er sich in einer Arena kultureller Diskurse entwickelt hat.

Was also hat Bazin sich dabei gedacht, als er den «Ontologie»-Artikel mit diesem frappanten Ein-Satz-Paragrafen abschloss? Tatsächlich fehlt die Schlussbemerkung in der Originalfassung des Textes von 1945, sie ist erst im Laufe der zahlreichen Überarbeitungen hinzu gekommen, die Bazin vornahm, als er seine Aufsätze 1958 für die Buchausgabe zusammenstellte. Betrachtet man den Satz im Zusammenhang von *Qu'est-ce que le cinéma?*, so scheint er weniger eine Bemerkung zu sein, die der komplexen Argumentation den Boden unter den Füßen wegzieht, als vielmehr eine überraschende Wendung, ein Perspektivwechsel, der den Untersuchungsgegenstand «Film und Fotografie» gewissermaßen auf Distanz bringt, um eine weitere Dimension sichtbar zu machen. Obwohl 1958 noch immer von grundlegender Bedeutung, war der «Ontologie»-Artikel nun nicht mehr Ausgangspunkt einer sich rasch entwickelnden Karriere, sonder eher der «Grundstein» (wie Eric Rohmer schrieb), auf dem das Gebäude von mehr als fünfzig Aufsätzen ruht, das Bazin am Ende seiner Laufbahn in einer vierbändigen Ausgabe errichten wollte und von dem er selbst nur noch die Druckfahnen des ersten Bandes lesen konnte, dem er den Untertitel *Ontologie et langage* gab. Und somit wird der lose Nachsatz, der so unverfroren die Sprache in das Ontologie-Argument einfügt, zu einer wohlerwogenen Entscheidung des Herausgebers Bazin, um einen Zusammenhang zwischen den eher disparaten Kapiteln des Buchs zu stiften.

Nehmen wir nun den zweiten Band von *Qu'est-ce que le cinéma?*, den Bazin noch vorbereitete, aber zu seinen Lebzeiten nicht mehr fertigstellen konnte (Bazin 1959). Er trägt den Untertitel *Le cinéma et les autres arts* und wird eröffnet von dem Aufsatz «Pour un cinéma impur»,

Bazins am sorgfältigsten ausgearbeiteter Abhandlung über Literaturverfilmungen. Der Blick auf das Kino ist hier nicht nach innen gerichtet, auf dessen Zellstruktur, sondern nach außen auf seine Stellung zu den anderen Künsten: Soll der Film ein Territorium betreten, das die anderen Künste noch nicht besetzt halten, oder soll er mit ihnen auf einem zugewucherten kulturellen Feld paktieren und Hybrides hervorbringen?

Ganz offenbar sah Bazin keinen Widerspruch darin, in beide Richtungen zu denken. Wie jedes lebendige Wesen muss der Film sich den Bedingungen seiner Umwelt anpassen und seine vermeintliche Identität (seine Ontologie) aufgeben, um zu seiner jeweiligen historischen Form reifen zu können. Dabei geht er Verbindungen ein und findet neue Bestimmungen, genau wie dies bei Menschen der Fall ist. Ein Sechzehnjähriger mag über gewisse Anlagen und einen angeborenen Charakter verfügen, doch nachdem er, sagen wir, zwanzig Jahre an Bord eines Schiffes gearbeitet hat oder beim Militär, vielleicht auch als Bildhauer tätig war oder, nachdem er geheiratet hat, politisiert oder religiös wurde, hat er sich verändert. Wahrscheinlich hat er seine ursprüngliche und prägende Identität nicht verloren, doch gereift ist er, indem er sich anpasste; und in den günstigsten Fällen, um einen Lieblingsausspruch Bazins von Mallarmé zu zitieren, verwandeln Verbindungen und Bestimmungen das Kino schließlich in sich selbst: «tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change».*

So verändert sich im Lauf der Entwicklung, «was immer der Film ist». Der Realismus mag für das Entstehen einer kinematografischen Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg entscheidend gewesen sein, doch die späten 1940er und die 1950er Jahre warfen neue Fragen auf, die auf die anderen Künste in ihrer eigentlichen modernistischen Phase Bezug nahmen. In diesem Zusammenhang entwarf Bazin seine Theorie zur Vielfältigkeit des Mediums, feierte dessen «Unreinheit». Offensichtlich wollte er den Gegensatz zwischen den Artikeln zur «Ontologie» und zur «Unreinheit» regelrecht inszenieren, als er sich 1958 entschied, dass sie Band 1 respektive Band 2 seiner gesammelten Schriften eröffnen sollten. Der «Ontologie»-Aufsatz, so könnte man sagen, bildet die Grundlage für Bazins Theorie des *Kinos*, während «Pour un cinéma impur» seine *Filmtheorie* begründet. Beide Texte entstanden langsam, im Verlauf von mehr als einem Jahr, was bei dem

* [Anm.d.Ü.:] Bazin verwendet diese Formulierung mehrfach. In dem hier erwähnten Zusammenhang bezieht Andrew sich wohl auf den Satz in «Pour un cinéma impur», in dem es vom Kino heißt: «Tel qu'en lui-même enfin le romancier le change!» (Bazin 1959, 18).

