

Franziska Heller

Zeit und Zeit-Bilder in den Filmen von Alain Resnais 2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14448>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heller, Franziska: Zeit und Zeit-Bilder in den Filmen von Alain Resnais. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 145–153. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14448>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Franziska Heller

Zeit und Zeit-Bilder in den Filmen von Alain Resnais

Erzählerisches *Pas compris* und die Koexistenz sinnlicher Möglichkeiten

Die Filme von Alain Resnais fordern die unterschiedlichsten Betrachtungsweisen und -perspektiven heraus. Oft dominiert hierbei eine auf Erinnerungsthematik fokussierende Sichtweise. Allerdings werden die getroffenen Befunde selten an die medienspezifischen Möglichkeiten des Films zurück gebunden. Dies soll indes im Folgenden an zwei Beispielfilmen versucht werden, indem dezidiert die Frage nach der Visualisierung bzw. der Audio-Visualisierung von Zeit und Zeitlichkeit gestellt wird. Die Schlussszene von *La vie est un roman* (*Das Leben ist ein Roman*, 1983) illustriert für diese Problemstellung entscheidende inhaltliche und formal-strukturelle Topoi: Drei Kinder sitzen in einem riesigen Baum und unterhalten sich über einen Dialogsatz aus einem vorangegangenen Erwachsenenengespräch:

Der kleine Frédéric sagt: „Alors, elle a dit à papa: ‚La vie n’est pas un roman’“.

Das Mädchen fragt zurück: „La vie n’est pas un roman’ – qu’est-ce que ça veut dire?“

„On comprendra quand on sera grand.“

„Quand est-ce que serais-je grand?“

„Quand tu auras mon âge.“¹

Die Wiederholung dieses Satzes wird von einem der Kinder gesungen, wobei in eine Halbtotale auf den großen Baum geschnitten wird. Während sich im Folgenden die Kinderstimmen zu einem kanonischen Gesang vermehren, fährt die Kamera den aufragenden Baum in seiner vertikalen Linienführung hoch. Schließlich erreicht die Kamera den Baumwipfel und die Kinderstimmen pointieren den Schluss mit dem zweimaligen gesungenen Ausruf „Pas compris!“.

Die Kinder diskutieren in dieser Szene inhaltlich ex negativo – *La vie n’est pas un roman* – *Das Leben ist kein Roman* – den Titel des Films und dessen Bedeutung; ob sie ihn verstehen oder nicht verstehen. Sie binden dies zurück an ihre Lebenszeit – an ihr Alter. Zeit und Verstehen, d.h. Sinn verlieren in diesem Gesang ihre Eindeutigkeit bzw. Absolutheit. Sie werden in dieser Szene in der

sinnlichen Sphäre des Gesangs zu relationalen Größen. Dies führt direkt zu der medienästhetischen Fragestellung an die Filme von Alain Resnais. Es geht um den Zusammenhang der Anordnung von Sinn in der Zeit und der kinematographischen Wahrnehmung. Die Grundidee, Zeit hierbei als relationale Größe wie auch als Möglichkeitsordnung zu begreifen, wird bei den Philosophen Henri Bergson und Gilles Deleuze entliehen. Dies bedarf zunächst einer Erläuterung, denn es stellt sich die Frage, auf welche Weise sich diese zeitphilosophischen Ideen für eine medienästhetische Analyse funktionalisieren lassen, ohne die Filme als reine Vertextung der Ideen zu verstehen. An den beiden ausgewählten Beispielfilmen *La vie est un roman* und *On connaît la chanson* (*Das Leben ist ein Chanson*, 1997) werden unter den getroffenen konzeptuellen Vorzeichen dann die Funktions- und Wirkungsweisen der Filme von Resnais analysiert.

