

Sophie Rudolph

### Ein Spiel von Liebe und Zufall – SMOKING/NO SMOKING von Alain Resnais

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14449>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rudolph, Sophie: Ein Spiel von Liebe und Zufall – SMOKING/NO SMOKING von Alain Resnais. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 155–162. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14449>.

#### 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.

## Sophie Rudolph

### Ein Spiel von Liebe und Zufall – *Smoking/No Smoking* von Alain Resnais

*Il ne peut y avoir de communication qu'à travers la forme. S'il n'y a pas de forme, on ne peut pas créer d'émotion chez le spectateur.<sup>1</sup>*  
[Alain Resnais]

Wahrscheinlich stellt sich jeder Mensch im Laufe seines Lebens die Frage, was geschehen wäre, wenn er sich in einer bestimmten Situation anders entschieden hätte. Nur wissen werden wir es nie. Alain Resnais spielt in seinen beiden Filmen *Smoking/No Smoking* (1993) mit der Frage „Was wäre wenn...?“ und lässt seine Figuren in einer komplizierten Versuchsanordnung insgesamt zwölf verschiedene Varianten einer Geschichte mit demselben Anfang durchleben.

Ausgehend von der Entscheidung, ob Celia Teasdale, die Frau des Schuldirektors des englischen Dörfchens Hutton Buscel, eine Zigarette raucht oder nicht, nimmt nicht nur ihr eigenes Leben einen anderen Verlauf.

Zugleich lassen sich die Filme als Selbstreflexion des Mediums Film und seiner Entstehung lesen. So wie sich der Verlauf der Erzählung danach richtet, ob sich Celia Teasdale eine Zigarette anzündet oder nicht, entscheidet zu Beginn der „zündende Gedanke“ des Autors oder Regisseurs über die spezifische Ästhetik und die Möglichkeiten der Ausgestaltung der Formen.<sup>2</sup>

Die Struktur der Filme ist symptomatisch für die Filme von Alain Resnais. Er ist bekannt für ein „Kino des Gehirns“<sup>3</sup>, das stets aufs Neue versucht, die unergründlichen Strukturen des Denkens zu erforschen. Seine Filme sind immer Versuchsanordnungen, und mit Ausnahme von *Mélo* (1986) ist seinen Spielfilmen gemeinsam, dass sie immer wieder chronologisch-lineare Erzählstrukturen aufbrechen.

Im Folgenden wird es darum gehen, den Begriff der Intermedialität anhand der Verfahren der beiden Filme zu diskutieren. Dabei scheint es sinnvoll, sich nach Joachim Paech auf die zunächst von Fritz Heider angedachte und von Niklas Luhmann systemtheoretisch weiterentwickelte Unterscheidung zwischen Medium und Form zu berufen.<sup>4</sup> Medium und Form bezeichnen dabei keine (physikalischen, geistigen oder sonstige) Wesenheiten, sondern unterschiedliche Grade der Koppelung von Elementen. Das Begriffspaar erleichtert die Unterscheidung

zwischen Medium und Medialität, d. h. den spezifischen Vermittlungsleistungen des Mediums, die nur durch die Form stattfinden können. In diesem Sinne ist das diesem Text vorangestellte Motto zu begreifen. Die Form des Films und somit seine Struktur sind der Ort, an dem Intermedialität als TransFORMation [Herv. S.R.] sich manifestieren kann.

Alain Resnais lehnt es ab, den Film als eigenständiges Medium zu betrachten. Er geht sogar so weit, den Film im Vergleich mit anderen Kunstformen als „primitiv“ zu erachten, auch und vor allem aber im Vergleich mit der Komplexität des menschlichen Denkens.<sup>5</sup> Seine Arbeitsweise ist dadurch gekennzeichnet, dass die anderen Künste immer als strukturelles Gestaltungsprinzip in seinen Filmen wieder zu finden sind. Auffallend hierbei ist, dass Resnais keine Hierarchie zwischen den Künsten etabliert. Es gibt in seiner Wahrnehmung keinen Unterschied in der Wertigkeit zwischen einem Comic und einem Gemälde, zwischen einem Musical und einem Roman. Der Intellektualismus, der ihm bisweilen von der Kritik vorgeworfen wird, ist daher keine Frage des „Niveaus“ im Sinne einer elitären Weltanschauung. Vielmehr bringt die Konstruktionsweise der Filme den Zuschauer dazu, „mit dem Kopf statt mit den Nerven zu reagieren“, wie François Truffaut es in einer Besprechung des Dokumentarfilms *Nuit et brouillard* (*Nacht und Nebel*, 1955) einmal formuliert hat<sup>6</sup>.