Filmkritiker Bazin sehr selten vorkam. Beide erschienen ursprünglich in aufwändig ausgestatteten Sammelbänden, die sich an einen elitären Leserkreis richteten.*

Die Akzentverschiebung vom Realismus zur Literaturverfilmung, von der Ontologie zur Geschichte, ereignet sich zu einem genauen historischen Zeitpunkt. Dies lässt sich anhand von Bazins wichtigsten Artikeln verfolgen, vor allem denjenigen, die er für *Esprit* schrieb, einer eher linksgerichteten katholischen Zeitschrift (die mit Sartres *Les Temps modernes* konkurrierte), bei der er sich intellektuell am meisten zuhause fühlte. Der Wendepunkt kam 1948, als auf den im Januar erschienenen Artikel «Le réalisme cinématographique et l'Ecole italienne de la Libération» (2004e [1948]) im Juli dann «L'adaptation ou le cinéma comme digest» (1948) folgte. Gewiss, der Aufsatz zum Neorealismus enthält auch einen Abschnitt zur Ästhetik der zeitgenössischen amerikanischen Literatur, in die er sich im Dialog mit Claude-Edmonde Magny eingearbeitet hatte, die ebenfalls für *Esprit* schrieb. Beide Kritiker verglichen Film und Literatur mit Blick auf André Malraux, nachdem dessen *L'ESPOIR* (HOFFNUNG, SP/F 1945) herausgekommen war. Doch «Le cinéma comme digest» ist eine weitaus systematischere Untersuchung der Stellung des Films innerhalb der Kunst, mit der Bazin sich auch eher soziologischen Fragestellungen öffnet und den Duktus der Cultural Studies vorwegnimmt. Hier taucht der Begriff der «Werktreue» nur ein einziges Mal auf, und zwar um als illusorisches Ideal einer elitären Klasse verächtlich gemacht zu werden. Wie Walter Benjamin in «Der Erzähler» stellt Bazin hier das Handwerkliche über die Autorschaft. Radio und Kino beschenken uns wieder eine heilsame Vielfalt an fruchtbaren Mythen, Legenden und Geschichten, wie es sie im Mittelalter gab. Die Seele der Erzählung sind für Bazin die Figuren und die Situationen, in denen sie sich befinden. Und auch wenn wir den Autor fetischisieren, der dieser Seele als Erster oder auf die subtilste und vorbildlichste Weise zu einem Körper verholpen hat, so ist es doch erst die Verbreitung (in anderen Sprachen, in anderen Medien und selbst dann noch, wenn sie zu einem Digest reduziert wird), die es ihr erlaubt, ihr kulturelles Potenzial voll zu verwirklichen (vgl. Bazin 1948).

Bazins Wendung hin zu den Problemen der Verfilmung und dann immer mehr auch zur Frage der Werktreue fand zum Zeitpunkt einer persönlichen Krise statt. 1949 wurde er, wie fast jeder in Europa, in

* [Anm.d.Ü.:] «L'ontologie de l'image photographique» erschien ursprünglich 1945 in *Les problèmes de la peinture*, hg. v. Gaston Diehl, Paris: Confluences; «Pour un cinéma impur» in *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, hg. v. Georges-Michel Bovay. Lausanne: La guilde du livre 1952.

aufreibende Debatten über Stalin und den Marshall-Plan verwickelt. Hinzu kam eine schwere Tuberkulose, die ihn erst ins Krankenhaus, dann in ein Sanatorium außerhalb von Paris brachte. Schließlich zog er sich in sein Heim in einer Pariser Vorstadt zurück, um seine Aktivitäten einschränken und sich auf das Wichtigste konzentrieren zu können. Während des gesamten Jahrs 1950 war er von den Verpflichtungen des Kritikeralltags entbunden, und auch die politischen Spannungen, die sich mit Beginn der ‚Polizeiaktion‘ in Korea noch verschärften, waren für ihn weniger spürbar. Er reduzierte die Zahl seiner Artikel und hatte mehr Zeit, seine Gedanken über das Verhältnis des Films zu den anderen Künsten zu sammeln und zu ordnen. Er ging seltener ins Kino und tendierte dann eher dazu, hochkarätige Literaturverfilmungen zu sehen als die ephemeren Dokumentarfilme oder die sporadisch auftauchenden ausländischen Werke, aus denen sich seine Ideen zum Realismus speisten.

Aus diesem Rückzugsort reichte er seine komplexe Analyse von Robert Bressons *LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE* (TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS, F 1951) ein (2004f [1951]), die in der Juni-Ausgabe 1951 der *Cahiers du cinéma* herauskam und zum selben Zeitpunkt in den Kiosken auslag wie die Nummer von *Esprit*, die den ersten Teil von ‚Théâtre et cinéma‘ (2004g [1951]) enthielt. Beide Folgen dieses Aufsatzes erschienen zusammen mit wichtigen Beiträgen von Albert Béguin, dem neuen Herausgeber von *Esprit*, der als literarischer Nachlassverwalter von Georges Bernanos den Entwurf von Jean Aurenche und Pierre Bost zu einer filmischen Bearbeitung von *Le journal d'un curé de campagne* abgelehnt und das Projekt Bresson übergeben hatte. Auch Paul Ricœur schrieb damals für *Esprit*. Da sich die Zeitschrift an eine intellektuelle Leserschaft richtete, hat Bazin ‚Théâtre et cinéma‘ sehr sorgfältig gearbeitet. Zusammen mit ‚Pour un cinéma impur‘ untersucht der zweiteilige Aufsatz, in welcher Weise das Kino das Erbe der Literatur und ihrer Funktionen antritt. Dieser erste Text zur Literaturverfilmung ist vor allem eine Huldigung an die Kraft und die Vielseitigkeit des Kinos im Kontext der Künste; erst im Zuge seiner Begegnung mit Bressons Meisterwerk geriet Bazin in den Bann der Frage nach der Werktreue.