1. Bergson, Deleuze und die Wahrnehmung (in) der Zeit – eine funktionalisierende Begriffsbestimmung in medienästhetischer Perspektive

Ein grundlegender Aspekt, der die Philosophen Henri Bergson und Gilles Deleuze für die Film- und Fernsehwissenschaft so interessant macht, ist ihr Nachdenken über Zusammenhänge der (menschlichen) Wahrnehmung, dem Denken und der Zeit. Entscheidend ist hierbei, dass Bergson ‚Zeit‘ nicht nur als empirische physikalische Größe, als einen linearen Ablauf eines sukzessiven Vorher-Nachher begreift, sondern daneben das Konzept der *durée* – der Dauer – entwirft. Die Dauer beschreibt die subjektiv erfahrene, erlebte Zeit eines jeden. Die Ordnung der Sukzession ist bei der Dauer unterminiert: Dies wird deutlich bei Begriffen wie ‚Erinnerungen‘ und ‚Gedächtnis‘. Bergson beschreibt, wie die aktuelle Wahrnehmung der ‚Welt außer mir‘ immer imprägniert wird von persönlichen Erinnerungen (‚Welt in mir‘), wodurch ein individuelles Verhältnis zur Zeit geschaffen wird: Es kommt zu einer Gleichzeitigkeit der Eindrücke ‚in mir‘ und ‚außer mir‘².

Deleuze rezipiert u.a. diese Überlegungen von Bergson, was vor allem in den Untersuchungen *Das Bewegungs-Bild* (1983) und *Das Zeit-Bild* (1985) zu Buche schlägt. Er identifiziert die oben angesprochenen zeitlichen Ordnungen – sukzessiv und simultan – mit zwei unterschiedlichen Medien, die wiederum für ihn als Analogien für zwei verschiedene Formen des philosophischen Denkens stehen: Sukzession ist die hierarchische Ordnung der Sprache. Durch ihren Tempusgebrauch – Festlegung der Zeiten in Vergangenheit, Präsens und Zu-

kunft – funktioniere sie über Ausschlussverfahren. Dies entspräche dem Denken der ‚klassischen‘ Philosophie, die auf einer linearen, sukzessiven Kausalkette aufbaue: der so genannten Logik.³

Das moderne Film-Bild dagegen – gesehen als eine „Art Gegenverwirklichung philosophischer Probleme“⁴ – bringt nach Deleuze die zeitliche Ordnung der Simultaneität zum Ausdruck, d.h. das Film-Bild vermittelt die Vorstellung eines Denkens, das neben dem Aktualisierten immer auch gleichzeitig die Möglichkeit auf das Nicht-Gedachte offen lässt. In dieser Vorstellung des Denkens gibt es keinen sinnhaften Ausschluss, sondern die Qualität koexistierender Möglichkeiten (die sich im variierenden Fluss befinden).

Die Überlegungen von Bergson und Deleuze produktiv für eine Filmanalyse zu verwenden, stellt bereits eine funktionalisierende Interpretation eben jener Überlegungen dar. Im Folgenden werden Bergsons Ideen zu der Relationalität von Zeit übernommen – in Anlehnung an die Konzeption der Dauer. D.h. die einzelnen Zeitschichten⁵ erhalten ihre ‚Funktion‘ in einem interagierenden, dialektischen Prozess. Vor diesem Hintergrund wird die Frage gestellt, wie in den zwei Beispielfilmen die Relationen der Zeitschichten erzähltechnisch und inszenatorisch organisiert werden.

Die Beschreibung der Rezeptionsvorgaben der Filme steht auch im Zeichen der zwei Denk- bzw. Wahrnehmungsmodelle der zeitlichen Ordnung von Sukzession und Simultaneität: Um bestimmte Effekte der Filme begrifflich zu fassen, wird neben dem logischen Verstehen einer Geschichte auch die antihierarchische Vorstellung des Rhizoms in Betracht gezogen: Deleuzes Interpretin Patricia Pisters funktionalisiert diesen Begriff, um die simultan koexistierenden Möglichkeiten im ‚sinnlichen Erfahrungsraum‘ (post)moderner Filme beschreiben zu können.⁶ Die Vorstellung des Rhizoms als sich im ewigen Wachstum befindenden organischen Wurzelgeflechts kann an dieser Stelle an das Bild des Baumes am Ende von *La vie est un roman* erinnern – auch in der Kombination mit der Absage an ein (logisches) ‚Verstehen‘ – *Pas compris*.

2. *La vie est un roman*: A-Chronologie der Gefühle in einem verräumlichten Erzählmodell

Die Geliebten Livia und Raoul sind mit anderen gekommen, um der Enthüllung des Kindheitstraumes des Grafen Forbeck beizuwohnen. Forbeck präsentiert das Miniaturmodell eines Schlosses, das ein Tempel des Glücks werden soll, in dem

er und seine Freunde die vollkommene Harmonie feiern sollen. Doch dann kommt der 1. Weltkrieg und ein paar Jahre später erst soll der Traum in dem nur zum Teil gebauten Schloss realisiert werden. Doch das Experiment scheitert, da sich ausgerechnet Forbecks große Liebe Livia verweigert.