Auch wenn Resnais selbst die Eigenständigkeit des Mediums Film anzweifelt, erscheinen die Formen seines Schaffens eindeutig als Medium Film, da alle Bilder durch dieselbe technische Apparatur gegangen sind. Wenn er betont „ce que j’aime bien dans le cinéma, c’est que c’est un art impur qui mélange de tas de choses“<sup>7</sup> scheint er dem Medium Film an sich eine heterogene Verfasstheit zuzuschreiben. Heterogenität ist bei Resnais immer „Ausdruck einer experimentellen Gesinnung, die den Entwurfcharakter höher einstuft als das geschlossene Kunstwerk: Wäre es nicht amusant, wenn...“<sup>8</sup>

Im Folgenden ist nun interessant zu sehen, wie andere Medien an der „Formulierung von Formprozessen“<sup>9</sup> beteiligt sind.

Die strukturelle Nähe zum Theater scheint in dem Doppelfilm *Smoking/No Smoking* scheint a priori gleich dreifach gegeben:

Die Filme beruhen auf dem Theaterstück *Intimate Exchanges* von Alan Ayckbourn und haben ihre Struktur von diesem geborgt. Das Originalstück besteht aus acht Theaterstücken mit demselben Beginn, also insgesamt 16 verschiede-

nen Verläufen, vier mehr als in der Verfilmung. Da die Theaterstücke in ihrer Gesamtheit kaum je aufgeführt werden, denn der Zuschauer müsste in diesem Fall an acht aufeinander folgenden Abenden das Theater besuchen, scheint die Verfilmung ein adäquates Mittel, die Stücke vor einem größeren Publikum zur Aufführung zu bringen.

Die Adaption für den Film schrieb das Autorenpaar Agnès Jaoui und Pierre Baccari, die kurze Zeit vorher mit ihrem eigenen Theaterstück *Cuisine et dépendances* (*Und abends Gäste*, UA 1991) auf der Bühne standen. Die beiden Darsteller Sabine Azéma und Pierre Arditi, die alle neun Rollen spielen, sind ausgebildete Theaterschauspieler. Die Frage ist nun aber, wie das Theaterdispositiv im Film konstruiert wird. Zunächst liegt auf der Hand, dass sich das Theater als ältere Form des Spektakels im Kino fortgesetzt hat. „Die dispositive Struktur der Anordnung des (Zuschauer-)Blicks bildet die intermediale Figuration zwischen Theater und Kino.“<sup>10</sup> Wie in frühen Studiofilmen ist das szenische Arrangement in *Smoking/No Smoking* ähnlich einer Theaterbühne gestaltet. Der Film wurde ausschließlich im Studio in einer Kulisse gedreht, obwohl alle Geschichten in Exterieurs spielen. Augenfällig ist dabei vor allem der gemalte Himmel und das künstliche Licht, die das Artifizielle des Dekors überdeutlich hervorheben. Innerhalb der einzelnen Episoden wird stets die Einheit des Ortes gewahrt.

Das Medium Theater wird hier als Form einer theatralischen Inszenierung mit den Mitteln des Mediums Film umgesetzt. Jean-Michel Frodon spricht hierbei von der „mise en scène cinématographique de la mise en scène théâtrale“<sup>11</sup>. In der daraus resultierenden Dopplung der Form der Inszenierung figurieren die Medien Theater und Film in ihrer Differenz. In Folge der Überschreibung zweier Formen treten die spezifischen Vermittlungsleistungen, also die Medialitäten des Theaters und des Films in den Vordergrund.

Alain Resnais verzichtet bewusst auf jegliche Art filmischer Tricks. Er hält sich an durch die Regeln des Theaters vorgegebene Konventionen (obwohl es technisch möglich wäre, sind die von derselben Person gespielten Figuren nie gleichzeitig anwesend), gleichzeitig lotet er aber auch die Möglichkeiten des Films aus, die Kamera bewegt sich anders durch die Räume, als dies auf einer Bühne möglich wäre. Zudem wird der Einsatz des *hors champs* verstärkt.<sup>12</sup> Die Figuren können so miteinander sprechen, auch wenn sie nicht zusammen im Bild erscheinen.