Ich möchte Bazins Schriften zur Literaturverfilmung als ‚Ontogenese-Artikel‘ bezeichnen, denn sie durchziehen seine filmkritischen Arbeiten in ähnlicher Weise, wie der ‚Ontologie‘-Essay von 1945 zum Grundstein seiner Realismustheorie wurde. Gegen Ende von ‚Pour un cinéma impur‘ liefert Bazin einen Schlüssel für die Vereinheitlichung des Felds der Filmtheorie, indem er Realismus und Verfilmung durch den starken Begriff der ‚Werktreue‘ miteinander verknüpft:

Ziehen wir eine technische Entwicklung, deren Umstände vergleichbar sind, zum Vergleich heran: Um diese hohe ästhetische Werktreue zu erreichen, musste der filmische Ausdruck Fortschritte machen, die mit denen der Optik zu vergleichen sind. Der «Film d'Art» ist ebenso himmelweit von [Laurence Oliviers] HAMLET entfernt wie der primitive Kondensator der Laterna Magica vom komplexen Spiel der Linsen eines modernen Objekivs [...]. Die Übertragung eines dramatischen Werks auf die Leinwand erfordert auf ästhetischem Gebiet sozusagen eine Wissenschaft der Werktreue, vergleichbar derjenigen des Kameramanns bei der photographischen Wiedergabe (Bazin 2004c, 131 [«Cinéma impur» 1952]).

Bazin trieb das Paradox der Verfilmung als unreines Hybridwerk weit genug, um es zu einem Eckpfeiler von *Qu'est-ce que le cinéma?* werden zu lassen. Die so oft geschmähte Beziehung zur Literatur scheint fortgeschrittenen Ideen über das Kino geradezu endemisch zu sein. Man betrachte die sogenannte «Bewegung des reinen Films», die um 1918 in Japan von denjenigen begründet wurde, die das lähmende Theatermodell überwinden wollten, an dem die Produzenten des Landes sich von Beginn an orientiert hatten. «Rein» bedeutete hier «kinematografisch»: Ein reiner Film müsse ohne die Kommentare eines *benshi* auskommen, auch ohne Zwischentitel, denn die Bilder sollten in einer Weise aufgenommen und angeordnet sein, dass sie die Geschichten selbst entwickeln und Gefühle erzeugen könnten. Es ist merkwürdig, dass diese Bewegung vor allem von Romanciers getragen wurde, und auf ebenso seltsame, ja paradoxe Weise dachten diese Literaten, das japanische Kino könne aufgewertet werden, wenn es westliche Vorbilder imitierte. So wollte man das japanische Kino zu einem reinen und rein japanischen Kino machen, allerdings mithilfe von Romanautoren und europäischen Ideen; die Anstrengungen trugen letztlich Früchte, doch es sollte Jahre dauern, bis die Lähmung der Frühzeit überwunden war.

Unterdessen wurde in Deutschland mit Filmen wie DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, D 1920), NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (F.W. Murnau, D 1922) oder, ganz ohne Zwischentitel, DER LETZTE MANN (F.W. Murnau, D 1924) eine neue Stufe der Reinheit erreicht. In Frankreich, wo eine ganze Flut von Manifesten, Büchern und Zeitschriften die Geburt der siebten Kunst verkündete, entstand eine Avantgarde von Künstlern und Kritikern, die den Film so behandelten wie Gemälde oder Zeichnungen, nämlich als formales Experiment, das den Stoff (wenn es etwas derartiges überhaupt gab) dem Spiel visueller Elemente unterordnete. In der Sowjetunion schuf Sergej Eisenstein ein Kino der Ideen vermittelt durch eindrucksvolle Bilder

und Montagestrukturen in STACHKA (STREIK, UdSSR 1925) und BRO-
 NENOSÉC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925). Und
 schließlich entstand auch in Japan der reine Film, von dem man ge-
 träumt hatte: eine Collage mentaler Bilder, die ohne weitere Erklärung
 auf den Zuschauer einstürzen, KURUTTA IPPEIJI (EINE VERRÜCKTE SEITE,
 Kinugasa Teinosuke, J 1926), wobei es durchaus symptomatisch ist, dass
 diese «Seite» von einem der größten Prosaisten des Jahrhunderts ge-
 geschrieben wurde, dem späteren Literaturnobelpreisträger Kawabata Ya-
 sunari. Hatte man die Ironie bemerkt, dass der rein kinematografische
 Charakter dieses Films sich vor allem einem bekannten Schriftsteller
 verdankte, den von ihm geschriebenen Seiten, die dann in Bewegung
 versetzt wurden? Doch bald schon drängte der Tonfilm solche Überle-
 gungen zum rein Kinematografischen in den Hintergrund. Nach THE
 JAZZ SINGER (Alan Crosland, USA 1927) wurde schnell deutlich, dass
 das Kino der Zukunft mit dem Ton und insbesondere der Sprache eine
 Verbindung eingehen würde.