In einer märchenhaften Comicwelt wird im Innern eines Schlosses ein Baby vor einem Tyrannen gerettet. Auf dem Neugeborenen ruht die Hoffnung, „l’amour“ und „le bonheur“ in einer Welt voller Zwerge und Drachen wieder herzustellen. Dem herangewachsenen Prinzen gelingt es schließlich im Chor seiner bizarren Mitstreiter „le règne de l’amour“ auszurufen.

In den 1980er Jahren (Jetzt-Zeit) findet im Schloss, das nun eine Internatsschule ist, ein Kolloquium von Pädagogen zum Thema *Erziehung der Phantasie* statt. Es soll ein Weg gefunden werden, Kinder zu besseren Menschen zu formen. Doch dieses wissenschaftliche Ansinnen gerät zunehmend ins Wanken, weil die Kolloquiumsteilnehmer eher ihr persönliches Liebesglück bzw. ihr momentanes sexuelles Begehren erfüllen wollen. Das Kolloquium geht schließlich im Chaos unter.

An dieser kurzen Synopse des Films wird deutlich, wie schwer es fällt, die drei Handlungen des Films inhaltlich, narrativ-logisch aufeinander zu beziehen. Die Einheit des Films wird über das (postmoderne) Schloss⁷ als narratives Zentrum – Oms nennt es „le seul personnage central“⁸ – gewahrt. Doch dieses Schloss ist nicht einfacher Handlungsort. Dies wird schon in der Anfangssequenz deutlich. Das Schloss ist auf vielen verschiedenen Ebenen – ob ‚real‘ im Bild oder imaginär – präsent: Zunächst ist es ein Projekt, dass mit verschiedenen Worten („projets“, „idées“, „palais“, „château“) in Sprache und Gesang, d.h. in verschiedenen – auch chorischen Rhythmen – von den geladenen Gästen in der Gruppe diskutiert wird. Dann wird das Schloss von Graf Forbeck als Modell enthüllt. Dieses Modell wird später ins Zentrum einer Kriegsszene gesetzt, in der die vorherigen Personen verschwunden sind. In einer Kreisfahrt wird nun mit der Kamera an dieses Modell heran gefahren und nach einem weiteren Schnitt wird es zum tatsächlichen Handlungsort, wenn man in der Comicwelt das erste Mal im Inneren des Schlosses ist. Das Geschrei des geretteten Babys in den Armen der Amme setzt sich im nächsten Bild in multiplizierter Form fort, wenn der Schulbus in den 1980er Jahren abfährt. Hinter dem Bus erkennt man äußere Teile des tatsächlich gebauten Schlosses. Als der Bus die Schlossallee entlangfährt, tritt die Amme aus einem der säumenden Bäume und verfolgt einen Weg quer durch das

Bild weg von den ‚realistisch‘ wirkenden Bäumen hin zu einem Wald, dessen Gewächse in ihrer exzessiven Farb- und Formästhetik auf die schon eingeführte Comic-Welt verweisen. Es sind vornehmlich diese formalen, nonverbalen audiovisuellen Verbindungen, die die drei Handlungen aufeinander beziehen. Und sie verweisen alle auf das Schloss: als Ort, als Idee oder Formengeber in Hinblick auf die vertikale Linienführung. An dieser Stelle bietet sich eine Begriffsverschiebung an: Das Schloss als narrativ organisierendes Zentrum erfährt weniger eine *Mise-en-scène* als eine *Mise-en-présence*, die auf einem sono-optischen Raum aufbaut.⁹

Dies bedeutet nicht nur, dass die Erzählinstanz in diesem Film entpersonalisiert ist, sondern dass sie zudem noch (audiovisuell) verräumlicht ist. Die einzelnen Handlungen stehen in keinem kausal-logischen Verhältnis zueinander, sondern in der Dauer des Films – der *Mise-en-présence* des Schlosses – stehen die drei Handlungen in diesem Sono-Opto-Raum zeitlich koexistierend nebeneinander. Durch diese Gleichzeitigkeit werden etliche Möglichkeiten der Bezüge der drei Handlungen untereinander offen gelassen, die sich vor allem im sinnlich, erfahrbaren Bereich verorten und sich begrifflich schwer fassen lassen.

