

Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im cinéma vérité – CHRONIQUE D’UN ÉTÉ (CHRONIK EINES SOMMERS, 1961)

Zusammenfassung: Einen wesentlichen Einfluss auf die Ästhetik des cinéma vérité hatte die Entwicklung tontauglicher Handkameras, die den Filmemachern die ästhetische Möglichkeit einer Manipulation und Differenz von Akustischem und Visuellem eröffnete. Anhand ausgewählter Szenen von *Chronique d’un été* möchte ich zeigen, wie sich die Manipulation und Differenz von Bild und Ton, die erst durch die gleichzeitige Aufnahmemöglichkeit beider Größen denkbar wurde, konkret darstellt. Im Mittelpunkt soll dabei der Akt des Offenlegens und Reflektierens des filmischen Schaffensprozesses stehen, der als ein wesentlicher Aspekt filmischer Modernität bezeichnet werden kann.

Der Film *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ* entstand im Sommer 1960 und ist eine Gemeinschaftsarbeit des Soziologen Edgar Morin und des Ethnologen und Filmemachers Jean Rouch. Die Idee des Films, die Stimmung der Pariser nach dem Algerienkrieg einzufangen, stammt von Morin und stellt ein »soziologisches Experiment« dar, das lose Interviews auf der Straße »[...] zu Portraits von konkreten Personen [...]« verdichtet.¹

Mit *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ* haben Rouch und Morin das Programm des cinéma vérité, einer neuen Strömung des französischen Dokumentarfilms der 1960er Jahre formuliert. Die Filmemacher, die selbst Teil des Gefilmten sind, initiieren und provozieren dabei das, was sie filmen, während sie es und indem sie es filmen. Dabei postulierten sie, sich mit der Methode des cinéma vérité dem Leben annähern und eine Wahrheit zeigen zu wollen, die nur mit dem Film gezeigt werden kann.² Die Intension des cinéma vérité ist es also, so Hans J. Wulff,

1 Piechota, Antje: *Jean Rouch, Innovationen im Spannungsfeld von Ethnologie und Kino*. Saarbrücken: VDM 2008, S. 80.

2 Vgl. dazu die Kommentare der Filmemacher in *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ*.

[...] die Konflikte zu protokollieren, die durch das Vorhandensein von Kamera und Interviewer hervorgerufen werden. Insofern ist *Cinéma Vérité* ein »Forschungsprozeß« (Morin) und der Film eine »Film-Enquête«, eine »Film-Untersuchung«. Der Kamera kommt entsprechend ein Charakter als *caméra provocateur* zu.³

Auch andere Filmemacher wie François Reichenbach, Mario Ruspoli und Chris Marker übernahmen die »Programmatische des *cinéma vérité*«⁴, wobei der Film *LE JOLI MAI* (*DER SCHÖNE MAI*, 1963) neben *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* als »Klassiker des *cinéma vérité*« gilt.⁵

Wobei nicht nur das *cinéma vérité*, sondern auch andere Strömungen des Dokumentarfilms dieser Zeit einer ähnlichen Arbeitsweise folgten. So kam beispielsweise das *direct cinema*, eine Ende der 1950er Jahre in den USA entwickelte Methode des Dokumentarfilms, oder das *free cinema* in England auf. Da der Begriff des *cinéma vérité* auch für die amerikanische Dokumentarfilmbewegung des *direct cinema* benutzt wird, ein und dieselbe Bezeichnung also synonym für verschiedene Programme verwendet wird, kommt es mitunter auch, so Eva Hohenberger, zu begrifflichen Verwechslungen innerhalb der verschiedenen Programme. Den Unterschied zwischen der Arbeitsweise der amerikanischen und der französischen Dokumentaristen sieht Hohenberger unter anderem in der unterschiedlichen Nutzung der neuen, handlichen Kamera mit Direktton.