Die meistbeachteten Stellungnahmen zum Film in der Stummfilm-
 zeit (von Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Du-
 lac, László Moholy-Nagy) stehen in der Tradition des ästhetischen Rein-
 heitsdiskurses, der mindestens bis auf Mallarmé zurückgeht und zu dem
 auch die Manifeste von Malern wie Kandinsky oder Malewitsch gehö-
 ren. Doch die Ideale ändern sich, und ebenso der Geschmack. Nach-
 dem man in der Stummfilmzeit jahrelang nach dem Gold des reinen
 Films geschürft hatte, ist die Filmwissenschaft heute genau beim Ge-
 genteil angelangt: Die «Hybridität» des frühen Kinos gilt nun weit mehr
 als die «Medienspezifiko». So unterscheidet Rick Altman (2004) so viele
 Variationen der Vorführpraxis, dass man während der ersten Jahrzehnte
 eher von «Film-Aufführungen» [*film performances*] als von «Film-Projek-
 tionen» [*screenings*] sprechen muss, denn die lebenden Bilder wurden
 mit einer Vielzahl musikalischer oder verbaler Ergänzungen kombiniert,
 je nachdem, in welcher Art Vorführstätte und vor welchem Publikum
 sie gezeigt wurden. Live gesprochene Kommentare gab es nicht nur in
 Japan, sondern auch anderswo in Asien oder in Québec, in den Nie-
 derlanden und an zahlreichen weiteren Orten. Was die Zwischentitel
 betrifft, so werden sie jetzt nicht mehr ignoriert oder als Kompromiss
 betrachtet: Heute achtet man darauf, wie sie mit dem Film zusammen-
 wirken oder ihn stören, in jedem Fall aber eine integrale Funktion er-
 füllen. So gesehen, war der Filmtext immer schon instabil.

Doch sollte es überhaupt so etwas wie filmische Reinheit geben,
 so allenfalls in jener Periode, als die Tonspur die Filme noch nicht zu
 buchstäblichen Hybriden gemacht hatte. Roger Leenhardt lehnte die

Idee der Reinheit, die für den künstlerischen Film der 1920er Jahre so wichtig war, überhaupt ab und sprach geringschätzig von «durchsichtigen Bildern», denen er solide Bild-Ton-Blöcke entgegensetzte, die man mit Recht als «Einstellungen» bezeichnen könne (Leenhardt 1979, 80). Eric Rohmer teilte diese ikonoklastische Haltung und wählte «Roger Leenhardts [...] Vorliebe für Filme, von denen man sagen kann, «das ist nicht Film» zu einer Art Motto (Rohmer 2000b [1949], 70). Beide betrachteten den Film als eine Kunst der Wirklichkeit, die im Gegensatz steht zu den sogenannten «Schönen Künsten». Wie an seinem Œuvre abzulesen, gab es für Rohmer nichts Filmischeres als Menschen in Nahaufnahme, die miteinander reden, ob in freier Natur oder in betont künstlichen historischen Kulissen. Nur selten fügt er noch Musik, Geräuscheffekte oder malerisches Dekor hinzu. Die Schönheit – nach der er ausdrücklich auf der Suche ist – ergibt sich aus den von der Kamera eingefangenen und beobachteten Menschen und Dingen, nicht aus der künstlerischen Gestaltung des Bildes. Im Juni 1949 schrieb er in *Combat*:

Sollen nur die, die der eingebildeten Reinheit des Stummfilms hinterherseufzen, die trickreichen Finten der Filmkunst weiterhin parieren, womit sie wollen: Weil die Helden der stummen Kunst der einfachsten Fähigkeit zu bedeuten, nämlich der Rede, waren sie gezwungen, ein subtiles Verfahren zu finden, um uns ihr Herz aufzutun. Alles war seinerzeit Zeichen oder Symbol. Der Zuschauer war von den Vorschußlorbeeren, die man seiner Intelligenz gab, so geschmeichelt, daß er seinen Ehrgeiz dahin setzte, diese Zeichen zu verstehen, aber völlig vergaß zu sehen. Möge die Leinwand, die durch die Geburt des Tonfilms nicht mehr zu einer ihrer Natur völlig fremden Darstellungsaufgabe verpflichtet ist, ihre wahre Funktion wiederfinden, nämlich die, etwas zu zeigen, statt etwas zu sagen. Auf der Leinwand ist die Erscheinung das Sein. Daraus zieht die Erscheinung die Substanz einer inneren Welt, deren Inkarnation und nicht deren Zeichen sie ist (Rohmer 2000a [1949], 83f).

Noch im selben Monat verwarf Rohmer in *Les Temps modernes* ausdrücklich jede filmische Darstellung, die sich auf «die falschen Notwendigkeiten der Plastizität des Bildes und [die] Riten des Schnitts» (Rohmer 2000b [1949], 76) stützt, also auf Darstellungsweisen, welche die eigentliche Domäne der Musik, der Poesie oder der Malerei sind. Der Film, eben weil er nicht auf der Abstraktion des Bildes beruht, sondern auf der vieldeutigen Dichte der Einstellung, darf sich inspirieren lassen nur

von der einzigen Kunst, die wie die Filmkunst gleichermaßen Text und Inszenierung ist, nämlich vom Roman. Wie Balzac oder Dostojewski, die den Verfeinerungen des Ausdrucks mißtrauten, was zur Genüge beweist, daß sich ein Roman nicht bloß aus Worten zusammensetzt, sondern auch aus Lebewesen und Dingen, die der Welt entstammen, wird der Autorenfilmer von morgen die begeisternde Freude kennenlernen, seinen Stil im Gewebe des Realen selbst aufzufinden (ibid.).

Als Beispiele dienen zwei Filme, die im selben Monat im Rahmen des *Festival des films maudits* gezeigt wurden, Orson Welles' *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (*DER GLANZ DES HAUSES AMBERSON*, USA 1942) und Robert Bressons *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* (*DIE DAMEN VOM BOIS DE BOULOGNE*, F 1945). Beide sind Literaturverfilmungen, in beiden geht es um die Verkörperung einer substanziellen inneren Welt. Und in beiden Beispielen ist es der strenge filmische Stil, der das, was nur zum Teil offenbar werden kann – die Ambiguität der Sprache, die geheimnisvollen Eigenschaften der Gegenstände, das ausdrucksvolle Wesen der Schauplätze –, vermittelt (das heißt: in sich einschließt). Der Zuschauer sieht direkt, was die Filme eingefangen haben, auch wenn vieles verborgen, weil im Inneren, bleibt.