Diese Fokussierung der Wahrnehmungsstruktur des Films auf *sinnliche* Rezeptionsmodi findet ihre Entsprechungen in bestimmten wiederkehrenden Topoi in den drei Handlungen: Immer wieder kommen Diskussionen vor, in denen urmenschliche Gefühle und Sehnsüchte wie ‚Liebe‘, ‚Glück‘ und ‚Phantasie‘ zum Ausdruck gebracht werden. Resnais versucht gar nicht erst diese sinnlichen Erfahrungen und Gefühle in beschreibende Begriffe zu fassen, sondern verlagert die Thematisierung der menschlichen Erfahrungen in die sinnliche Wahrnehmungsstruktur seines Films. Deshalb werden auch am Ende die Worte gesungen: *Pas compris!*

In *On connaît la chanson* wird Resnais den Zuschauer noch nachhaltiger gerade mit seinen eigenen Zeiterfahrungen sinnlich einbeziehen. Dies geschieht paradoxerweise über eine Form der Narration, die sich, oberflächlich betrachtet, vergleichsweise konventionell gibt.

3. *On connaît la chanson*. Depression in der narrativen Sukzession

Das für die Kritik hervorstechende Merkmal von *On connaît la chanson* (1997) ist die Tatsache, dass Sprache und Gesang – genauer gesagt: Sprache und Chanson (Schlager) – miteinander vermengt werden. Die Chansons ‚brechen‘ in den

erzählerischen Repräsentationsmodus, der von den Dialogen bestimmt wird, ein. Auf den ersten Blick bringen sie zunächst vor allem einen Rhythmuswechsel in der Artikulation mit sich. Dennoch gliedern sie sich in die Handlung ‚sinnvoll‘ ein, selbst wenn weder Geschlecht noch Personennamen zum Kontext passen.¹⁰ Doch dieses ‚sinnvoll‘ soll im Folgenden nicht begrifflich kategorisiert werden. Deshalb kann es auch nicht darum gehen, den jeweiligen Einsatz des Chansons als narratives Element wie einen Traum, eine unerfüllte Sehnsucht oder wie einen tatsächlichen Dialogteil zu begreifen und zu beschreiben. Hier geht es vielmehr um das Verhältnis der narrativen Sukzession der Handlung zu den sich eröffnenden Polyvalenzen, d.h. der Sinnvielfalt, die sich simultan in den eingelagerten Chansons auftut. Diese raum-zeitliche Struktur einschließlich ihrer Formierung der Zuschauerwahrnehmung bindet sich – ähnlich wie schon bei *La vie est un roman* – an thematische Gegenstände des Films zurück.

Der Film zeigt die wechselnden Begegnungen gutbürgerlicher Pariser, die alle auf verschlungene Weise miteinander verbunden sind. Nach außen hin präsentieren sich Odile, Camille, Nicolas, Claude, Marc und Simon als selbstbewusste Erfolgsmenschen, die ihr Leben glücklich im Griff haben. Doch je mehr man den einzelnen Begegnungen an den unterschiedlichsten Orten in Paris beiwohnt, desto stärker kristallisiert sich heraus, dass sich ständig Missverständnisse und Verwechslungen ereignen, gerade weil sich eigentlich niemand *chez soi* (bei sich) fühlt: Das Selbstbewusstsein und die Zufriedenheit erweisen sich als Rollenspiel, um die angenommenen Erwartungen des Gegenübers erfüllen zu können. So zerbricht z.B. Camille fast an der Tatsache, dass sie nach ihrer bravourös bestandenen Doktorprüfung doch eigentlich glücklich sein müsste, aber es einfach nicht ist. Dieses Motiv der depressiven Haltlosigkeit findet sich im Topos der ständigen Wohnungssuche und -besichtigung wieder. Der Film endet mit einer Wohnungseinweihungsparty, bei der es zu einer räumlichen Verdichtung kommt: Das erste Mal treffen alle Protagonisten aufeinander. Doch anstatt nun eine Ordnung in die Verhältnisse zu bringen und bei sich selbst anzukommen, gerät nicht die Handlung, sondern der filmische Raum außer Kontrolle.