Natürlich war diese Entwicklung von den neuen leichten Techniken nicht unabhängig, aber während sie in den USA den Dokumentaristen vorbehalten blieben, die ein vorfilmisches Ereignis ›direkt‹ aufzeichnen wollten, benutzten französische Dokumentaristen wie Rouch oder Reichenbach sie zur aktiven Teilnahme am Geschehen bis hin zur Initiierung des vorfilmischen Ereignisses.⁶

3 Wulff, Hans J.: »*Cinéma Vérité*«. In: Theo Bender, Hans J. Wulff: *Lexikon der Filmbegriffe* (<http://www.lexikon.bender-verlag.de> [12.01.2009]).

4 Ebd.

5 Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim u. a.: Olms 1988, S. 224.

6 Ebd., S. 227.

Doch obwohl sich die Selbstreflexivität des *direct cinema* in einer anderen, vielleicht weniger offensichtlichen Form äußert als die des *cinéma vérité*, ist beiden eines gemeinsam: Indem der Film sich selbst zur Sprache bringt, wird er nicht nur als Darstellung, sondern auch als Darstellendes, nicht nur als Vermittlung, sondern auch als Vermittelndes wahrnehmbar.

Dabei ist der Begriff des *cinéma vérité* insbesondere dem Kino Dziga Vertovs und Robert Flahertys verpflichtet, über die Rouch schreibt: »Beide waren Filmemacher, die sich mit den Möglichkeiten der Vermittlung von Realität beschäftigten.«⁷ Rouch verstand das *cinéma vérité* nicht als eine »empirische« Untersuchung von Wahrheit, sondern vielmehr als eine Wahrheit, die »nur mit den Mitteln des Films« hergestellt werden kann.⁸ Doch nicht nur Vertov und Flaherty, sondern auch das National Film Board of Canada und der Kameramann Michel Brault hatten maßgeblichen Einfluss auf das Schaffen Rouchs und dessen filmische Auseinandersetzung mit der Realität, insbesondere was die technische Entwicklung des Films und die Bewegungsmöglichkeit der Kamera betraf. Dabei bezog sich die technische Neuerung, die Rouch anstrebte, nicht nur auf die Kamera, sondern auch auf die Tonapparatur. Denn Rouch wollte neben einer handlichen und leichten Kamera, die einen größeren Bewegungsspielraum bei der Bildaufzeichnung ermöglichte, auch eine Tontechnik, die es ihm gestattete, den Ton direkt am Drehort aufzunehmen. Die Originaltonaufnahmen sollten die oftmals unpassenden, durch nachträgliche Vertonung hinzugefügten Off-Stimmen, etwa von Sportkommentatoren, ersetzen. Rouch arbeitete seit 1951 mit Originalton, der zu jener Zeit noch von einem Tonmann mit einem 30 kg schweren Tonbandgerät aufgenommen werden musste. Auf akustischer Ebene stellten sich Rouchs Filme fortan als eine Kombination aus »Originalton, Kommentar und einer nachträglichen Kommentierung durch die Gefilmten« dar, wobei die Tonaufnahme dabei noch sehr beschwerlich war.⁹

Erst die Entwicklung zweier Erfindungen, die von Brault, Rouch und der Firma Eclair realisiert wurden, verschafften Rouch während der Dreharbeiten von *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* die technischen Möglichkeiten, die er sich für sein filmisches Schaffen erhoffte:

Man arbeitete mit dem Prototyp der ersten Synchronkamera, der tragbaren KMT Coutant-Mathot 16 mm-Kamera mit einem großen Magazin und dem Pilotone-System, das es der Kamera ermöglichte, simultan mit einem Nagra-Rekor-

7 Rouch, Jean: »Die Kamera und der Mensch«. In: *Freunde der Deutschen Kinemathek* 56, 1978, S. 2–22, hier S. 5.

8 Vgl. Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 228.

9 Ebd., S. 240.

der, einem hochempfindlichen Schweizer Tonbandgerät, das den Ton unabhängig von der Bewegung und Entfernung der Kamera aufzeichnen konnte, zu filmen. Michel Brault hatte hierfür erstmals Krawattenmikrofone eingesetzt.¹⁰ Durch die tragbare und leichte Kameratechnik wurde, wie Antje Piechota schreibt, eine andere Art des Filmens – auf akustischer wie auf visueller Ebene – möglich.¹¹