Es blieb Bazin überlassen, das von Rohmer so abstrakt Formulierte zu konkretisieren, und er tat dies gleichfalls unter Bezugnahme auf *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE*. In einem Satz, den der Übersetzer Hugh Gray heraus hob, als er die englischsprachigen Leser mit Bazin bekannt machte (Bazin 1967), heißt es, Bresson habe einen Gipfelpunkt des filmischen Ausdrucks erreicht in einer Szene, in der es nicht mehr brauchte als «das Geräusch eines Scheibenwischers über dem Text von Diderot, um einen Racineschen Dialog daraus zu machen» (Bazin 2004f, 145 [«Stylistique de Bresson» 1951]). Umgebungsgeräusche, so das Argument von Bazin, stehen in einem Spannungsverhältnis zum gesprochenen Drama, indem sie uns ablenken oder gar zum Text in Konkurrenz treten. Das erwähnte Geräusch, das im Hinblick auf Diderots Erzählung, auf der die Handlung des Films beruht, anachronistisch ist und in ästhetischer Hinsicht quer steht zu dem Bemühen, mit der Verfilmung die Abstraktion der klassischen Tragödie zu erreichen, ist um seiner «Gleichgültigkeit und vollkommenen ›Fremdheit‹ da, wie das Sandkorn in der Maschine, welches das Getriebe ins Stocken bringt» (ibid., 146). Man könnte nun meinen, dass dieses ›Ins-Stocken-Bringen‹ der Literatur durch die Filmtechnik für beide schädlich sei. Doch wie Staub die Klarheit eines Diamanten noch bestätige, sieht Bazin hier die «Unreinheit im Reinzustand» (ibid.), einen erhabenen Moment des Kinos, was immer das Kino sei.

Als 1953 verschiedene Beiträge zu *Sept ans de cinéma français* Bresson zu einem kompromisslosen Avantgardisten – und zum führenden Nachkriegsregisseur Frankreichs – erklärten, so geschah dies nicht trotz der Tatsache, dass seine frühen Erfolge Literaturverfilmungen waren, sondern gerade deshalb (Agel et al. 1953).¹ Der Einbruch des fiktionalen Erlebens in die materielle Welt der Schauplätze (oder Kulissen) und der lebenden Schauspieler ist die Grundlage der «Unreinheit», die das Wesen des Mediums bildet. Das Kino, dessen war Bazin sich sicher, bot mehr als eine Aktualisierung des Romans oder die Möglichkeit, Theaterstücke einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Es schuf dem «Literarischen» einen Platz in der Welt. «Bücher» gibt es in Bibliotheken, doch das «Literarische» existiert nur als Geschriebenes und Gelesenes, im mentalen oder spirituellen Raum. Das Kino zeigt uns Bilder aus diesem Raum.

Bazin arbeitete diese Ideen zu der Zeit aus, als François Truffaut bei ihm wohnte. Obwohl Truffaut sich nicht für Dokumentarfilme, sondern nur für Fiktionen interessierte, wohingegen für Bazin jeder Spielfilm auch dokumentarisch war, wussten beide sich einig in ihrer Unterstützung für LE JOURNAL D'UN CURÉE DE CAMPAGNE. Truffaut hielt diese wunderbare Literaturverfilmung während des heftigsten Streits des Jahrzehnts um das moderne Kino als Geheimwaffe in der Hinterhand. Im Heft 31 der *Cahiers du cinéma*, datiert auf den Januar 1954, veröffentlichte er vor dem Hintergrund der ereignislosen und eintönigen Zeit der Vierten Republik seinen explosiven Artikel «Une certaine tendance du cinéma français». Unmittelbar danach brach ein Kampf um die Kontrolle über das französische Kino aus, denn Truffaut hatte die sorgsam errichtete Fassade des Filmestabliments zum Einsturz gebracht und wütende Reaktionen provoziert. Noch in der von den vorsichtigen Herausgebern Bazin und Doniol-Valcroze abgemilderten Fassung ist die bissige Schärfe des Tons spürbar. Im Rückblick wird zwar erkennbar, dass die Autoren der *Cahiers* bereits seit der Gründung 1951 der Filmindustrie, die für die Gesundheit des französischen Kinos verantwortlich war, ablehnend gegenüberstanden, doch niemand konnte die unverhohlenen aggressive Attacke dieses terroristischen Texts

1 Bazins Beitrag zu *Sept ans de cinéma français* nahm sich des schwerfälligen und in Veruruf geratenen Amalgam «verfilmtes Theater» an. In der Absicht, auch hier noch wirkliches Kino zu entdecken, betrachtete er Jean Cocteaus LES PARENTS TERRIBLES (DIE SCHRECKLICHEN ELTERN, F 1948) als eine reine Verfilmung, weil hier der Autor selbst verantwortlich war. Statt das Sujet des Stücks für das andere Medium zu bearbeiten, wählte Cocteau das Stück selbst als seinen Gegenstand und filmte es, als sei er eine Art Augenzeuge.

vorausahnen, der die Absicht hatte zu verletzen und zu zerstören, statt durch höfliche Kritik das Verhalten des Gegenübers zu beeinflussen.