Die Figuren, die mit ihren Dialogen bis dahin Träger der narrativen Sukzession sind, haben am Schluss des Films die Kontrolle über ihre Selbstbilder und -inszenierungen verloren. Dies übersetzt sich in die Raumstruktur des Films. Der Raum von Odiles Appartement löst sich auf, die menschliche Rhythmik der Figuren wird durch die wabernden, nicht-gerichteten Bewegungen von Quallen überblendet. Die Raumkonsistenz begründenden Kader werden zunehmend ge-

kippt. Die Bewegungen der Quallen bestimmen den Montagezusammenhang. So erfährt die Raum- und Zeitwahrnehmung des Zuschauers durch die simultan existierenden Elemente im Bild eine ähnliche Ziel- und Haltlosigkeit, wie sie die Figuren in der Diegese empfinden. Dies wurde im Verlauf des Films schon angedeutet durch die subtile, sinnliche Verunsicherung des alltäglich ‚erzählten‘ Universums der Pariser Bourgeoisie. Vor allem das Einbrechen der Chansons löst einen Irritationseffekt aus. Die Chansons fungieren als komplexe Funktionsgröße in Hinblick auf die Ausbildung von Polyvalenzen; sie brechen ein in die kausal-logisch, linear gebundene Narration, die auf die Eindeutigkeit von Sinn zielt.

Zunächst erweitern die Chansons als Ausdrucksmittel der Figuren den Bedeutungsraum einer sprachlichen Aussage hin zu einer sinnlich-rhythmischen Artikulation. Sie illustrieren damit eine emotionale Situation oder Befindlichkeit der Figuren – aber sie bedeuten nicht! Anders als in *La vie est un roman*¹¹ handelt es sich hier nicht um eigens für den Film komponierte Lieder, sondern um Schlager, die im kollektiven Wissen verankert sind (zumindest für Franzosen). Dieses kollektive Wissen macht sich Resnais zunutze, um den Zuschauer, der auch diese Lieder kennt, in seiner eigenen Zeitlichkeit und Subjektivität, vor allem emotional mit in die Narration des Films einzubeziehen.¹² Der filmische Text und die subjektive Wahrnehmung (Erinnerung) konstituieren diesen Möglichkeitsraum: Die Chansons aktivieren beim Zuschauer zwei koexistierende Zeitebenen: zum einen die der augenblickhaften Wahrnehmung, in der das Chanson in den aktuellen Kontext der Handlung integriert wird; zum anderen haben die Chansons überdies noch eine eigene historische Dauer, da sie Lieder aus einer bewusst vergangenen Zeit sind. Dies hört man – auch wenn man z.B. als Deutscher nicht alle Schlager kennen sollte. Resnais macht sich paradoxerweise kollektives Wissen zunutze, um den Zuschauer mittels der Chansons mit seiner persönlichen Dauer, seiner individuellen Zeitlichkeit in die Narration mit einzubeziehen. Dadurch werden die Emotionen des Zuschauers bewusst rhizomartiger Bestandteil der Narration. Auf diese Weise wird am auffälligsten die sukzessive Narration als lineare Abfolge von Sinn-Einheiten unterminiert.

Claude beschließt den Film mit dem Lied *Chanson Populaire*. In diesem Schlager scheinen alle hier getroffenen Befunde inhaltlich, strukturell, formal im Timing und sinnlich synthetisiert. Inhaltlich werden in diesem Lied emotionale Befindlichkeiten wie ‚Liebe‘ und ‚Glück‘ des Menschen an die Erinnerungsfunktion eines Chansons gebunden: Sie kommen und gehen wie Ohrwürmer.

Die Emotionen brechen in den Alltag ein, sie unterliegen keiner Logik, keinem Sinn und Zweck, d.h. sie sind begrifflich nicht fassbar. Tatsächlich bricht die schnellere Rhythmik dieses Liedes in die des vorherigen Liedes ein. Für den Zuschauer ist das Bild von Claude und Odile überlagert mit wabernden Quallen: Subjektive, aus den Ufern gelaufene Raum- und Zeitkonsistenz im Zusammenhang mit Sinnlichkeit und Gefühlen simultan in einem Film-Bild: eine Erfahrung für den Zuschauer.