Diese neue Art des Filmens, die mit der Einführung tontauglicher Handkameras möglich wurde, äußert sich meiner Ansicht nach vor allem in einer Manipulation und Differenz der Bild- und Tonebene, die eine filmische Selbstreflexion möglich macht. Interessant ist in diesem Zusammenhang insbesondere jene Szene, in der verschiedene Personen in einer Fabrikhalle bei der Arbeit gezeigt werden. Indes ein lauter Geräuschteppich ertönt, der die unterschiedlichen Maschinengeräusche bündelt, fragmentiert und serialisiert die Kamera hingegen einzelne Personen und hebt deren Körper, Gesichter und Bewegungen hervor. Es folgt eine zweite Bildserie, die verschiedene Arbeiter beim Essen zeigt, während im Hintergrund weiterhin, allerdings etwas leiser, die Maschinengeräusche zu hören sind. Als die Arbeiter beim Nachhausegehen gezeigt werden, wird der maschinelle Geräuschteppich langsam ausgeblendet und Straßenlärm eingeblendet. Obwohl in dieser Szene also nicht nur verschiedene Protagonisten (Arbeiter), sondern auch verschiedene Tätigkeiten (Arbeiten, Essen, nach Hause gehen) gezeigt werden, bleibt der Ton hingegen derselbe (monotone Maschinengeräusche), wird dabei aber leiser, bis er schließlich ganz verstummt (laut, leise, ausgeblendet) und in einen anderen Ton (Straßenlärm) übergeht. Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton äußert sich hier also in dem Gegensatz von visueller Fragmentierung und akustischer Bündelung, die durch die gleichzeitige Aufnahme von Bild und Ton wahrnehmbar wird. Wobei diese Szene noch auf eine andere wesentliche Differenz des Films aufmerksam macht, nämlich auf die unterschiedlichen Aufnahme- und Abspielmodi von Bild und Ton. Denn während im Film das Bild linear und diskontinuierlich aufgenommen wird, wird der Ton hingegen zirkulär und kontinuierlich aufgezeichnet. Bei der Projektion des Films muss dann das diskontinuierliche Abspiel der Bilder wieder mit dem kontinuierlichen Bewegen der Tonspur gekoppelt werden. Beides, Aufnahme wie Abspiel, stellte ein großes Hindernis in der Entwicklung des Tonfilms dar. In der Fragmentierung des Bilderflusses und der Bündelung des Akustischen zeigt sich in dieser Szene also auch

10 Vgl. Piechota: *Jean Rouch*, S. 78. Vgl. dazu auch Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 240 ff.

11 Vgl. Piechota: *Jean Rouch*, S. 79. Wobei *Chronique d'un été* noch nicht über einen durchgehenden Synchronon verfügte. Den ersten vollständigen Synchrononfilm konnte Rouch erst 1965 drehen, »[...] mit *La goumbé des jeunes noceurs*, einem Kurzfilm über eine Tanz- und Musikgruppe in Abidjan.« (Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 241).