Der künstliche Studiodekor mischt sich mit authentischen Tonaufnahmen (Möwengeschrei, Kinder auf dem Sportplatz, Glockenläuten, Kirchenlieder, die an Originalschauplätzen in Yorkshire aufgenommen wurden). Eine der Endszene in *Smoking* zeigt deutlich die Grenzen des Einsatzes dieses Mittels. Celia Teasdale und Lionel Hepplewick passen auf die Kinder des Paares Sylvie/Lionel auf, die ständig etwas fallen lassen oder getröstet werden müssen. Celia und Lionel gelangen im Dialog mit den Kinderstimmen oft an den Rand des Bildes und die Künstlichkeit der Szenerie wird überdeutlich.

Der Einsatz des *hors champ* ist an sich aber noch kein Spezifikum der filmischen Repräsentation. Gerade das Stück *Cuisine et dépendances* von Agnès Jaoui und Pierre Bacri spielt mit im Nebenzimmer anwesenden Personen, die auf der Bühne, auf der nur die Küche zu sehen ist, nicht auftauchen, wohl aber im Dialog der in der Küche befindlichen Personen „erscheinen“ und dadurch durchaus präsent sind und eine Rolle spielen, indem sie die Gefühlslage der anderen beeinflussen.

Das Verhältnis von szenisch-theatraler und filmischer Repräsentation gerät nicht zuletzt durch die für den Zuschauer erkennbare „wandlungsfähige Performance“<sup>13</sup> der Darsteller ins Blickfeld. Die Schauspieler wechseln in ihren unterschiedlichen Rollen zwar Kleider, Frisuren, Stimmlage und Körperhaltung, bleiben aber dennoch als Personen identifizierbar. Dadurch findet eine Doppelung der Austauschbarkeit der Lebensläufe statt: Nicht nur kann dieselbe Figur in derselben Zeit auch etwas anderes erleben, alle Personen sind in ihrer Erscheinung durch eine geheime (ihnen selbst verborgene) Identität miteinander verbunden. Der Zuschauer wird damit zum Komplizen des ihm vorgeführten Spiels.

Das Wiedererkennen der verschiedenen Figuren wird durch Comiczeichnungen erleichtert, mit denen am Anfang des Films, unterlegt mit dem Kommentar einer Off-Stimme, das ganze Personal vor Beginn der Handlung vorgestellt wird. Der zeitliche Rhythmus wird durch die Abstände „5 Sekunden später“, „5 Tage später“, „5 Wochen später“ und „5 Jahre später“ vorgegeben, die die Intervalle innerhalb einer Episode bestimmen. Diese „Zeitsprünge“ und ihre jeweiligen Alternativen (ou bien...) werden jeweils durch Zwischentitel in Form der Zeichnungen und dazugehöriger Schrift angezeigt. Diese unterbrechen die Bewegung der Filmbilder und bringen den Zuschauer an einen anderen Ort innerhalb der Handlungsstruktur. Die Zeichnungen von Floc'h sind einfach und klar und rep-

räsentieren die Orte und Figuren der Inszenierung. Sie erinnern selbstredend an Stummfilme, aber ebenso an die Interludien in *L'Amour à mort* (*Liebe bis zum Tod*, 1984). Auf Tonebene bleibt jedoch eine Kontinuität durch die Schreie der Möwen, die weiterhin zu hören sind, erhalten.

Einziger Unterschied: Am ersten Knotenpunkt, der den identischen Anfang der beiden Filme beendet, nämlich der zentralen Entscheidung, ob Celia Teasdale rauchen wird oder nicht, wird ihr Zögern durch einen ›freeze frame‹ verdeutlicht. Dabei ist eine Großaufnahme der geöffneten Zigarettenschachtel (der Marke PLAYERS) im Bild. An dieser Stelle kann man von einer Figuration des Mediums Film im Sinne von einem Bruch oder einem Intervall sprechen. Das Innehalten der Bewegung macht für einen Moment die Spezifik des Films als „bewegtes Bild“ bewusst.