Mit Bresson als Rückhalt griff Truffaut dreist und auf widersinnige Weise das Hauptquartier des Gegners an, die Festung ›Literatur‹. In einer ersten Attacke behauptete er, dass das Dutzend Regisseure und die paar Drehbuchautoren, die das französische Kino beherrschten, die Ziele der Filmkunst verraten hätten, indem sie zu allererst die literarische Tradition verrieten, der sie sich angeblich verbunden fühlten. Gewiss, das *cinéma de qualité* hatte seine Erfolge vor allem mit Romanverfilmungen, den Werken von Autoren wie Zola, Stendhal, Balzac, Flaubert, Gide, Radiguet und Colette. Selbst bei Produktionen, die offiziell auf ›Originaldrehbüchern‹ beruhten, fand man poetische Dialoge, sorgfältig gestaltete Sets und Kostüme sowie eine Spielweise, wie sie von den Franzosen als Ausdruck eines guten literarischen Geschmacks geschätzt werden. Doch die hier gepflegte Auffassung von Literatur war in den Augen der *Cahiers du cinéma* kindisch, anbiedernd und für beide Medien lähmend. Truffaut schrieb:

[...] ich stelle mir aber als gültige Adaption nur eine solche vor, die von einem Mann des Films geschrieben ist. Aurenche und Bost [die Architekten des *qualité*-Ansatzes (Anm. d. Verf.)] sind in der Hauptsache Literaten, und ich werfe ihnen hier vor, dass sie den Film verachten, weil sie ihn unterschätzen. Sie betragen sich einem Drehbuch gegenüber ähnlich einem Delinquenten, den man umzuerziehen glaubt, wenn man ihm Arbeit verschafft (Truffaut 1999, 303).

Es war nicht schwer für Truffaut, den präventösen Stil der *Tradition de qualité* lächerlich zu machen; noch leichter war es zu zeigen, dass ihre ›Verfilmungen‹ eine Mogelpackung waren. Denn wie war es möglich, dass die Werke von Gide und Stendhal sich plötzlich ähnelten und genauso klangen und aussahen, wie in Jean Delannoys *LA SYMPHONIE PASTORALE* (UND ES WARD LICHT, F 1946) oder in Christian Jaques *LA CHARTREUSE DE PARME* (DIE KARTAUSE VON PARMA, F 1948)? Etwas stand zwischen den Romanen und ihrer filmischen Wiedergabe, das sie zu zwar akzeptablen, aber doch blassen Filmen machte. Truffaut meinte, dass dies an den beschränkten Fähigkeiten der Drehbuchautoren liege und an der servilen, routinierten Arbeit der Regisseure, die sich damit begnügten, zu Drehbüchern verflachte Romane zu inszenieren und sie mit bekannten, aufgeputzten Schauspielern zu bestücken.

Heute würde man die Dinge anders formulieren. Die ›Tendenz‹, gegen die Truffaut sich zur Wehr setzt, ist die phantasielose Umarbei-

tung von Literatur in handwerklich kompetente Filme. In seinem Gegenentwurf plädiert er für eine starke filmische *écriture*. Das Kino möge sich als Erbe der ehrwürdigen Institution Literatur sehen, die «Tradition der Qualität» ersticke jedoch jede kreative literarische Energie, und es sei ja vor allem dank seines schriftstellerischen Niveaus, dass ein literarischer Text der Verfilmung würdig erscheine. Und genau deshalb sucht Truffaut seine Verbündeten unter Persönlichkeiten, denen er den Ehrentitel «Autor» zuerkennt, darunter Jean Renoir, Jacques Tati, Jean Cocteau und vor allem Bresson, für den Filmemachen eine Gebärde des Schreibens ist.

Am Ende seines Artikels fährt Truffaut sein schwerstes Geschütz auf, um den Gegner endgültig aus dem Feld zu schlagen: LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE. In seiner Verfilmung von Bernanos' berühmter Beichtszene, so Truffaut, verändert Bresson weder den Dialog noch den Handlungsort. Er lässt ganz einfach einen filmischen Strom durch all das laufen, was bereits im Buch steht. In dem Drehbuchentwurf, den Pierre Bost den Nachlassverwaltern von Bernanos vorlegte, hatte man dieser Szene hingegen grob mitgespielt und sie in ein Spektakel verwandelt. Die «Tradition der Qualität»-Fassung mag zwar «filmgemäß» gewesen sein, doch wurde sie weder Bernanos gerecht, noch war sie wirkliches Kino, weshalb man sie, so schreibt Truffaut schadenfroh, schließlich ablehnte. In der Sartre'schen Diktion jener Tage könnte man sagen, dass Bressons Version «authentisch» erschien, während die Bosts einfach nur präventiös wirkte.

Truffauts Artikel wurde zur Richtschnur für den rasch um sich greifenden «Auteurismus», der die französische Filmkultur während der späten 1950er Jahre und der gesamten Blütezeit der Nouvelle Vague beherrschte. Unter der Leitmetapher des *caméra-stylo* verdrängte die kinematografische Moderne die Drehbuchautoren und Produzenten aus ihrer Machtposition, um diese den Filmemachern zu übertragen. Das geschah genau zum richtigen Augenblick, da das Primat des «Autors» die Diskussionen von Filmclubs wie Filmzeitschriften zu prägen begann. Die *politique des auteurs* wurde in den *Cahiers du cinéma* zu einem regelrechten Glaubensbekenntnis, da sie als Voraussetzung schlechthin für den Reifeprozess der Kunstform Film erschien. Jean-Luc Godard, der für dieselben Blätter wie Truffaut schrieb – *Cahiers du cinéma* und *Arts* –, stellte seine Lieblingsregisseure auf die Schultern großer Schriftsteller (Nicholas Rays BITTER VICTORY [BITTER WAR DER SIEG, USA 1957] bezeichnet er als «eine Art *Wilhelm Meister* von 1958, [...] den goethischsten aller Filme» [Godard 1971 [1968], 73]; Joseph Mankiewicz wird zur Reinkarnation von Jean Giraudoux [ibid., 88]