der Widerspruch, der bei der Aufnahme und dem Abspiel des Films zwischen Bild und Tonspur existiert. Doch verweist diese Szene noch auf eine dritte wesentliche Differenz des optischen und des akustischen Raums, nämlich darauf, dass der Raum des Sehens ein geometrischer und logischer Raum ist, der vektoriell gegliedert ist und durch optische Wahrnehmung errechnet wird. Der Raum des Hörens hingegen ist ein topologischer Raum, der unmittelbar und stets in seiner Gesamtheit gegeben ist und in dem alles gleichzeitig zu hören ist.¹² Indem *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* Bildserien präsentiert, die einzelne Personen und Tätigkeiten fragmentiert, wird die Errechnung des Filmbildes durch die Montage betont und dieser Vorgang, der im Film normalerweise unbemerkt abläuft, bewusst gemacht. Der monotone Geräuschteppich in der Fabrikhalle hingegen zeigt, dass der Raum des Hörens stets in seiner Gesamtheit gegeben ist und einzelne Töne nicht oder nur sehr schwer isoliert werden können. Um derartige Tonüberlagerungen, die beim Drehen mit Direktton entstehen, zu vermeiden, wird im klassischen Hollywoodfilm die Tonspur nachsynchronisiert. *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* hingegen hebt diesen Aspekt durch die Verwendung von Direktton noch hervor und verweist so auf die Tonspur klassischer Filme.

Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton zeigt sich auch in jener Szene, in der Marceline über ihre Zeit im Konzentrationslager spricht. Während Marceline in einem Gespräch mit den anderen Protagonisten erklärt, dass die Tätowierung auf ihrem Arm keine Telefonnummer ist, sondern eine Nummer, die ihr im Konzentrationslager gegeben wurde, schweift die Kamera ab und zeigt ihren Arm, ihr Gesicht und schließlich, nachdem sie zu ihren Gesprächspartnern hinübergeschwenkt hat, ihre Hand, die eine Rose streichelt. Neben dem Abschweifen der Kamera vom Ton, die so die Differenz von Sichtbarem und Hörbarem im Film wahrnehmbar macht, ist in dieser Szene insbesondere auch die nächste Einstellung interessant, in der Marceline in einer Totalen zu sehen ist, wie sie über die Place de la Concorde läuft und von ihrer Deportation erzählt. Zunächst ist unklar, ob es sich um einen inneren Monolog handelt oder ob sie tatsächlich spricht, ob also ihre innere oder ihre äußere Stimme erklingt. Traditionell werden, etwa bei David Bordwell und Kristin Thompson, interne diegetische Töne von externen diegetischen Tönen unterschieden, wobei erstere im Gegensatz zu zweiten keine physikalische, sondern eine mentale Ursache haben.¹³ Indem die Stimme in dieser Szene dem Bild zunächst nicht eindeutig zugeordnet werden kann, da

12 Vgl. Engell, Lorenz: *Bild und Ort des Klangs. Musik als Reflexion auf die Medialität des Films*, Vortrag, Wissenschaftliches Kolloquium, Filmmusik – Theoriebildung und Vermittlung, Weimar 2004.

13 Vgl. Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film art: an introduction*, New York u. a.: McGraw-Hill 1993, S. 310.

Marcelines Mundbewegung nicht oder nur schemenhaft zu erkennen ist, beginnt der Zuschauer darüber nachzudenken, ob die Figur tatsächlich spricht oder ob sie nur laut denkt. Als Marcelines Gesicht dann in einer Nahaufnahme zu sehen ist, erkennt der Zuschauer, dass es sich um ihre äußere Stimme handeln muss, da sich Marcelines Mund bewegt. Indem zunächst unklar ist, woher die Stimme kommt, wird auf die Existenz von inneren und äußeren Stimmen aufmerksam gemacht. Als dann schließlich klar ist, dass es sich bei Marcelines Stimme um eine äußere Stimme handelt, wird die Grenze zwischen innerer und äußerer Stimme wieder aufgeweicht, indem der Zuschauer nun realisiert, dass Marceline einen inneren Monolog hält, der veräußert wird.