4. Resümee

Hinter dem Anliegen, *Zeit und Zeit-Bilder* in den Filmen von Alain Resnais untersuchen zu wollen, steht die Grundidee, sich nicht mehr auf eine einsinnige, inhaltliche Interpretation der Filme zu konzentrieren, sondern die vielschichtigen Möglichkeiten der raum-zeitlichen Konstruktion des audio-visuellen Mediums zu fokussieren. Diese in ihrer *Relationalität* und die darin liegenden *Möglichkeiten* zu begreifen, weist einen Weg, der Komplexität der Filme Resnais' gerecht zu werden – diese jenseits einer begrifflich-sprachlichen Einschränkung eben auch angesichts der aussersprachlichen Qualitäten in ihrer Funktionsweise zu untersuchen.

Diese Qualität scheint darin begründet, dass die Filme wesentliche menschliche Erfahrungen wie etwa ‚Liebe‘, ‚Glück‘ oder ‚Depression‘ zum Gegenstand haben, jene Erfahrungen aber nicht einer sinnsukzessiven Narration unterworfen werden. Die Komplexität beruht darauf, dass in den Filmen die Sinnlichkeit der Erfahrungen nicht nur thematisch, sondern zugleich auch nachhaltig in der audiovisuellen Struktur und Vermittlungsform manifest wird. *La vie est un roman* und *On connaît la chanson* werden im Kino vom Zuschauer weniger ‚verstanden‘ als vielmehr ‚erfahren‘. Dahinter steht nicht die Konstruktion von linearem Sinn, sondern die bewusste Koexistenz von *sinnlichen* Möglichkeiten – wie eben bei der Vorstellung eines Rhizoms, man vergleiche das bewegte Bild des Baumes im Eingangsbeispiel.

¹ „Also hat sie zu Papa gesagt: ‚Das Leben ist kein Roman‘“. „Das Leben ist kein Roman‘ – was soll das heißen?“ „Man wird es verstehen, wenn man groß ist?“ „Wann werde ich groß sein?“ „Wenn du so alt bist wie ich“ (Übs. F.H.).

² Vgl. Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung von Körper und Geist. Hamburg: Meiner 1991, S. XIII-XXXV.

-
- ³ Vgl. Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink 2003, S. 19.
- ⁴ Ebd., S. 21.
- ⁵ Der Begriff der (Zeit)Schicht ist von Deleuze entlehnt, er gebraucht ihn im Zusammenhang seiner Analyse von Resnais' Filmen (vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 140).
- ⁶ Vgl. Pisters, Patricia: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press 2003, S. 216-224.
- ⁷ Das Äußere des Schlosses als Sammelsurium der unterschiedlichsten architektonischen Stile sei hier aus Gründen der Ökonomie nur am Rande erwähnt. Vgl. dazu Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hg.): *Alain Resnais*. Wien: Hanser 1990, S. 201.
- ⁸ Oms, Marcel: *Alain Resnais*. Paris, Marseille: Editions Rivages 1988, S. 146.
- ⁹ Der Begriff ‚Sono-Opto‘-Zeichen stammt aus dem Vokabular von Deleuze. Er beschreibt mit diesem Ausdruck die korrelierende Zeichenform zum Zeit-Bild, in dem Anschlüsse nach einer sensomotorischen Bewegung obsolet werden (vgl. Deleuze: *Zeit-Bild*. S. 349). Die Verwendung dieser Begrifflichkeit bei der Beschreibung der Resnaischen Raumstruktur in diesem Film wirkt genauer, als die Formulierung Jansens von einem ‚Ort‘ (Jansen und Schütte: *Resnais*. S. 196). Mit der Begrifflichkeit von Deleuze lässt sich die audiovisuelle Komponente des ‚Raumes‘ als filmisches Konstrukt präziser zum Ausdruck bringen.
- ¹⁰ Vgl. Bouquet, Stéphane: „La vie n'est pas un roman. On connaît la chanson d'Alain Resnais“. In: *Cahiers du Cinéma*, 1997, Nr. 518, S. 47-49.
- ¹¹ Wo auch außer in den genannten Beispielen viel gesungen wird und Gesang in den Dialog einbricht.
- ¹² Oliver Fahle stellt ebenfalls in einem Aufsatz eine Verbindung zwischen dem Einsatz der Chansons und Gilles Deleuzes Kristallbild- bzw. Zeitbild-Konzeption her. Allerdings liegt sein Fokus und Plädoyer mehr auf der Entwicklung einer Medienphilosophie denn auf einer auf die Narration bezogenen medienästhetischen Analyse (vgl. Fahle, Oliver: „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“. In: *montage/av* 11, 2002, S. 97-112).