usw.). Godard war sich sicher, dass ein Stendhal heutzutage Filme machen würde. Denn wie die Literatur ist das Kino «[...] kein Beruf. Es ist eine Kunst. Es ist nicht das Team. Man ist immer allein, beim Drehen ebenso wie vor der weißen Seite. [...] Alleinsein [bedeutet] Fragen stellen. Und Filme machen, darauf zu antworten. Es ist unmöglich, auf klassischere Weise modern zu sein» (ibid., 81).

An diesem Punkt erhob Bazin Einspruch und brach aus der Phalanx seiner Schüler aus. Obwohl er selbst verkündet hatte, der Filmmacher stehe «nun endlich gleichberechtigt neben dem Romanautor» (Bazin 2004, 109 [«Évolution» [1951/1952/1955]]), drängte seine Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm den Autor an den Rand seines Interesses als Kritiker, wenn nicht gar völlig ins Abseits. Dokumentarische Filme schaffen die Grundlage für den Unterschied zu den traditionellen Künsten, denn sie haben die Fähigkeit, die Bedeutung des Menschen schrumpfen zu lassen in einer Welt, die bisweilen der Vorsetzung zu gehorchen scheint, dann wieder gefühllos und willkürlich wirkt. Bazin kannte die Kriegswochenschauen, Kompilationsfilme wie *PARIS 1900* (Nicole Vedrès, F 1947), wissenschaftliche Dokumentationen und natürlich die modernistischen Essayfilme von Alain Resnais und Chris Marker. Er spürte der Phantasie und dem Verlangen von Regisseuren nach, sich etwas anderem, außerhalb ihrer Gelegenheiten anheim zu geben, etwas außerhalb ihrer Spezies, etwas, das Bazin ein wenig rätselhaft «die Zeit des Objekts» nannte.

In Spielfilmen heißt diese widerborstige Temporalität «Stoff», und auch ihm kann sich ein Regisseur anheim geben, anstatt ihn zu formen oder zu «inszenieren». Wie Ingrid Bergman in *STROMBOLI* (Roberto Rossellini, I/USA 1950) am Vulkan hilflos auf die Knie fällt, starrt auch Rossellini verständnislos den Berg und das Magma an. Das neorealistische Ethos rückt die Umgebung manchmal in den Mittelpunkt, um die Figuren in den Schatten zu stellen (wie am Ende des Films mit dem Titel *L'ECLISSE* [LIEBE 1962, Michelangelo Antonioni, I/F 1962]). Bei Neorealisten kommt es viel häufiger vor, dass sie die Menschen, die ihre Spielfilme bevölkern, als «Stoff» statt als im Drehbuch entworfene Figuren behandeln. Der Neorealiste zieht sich als «Regisseur» zurück, um sich der faszinierenden Physiognomie, der Haltung, der Stimme und den Gesten eines Stars (Anna Magnani, Ingrid Bergman) oder eines vor Ort gefundenen Laiendarstellers (die Familie in *LA TERRA TREMA* [DIE ERDE BEBT, Luchino Visconti, I 1948]) auszusetzen. Ob sie nun widerspenstig oder gefügig sind, Menschen auf der Leinwand müssen nicht die Agenten der Phantasie des Regisseurs oder Drehbuchautors sein. In einer schönen Hommage schrieb Bazin

Humphrey Bogart – dem Menschen aus Fleisch und Blut – den Erfolg vieler der Filme zu, in denen er spielt. Doch auch wenn die Regisseure sein Gesicht, seine Stimme, seine Haltung für die Fiktionen, die sie entworfen hatten, einsetzten, so fasziniert Bogart uns (und die Sensibleren unter diesen Regisseuren) doch weit über seine Rollen hinaus (Bazin 1958 [1946]). Auf ähnliche Weise erkannte Bazin an, welche Kräfte Jean Rouch freisetzte, als er in *LES MAÎTRES FOUS* (F 1950) quasi die Regie über seinen Film an diejenigen abgab, die das Ritual organisierten, zu dem man ihn eingeladen hatte. Bazin erlebte es nicht mehr, dass Rouch in *MOI UN NOIR* (F 1958) – Godards Lieblingsfilm jenes Jahres – noch einen Schritt weiter ging und die Autorschaft in die Hände der «Subjekte» des Films legte. Die arbeitslosen Jugendlichen aus den Slums von Abidjan nehmen die Namen von Stars an (Eddie Constantine, Dorothy Lamour) und erzählen ihre eigene Geschichte. Rouch folgt ihnen eher, als dass er sie inszeniert, um dann alles zusammenzusetzen zu etwas, das man nur unter Vorbehalt seinen eigenen Film nennen kann.