Schließlich, nach einem Schnitt, ist Marceline zu sehen, wie sie sich auf einer Straßenkreuzung auf die Kamera zubewegt und in die eindrucksvolle Kulisse der Halles hineinläuft. Aufgrund des starken Gegenlichts ist ihr Gesicht kaum zu erkennen. Indes sie von ihrer Deportation erzählt und auf die Kamera zuläuft, entfernt sich die Kamera langsam in einer Rückwärtsbewegung von ihr. Marceline wird kleiner und kleiner, während ihre Stimme durch das Krawattenmikrofon und den Nagra-Rekorder, der sich in ihrer Tasche befindet, gut zu hören ist. »Das ›Dekor‹ der Halles wird so immer mächtiger, während Marceline, die seufzt und wieder seufzt und – »Oh, papa!« – ihren Vater anruft, am Ende der langen Einstellung nur noch ein kleiner Punkt ist.«¹⁴ Diese Unstimmigkeit zwischen der zunehmend größer werdenden Entfernung der Figur und der gleich bleibenden Lautstärke der Stimme macht den Zuschauer auf eine wichtige Konvention des Tonfilms aufmerksam, die sich nach ersten Experimenten mit dem neuen Medium in den 1930er Jahren etabliert hat und die besagt, dass Dialoge, auch wenn sich die Entfernung der Figur oder die Einstellungsgröße ändert, in einer kontinuierlichen und gut hörbaren Lautstärke wiedergegeben werden müssen, um die Verständlichkeit und Hörbarkeit der Rede zu garantieren. Diese Reflexion klassischer Regeln der Tonverwendung im Film wird durch die Rückwärtsbewegung der Kamera und die so entstehende Differenz von Bild und Ton wahrnehmbar.

Wobei sich diese Szene nicht nur in ästhetischer, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht als manipuliert darstellt. Denn Marceline selbst schätzt ihr Verhalten in dieser eindrucksvollen Szene(rie) als gespielt und inszeniert ein, wenngleich dieses auch, wie sie betont, reale Aspekte ihrer Person enthält.¹⁵ In diesem Zu-

14 Piechota: *Jean Rouch*, S. 82.

15 Vgl. Rouch, Jean und Edgar Morin: *Chronique d'un été*. Paris: Inter Spectacles 1962, S. 165.

sammenhang kann, wie Piechota schreibt, das Verhalten von Marceline auf der Place de la Concorde und in Les Halles als »Manipulation der Realität« bezeichnet werden, bei der sich der Zuschauer fragt,

[...] was Manipulation ist, oder anders, wo die Wahrheit aufhört und die Fiktion beginnt. Das *Cinéma-Vérité* provoziert und produziert in gewisser Weise also erst das, was es gleichzeitig dokumentiert. Diese »artifizielle« Form der Wahrheit – und hier liegt die Übereinstimmung mit Vertovs *Kinopravda* – ist nicht empirisch angelegt, sondern meint, ganz im Gegenteil, eine nur mit den Mitteln des Films herstellbare Wahrheit.¹⁶

In derartigen Filmen kommt es also, wie diese Szene zeigt, zu einer Durchdringung und Annäherung von Dokument und Fiktion. Wobei sich diese Annäherung, wie Jean-Louis Comolli schreibt, nicht nur auf den Dokumentarfilm, sondern auch auf den Spielfilm dieser Zeit bezieht, wie dies beispielsweise bei Jean-Luc Godard, Eric Rohmer oder John Casavettes zu beobachten ist. Bei dieser Tendenz »durchdringen« und »vermischen« sich, so Comolli, die bis dahin weitgehend getrennten und gegensätzlichen Richtungen des »Dokumentarischen« und des »Fiktionalen« und treten in einen wechselseitigen »Austauschprozeß« ein. Die Annäherung von Dokument und Fiktion findet dabei in der Form statt, dass beide »[...] aufeinander reagieren, einander verändern, einander umformen – und am Ende möglicherweise ununterscheidbar werden.«¹⁷

Ebenso, wie sich der Bereich des Dokumentarischen und des Fiktionalen vermischt, durchdringt sich im *cinéma vérité* aber auch, wie Gilles Deleuze schreibt, der Bereich des Subjektiven und des Objektiven. Unter objektiv versteht Deleuze dabei »[...] das, was die Kamera »sieht«, und [unter] subjektiv das, was die Figur sieht.«¹⁸ Die Kamera sieht und zeigt demnach einerseits den Protagonisten und andererseits das, was der Protagonist sieht. »Man kann also von der Annahme ausgehen, daß die Erzählung die Entwicklung von zwei Arten von Bildern – den objektiven und subjektiven – ist sowie ihr komplexes Verhältnis, das sich [...] in einer Identität [...] auflösen muss.«¹⁹ Diese Differenzierung und Identifizierung des Subjektiven und des Objektiven wird nun im modernen Film von einer »an-

16 Piechota: *Jean Rouch*, S. 82.

17 Comolli, Jean-Louis: »Der Umweg über das *direct* (1969)«. In: Eva Hohenberger (Hg): *Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 242–265, hier S. 242.

18 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 195.

19 Ebd., S. 195.

deren Art der Erzählung«, so Deleuze, »in Frage gestellt«. Diese macht es möglich, die Trennung der »objektiven indirekten Erzählung vom Standpunkt der Kamera« und die »subjektive direkte Erzählung vom Standpunkt der Person« zugunsten einer »freien indirekten (subjektiven) Rede« zu unterlaufen.²⁰ Die Überwindung des Subjektiven und des Objektiven, aus der die freie indirekte Rede hervorgeht, steht dabei, wie Deleuze schreibt, mit einer neuen Form des Sprechaktes, der für das moderne Kino bezeichnend ist, dem Fabulierakt, in Zusammenhang. Wobei es nicht nur die Filmemacher, sondern auch die Figuren sind, die sich verändern und die die freie indirekte Rede in den Film einführen. Denn die Figur ist, wie Deleuze schreibt, weder »real« noch »fiktiv«[...] ebenso wie sie nicht mehr objektiv betrachtet wird oder selbst subjektiv betrachtet. Vielmehr handelt es sich um eine Person, die Übergänge und Grenzen überwindet, weil sie als eine reale Person erfindet und umso realer wird, je besser sie erfunden hat.«²¹

Der Akt des Fabulierens zeigt sich nicht nur in der Szene, in der Marceline über ihre Zeit im Konzentrationslager spricht, sondern auch in der Schlussequenz von *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ*, in der Morin und Rouch von der Kamera begleitet durch den Saal des Musée de l'Homme spazieren und über das Verhalten der Protagonisten und deren Reaktion auf den Film sprechen (die Protagonisten haben zuvor bei einem Screening Ausschnitte des Films gesehen und im Anschluss daran mit den Filmemachern über den Film gesprochen). Während dieses Gesprächs im Musée de l'Homme beurteilen die Filmemacher das Verhalten von Marceline auf der Place de la Concorde mit folgenden Worten:

Morin: ... Nous sommes allés un peu plus avant – Les gens dès qu'ils sont un peu plus sincères que dans la vie, on leur dit, ou bien: vous êtes des cabotins, des comédiens, ou bien on leur dit vous êtes exhibitionnistes [...]

Rouch: – Eux ne peuvent pas le savoir. Tu comprends lorsque par exemple Marceline dit qu'elle jouait sur la Place de la Concorde – on était témoins? ...

Morin: – Qui ...

Rouch: – ...Elle ne jouait pas!

Morin: – Si elle jouait on peut dire que c'était la partie la plus authentique d'elle-même quand elle parlait de son père – c'est pas un jeu tu comprends, on peut pas appeler ça un jeu ...

20 Ebd., S. 196.

21 Ebd., S. 200.

Rouch: – Bien sûr.