Rouchs Filme erodieren den Begriff des Autors, weil Ursprung und Regie bewusst in der Schwebelage gehalten werden. Bazin war bereit, dieses Paradox noch zu erweitern.² Gewiss, es war sein Buch über Orson Welles (1980 [1958]), ganz zu schweigen von seinen Aufsätzen über Chaplin (Bazin/Rohmer 1972) und Renoir (1977 [1971]), die seine Schüler dazu bewegten, eine neue Ära auszurufen, in der Filmemacher und Romanautor gleichberechtigt waren. Doch Bazin kritisierte seine Schüler ausdrücklich dafür, dass sie die vielen anderen Faktoren, welche die Entstehung eines Films beeinflussen, vernachlässigten oder gering schätzten. Einige dieser Faktoren finden sich im Abspann (Drehbuchautoren, Schauspieler, Kameraleute), andere sind historische Determinanten im Hintergrund (Zensur, wirtschaftliche Zusammenhänge, gesellschaftliche Konventionen). Dichter, Romanciers oder Maler mögen für alle Aspekte ihrer Werke weitgehend verantwortlich sein, doch Regisseure haben keine solche Kontrolle, da die industrielle Produktionsweise unvermeidlich Rauschen ins System bringt (vgl. Bazin 1957 [«Politique des auteurs»]). Dass für Bazin solche nicht-intentionalen und unbewussten Faktoren von Bedeutung waren, ist nur natürlich: Schätzte er doch Filme, in denen der Autor in den Hintergrund tritt, und im Grundsatz faszinierte ihn das fotografische Bild als

2 Vgl. den Vortrag von Hervé Joubert-Laurencin «Bazin contre la politique des auteurs. Pour contribuer à une archéologie de l'anti-bazinisme des *Cahiers du cinéma*». Paris, 7. Dezember 2007.

«mechanische Reproduktion, in der der Mensch keinerlei Rolle spielt» (Bazin 2004b [1945/1958], 36).

Und so unterstützte Bazin zwar Truffauts berühmt-berüchtigten Artikel, dies jedoch nicht, weil hier der Regisseur zum Schöpfer einer imaginären Welt erklärt wurde. Seine Zustimmung galt vor allem der Forderung Truffauts, dass das Kino sich großen Romanen nur behutsam nähern dürfe. Ein Filmemacher sollte ein fiktionales Land und dessen Bewohner mit derselben Sorgfalt betreten, mit der Rouch in Afrika arbeitete oder Rossellini in Neapel, als er sich entschloss, die Fremdartigkeit dieser Stadt darzustellen. Eine Verfilmung darf sich keinesfalls das Original anverwandeln, es muss sich ganz im Gegenteil selbst anpassen und die Besonderheiten eines Buches herauszuarbeiten trachten – denn schließlich ist das Buch ja gerade deshalb interessant, weil es etwas «Besonderes» ist. Der Autor, ob nun der literarische oder der kinematografische, ist dabei eine zu vernachlässigende Größe. Wenn es um die Verfilmung geht, so interessiert Bazin sich für den Roman, insoweit er eine Art widerspenstige, komplexe Zeitlichkeit darstellt, die auf das moderne Kino eine so hohe Anziehungskraft ausübt; den Roman, den es sich als Stoff niemals gänzlich einverleiben kann.

Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler

Literatur

- Agel, Henri et al. (1953) *Sept ans de cinéma français*. Paris: Eds. du Cerf.
- Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- Bazin, André (1948) L'adaptation ou le cinéma comme digest. In: *L'esprit*, H. 146, S. 32–40.
- Bazin, André (1957) De la politique des auteurs. In: *Cahiers du cinéma*, H. 70, S. 2–11.
- Bazin, André (1958) A propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoires, documents, actualités [1946]. In: *Qu'est-ce que le cinéma? I*. Paris: Ed. Du Cerf, S. 31–36.
- Bazin, André (1959) *Qu'est-ce que le cinéma? II*. Paris: Eds. du Cerf.
- Bazin, André (1967) *What Is Cinema?* Volume 1. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André (1977) *Jean Renoir* [frz. 1971]. München: Hanser.
- Bazin, André (1980) *Orson Welles* [frz. 1958]. Wetzlar: Büchse der Pandora.
- Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.
- Bazin, André (2004b) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: 2004a, S. 33–42.

- Bazin, André (2004c) Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du langage cinématographique, 1951/1952/1955]. In: 2004a, S. 90–109.
- Bazin, André (2004d) Für ein unreines Kino [Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation, 1952]. In: 2004a, S. 110–138.
- Bazin, André (2004e) Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung [Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, 1948]. In: 2004a, S. 295–326.
- Bazin, André (2004f) DAS TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS und die Stilistik Robert Bressons [Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson, 1951]. In: 2004a, S. 139–161.
- Bazin, André (2004g) Theater und Film [Théâtre et cinéma, 1951]. In: 2004a, S. 162–216.
- Bazin, André / Rohmer, Eric (1972) *Charlie Chaplin*. Paris: Eds. du Cerf.
- Carroll, Noël (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Godard, Jean-Luc (1971) *Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)* [Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1968]. München: Hanser.
- Leenhardt, Roger (1979) *Les yeux ouverts. Entretiens avec Jean Lacouture*. Paris: Seuil.
- Rohmer, Eric (2000a) Das klassische Zeitalter des Films [L'âge classique du cinéma, 1949]. In: Ders.: *Der Geschmack des Schönen*. Übers. & hg. v. Marcus Seibert. Frankfurt a.M.: Verl. der Autoren, S. 80–84.
- Rohmer, Eric (2000b) Wir lieben den Film nicht mehr richtig [Nous n'aimons plus le cinéma, 1949]. In: *Der Geschmack des Schönen*, S. 69–76.
- Truffaut, François (1999) Eine gewisse Tendenz im französischen Kino [Une certaine tendance du cinéma français, 1954]. In: Ders.: *Die Lust am Sehen*. Hg. v. Robert Fischer. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 295–313.