Morin: – C'est-à-dire que ce film à la différence du cinéma habituel, nous réintroduit dans la vie. Les gens sont devant le film comme dans la vie de tous les jours c'est-à-dire qu'ils ne sont pas guidés, parce que nous n'avons pas guidé le spectateur – nous ne lui avons pas dit un tel est gentil – un tel est méchant – un tel est sympathique – un tel est intelligent, et alors devant ces gens là qu'ils pourraient rencontrer dans la vie ils sont désespérés, ils sentent qu'ils sont mis en cause eux-mêmes, ils se sentent concernés et ils essayent de refuser.²²

Interessant ist in dieser Szene vor allem die Selbsteinschätzung der Filmemacher, die, indem sie über die Reaktionen der Figuren sprechen, das Programm des *cinéma vérité* formulieren. Rouch und Morin beschreiben *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* als einen Film, der ihres Erachtens und im Gegensatz zu herkömmlichen Filmen ins Leben zurückführt und die Authentizität der Figuren zeigt. Sie stellen fest, dass das Verhalten der Figuren nicht erfunden, sondern echt ist (obwohl Marceline selbst ihr Verhalten als gespielt empfindet, sie dies aber, so die Filmemacher, nicht besser wissen kann). Die Filmemacher produzieren und erfinden ihren Film also in dem Moment, in dem sie selbst zu Figuren werden und über das sprechen, was die anderen Figuren gesagt haben und was sie als authentisch bezeichnen. Diese Paradoxie und Komplexion von Realität und Fiktion ist im Grunde genommen eine doppelte, da sie sich nicht nur auf Marcelines Rede, sondern auch auf die Rede von Rouch und Morin, die Marcelines Rede reflektiert, bezieht. Eine andere, vielleicht deutlichere Grenzüberschreitung und Paradoxie zeigt sich in der Selbsteinschätzung der Filmemacher, die Figuren nicht gelenkt zu haben, nicht gesagt zu haben, wie sich diese verhalten sollen, ob sie böse oder freundlich, sym-

22 Rouch/Morin: *Chronique d'un été*, S. 129. »Morin: ... Wir sind ein bisschen weiter gegangen. Wenn sich die Leute etwas ehrlicher zeigen, wirft man ihnen vor: ihr seid Mimen, Komödianten, oder man nennt sie Exhibitionisten [...] Rouch: Sie können es nicht wissen. Als Marceline zum Beispiel sagte, daß sie uns auf der Place de la Concorde etwas vorspieler, waren wir Zeugen, dass sie nicht spielte. Morin: Man kann sagen, daß das die echtste Szene war. Als sie von ihrem Vater erzählte, das war nicht gespielt. Das kann man nicht Spiel nennen. Das heißt, daß dieser Film im Gegensatz zum normalen Kino uns ins Leben zurückführt. Die Leute verhalten sich vor dem Film wie vor ihrem täglichen Leben. Das heißt, sie werden nicht gelenkt. Wir haben ihnen nicht gesagt: Dieser ist freundlich, dieser böse, dieser sympathisch, intelligent ... Vor diesen Leuten also, denen sie im Leben begegnen könnten, fühlen sie sich selber in Frage gestellt, fühlen sich betroffen und sie wehren sich dagegen« (zitiert nach der deutschen Untertitelung).

pathisch oder intelligent sein sollen, obwohl es zugleich offensichtlich ist, dass das Verhalten der Figuren durch die Filmemacher und die Anwesenheit der Kamera provoziert wurde.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Filmemacher die Methode des Films bereits reflektieren, während der Film noch nicht zu Ende oder abgeschlossen ist. Auch in der Szene, in der die Figuren in einem Kinosaal über ihren eigenen Film diskutieren, beurteilt sich der Film bereits selbst, ohne sein Ende erreicht zu haben. Indem die Autoren und Figuren innerhalb des Films über den Film nachdenken, wird die Reflexion des Films in den Film selbst verlagert. Zudem werden die Protagonisten bei der Diskussion im Kinosaal in den Prozess des Filmemachens einbezogen, ebenso wie am Anfang des Films, als Rouch und Morin Marceline erklären, sie solle »enthemmt und frei erzählen«, Marceline jedoch entgegnet, dass sie dies nicht könne, weil sie »eingeschüchtert« sei. Die Filmemacher unterbreiten ihr daraufhin das Angebot, Dinge, die ihr nicht gefallen, aus dem Film herauszuschneiden und beteiligen sie somit am Schaffensprozess des Films, indem sie ihr ein (wenn auch nur begrenztes) Mitspracherecht am Film geben. Die Beteiligung Marcelines an der Entstehung des Films zeigt sich auch in der nächsten Szene, in der sie Passanten an einer Metro-Station fragt »Etes-vous heureux?« und somit selbst zur Interviewerin wird, nachdem ihr eine ähnliche Frage (»Comment vis-tu?«) von Rouch und Morin gestellt wurde. Die Beteiligung der Figuren am Schaffensprozess des Films wird dann wiederum reflektiert, indem diese Gegenstand der Rede von Rouch und Morin ist.

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ verfügt demnach nicht nur über verschiedene Ebenen des Fiktionalisierens, Dokumentierens, Betrachtens und Reflektierens, die sich auf vielfältige Weise durchdringen und vermischen, sondern auch über Autoren, die zu Figuren werden, und Figuren, die zu Autoren werden, wobei beide, Figuren wie Autoren, das reflektieren, was sie selbst erfinden und was zugleich und paradoxerweise auch echt ist. Demnach sind die Personen weder real noch fiktiv, sondern beides zugleich. Wobei auch keine eindeutige Zuordnung des Subjektiven und Objektiven mehr erkennbar ist, da die Figuren und Autoren mitunter ihre Rolle tauschen und infolgedessen, um eine Wendung Deleuze aufzugreifen, keine Differenzierung mehr zwischen einer »objektiven indirekten Erzählung vom Standpunkt der Kamera«/des Autors und einer »subjektiven direkten Erzählung vom Standpunkt der Person« möglich ist.²³

23 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 196.

Während dieses Nachdenkens über sich selbst in der Schlusssequenz des Films folgt die Kamera den Filmemachern, umwandert und umkreist sie, sucht ihre Nähe, bis sie sich schließlich abrupt zurückzieht und in der Mitte des Raums stehen bleibt. Während Morin und Rouch in die Tiefe des Bildes hineinlaufen und die Figuren kleiner und kleiner werden, bleibt die Lautstärke ihres Gesprächs hingegen gleich. Diese Szene macht wie auch die Szene, über die sie sprechen – nämlich die, in der Marceline auf der Place de la Concorde und in Les Halles von ihrem Vater erzählt – auf jene Konvention des klassischen Tonfilms aufmerksam, die die Dialoge, um die Verständlichkeit der Rede zu garantieren, gleich bleibend laut erklingen lässt, unabhängig davon, ob die Protagonisten in einer Totalen, Halbtotalen oder Großaufnahme zu sehen sind oder ob sich die Einstellungsgröße ändert.

Dies zeigt, dass in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf ästhetischer Ebene ein Akt des Reflektierens und Offenlegens des filmischen Entstehungsprozesses abläuft. In der Kluft von Sichtbarem und Hörbarem, von Figuren, die sich entfernen, und Stimmen, die bleiben, zeigt sich die Differenz und Manipulation von Bild und Ton, die erst, so meine Schlussfolgerung, durch die gleichzeitige Aufnahmemöglichkeit beider denkbar wurde. Denn für eine derartige Ästhetik war neben der Mobilität der Handkamera insbesondere der Direktton entscheidend, der solche Experimente überhaupt erst möglich machte. Diese neue Art des Filmens, die mit dem *cinéma vérité* und ähnlichen Strömungen aufkam und die den modernen Film entscheidend geprägt hat, äußert sich demnach, wie sich resümierend feststellen lässt, in einem veränderten Verhältnis von Akustischem und Visuellem, das als manipuliert und different bezeichnet werden kann und das vom Film selbst reflektiert wird. Der Akt des Reflektierens, der sich in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* vollzieht und der ein Nachdenken des Films über sich selbst möglich macht, kann dabei als ein wesentlicher Aspekt filmischer Modernität beschrieben werden.