Bei alledem scheint es Alain Resnais „nicht um ‚filmisch‘ oder ‚unfilmisch‘ schlechthin zu gehen, vielmehr möchte er die Möglichkeiten des Films und der kinematographischen Sprache ausloten und in Kombination mit anderen medialen Forderungen an ihre Grenzen gelangen.<sup>14</sup> Seine Freude am Montieren und Vermengen unterschiedlicher (auch gegensätzlicher) Elemente kann man auch als Spiel begreifen, das jedoch endet, wenn der Film fertig gestellt ist. Nachdem das Spiel mit der Kamera auf den Filmstreifen fixiert und anschließend montiert wurde, kann de facto keine Transformation mehr stattfinden, nur noch eine Wiederholung in der Projektion auf der Leinwand.

Intermedialität findet an einem virtuellen Ort statt, sie kann sich im Film manifestieren, intermediale Transformationsprozesse sind aber eher im Entstehungsprozess des Films zu verorten. Sie figurieren dort, wo der Film seine eigene Spezifik in Frage stellt und sind Zeichen einer postmodernen Selbstreflexivität des Mediums.

Die Struktur der Filme kann somit nicht zuletzt als Spiel mit der Unwiederholbarkeit des Lebens gelesen werden. In einem Interview stellt Alain Resnais die Verbindung zum Anfang von Milan Kunderas Roman „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“ her.<sup>15</sup> Dort heißt es: „Es ist unmöglich zu überprüfen, welche Entscheidung die richtige ist, weil es keine Vergleiche gibt. Man erlebt alles unmittelbar, zum ersten Mal und ohne Vorbereitung. Wie ein Schauspieler, der auf die Bühne kommt, ohne vorher je geprobt zu haben. Was aber kann das Leben wert sein, wenn die erste Probe für das Leben schon das Leben selber ist? Aus diesem Grunde gleicht das Leben immer einer Skizze. Auch ‚Skizze‘ ist

nicht das richtige Wort, weil Skizze immer ein Entwurf zu etwas ist, die Vorbereitung eines Bildes, während die Skizze unseres Lebens eine Skizze von nichts ist, ein Entwurf ohne Bild.“<sup>16</sup>

Die Filme von Alain Resnais behalten den Charakter eines Entwurfs. Diese Skizze lässt einen Raum entstehen für die eigenen Gedanken des Betrachters. Der oft als fehlend empfundene Sinn der Filme liegt vielleicht genau darin begründet, dass zwischen seinen Bildern ein Raum des Denkens entsteht, der sich aus der Dialektik der empfundenen Differenz und Entsprechung entwickelt.

Eine weitere Verbindung des Denkens von Alain Resnais und Milan Kundera liegt nicht allein darin begründet, dass Resnais vor *Smoking/No Smoking* ein gemeinsames Filmprojekt mit Kundera entwickelte, das Entwurf geblieben ist. Im Zusammenhang mit Alain Resnais Filmen ist der Begriff der „Existenz“, wie ihn Kundera in *L'Art du roman (Die Kunst des Romans, 1987)* erklärt, interessant. Die Existenz ist demnach nicht das, was geschehen ist, sondern die Menge der menschlichen Möglichkeiten, das heißt alles, was der Mensch werden kann und zu was er fähig ist.<sup>17</sup> Folgerichtig sieht Claire Vassé die Filme Alain Resnais als Übergang vom „Zeitalter des Mißtrauens“ zum „Zeitalter des Möglichen“<sup>18</sup>, die somit eine Moderne des Films einläuten. Gleichzeitig zeigt diese Fortschreibung aber auch, wie sehr das Kino von Alain Resnais in der Literatur und der Sprache verwurzelt ist. Die Beobachtung der Figuren, die in den von den Autoren erfundenen Verzweigungen ihres Lebens umherirren, erinnert auch an den analytischen Blick des Verhaltensforschers Henri Laborit in *Mon oncle d'Amérique (Mein Onkel aus Amerika, 1980)*, der anhand der Lebensläufe dreier Personen das menschliche Verhalten mit dem von Ratten vergleicht. Biographien werden hier in einem Versuchslabor auseinander genommen und neu zusammengestellt. Emile Zolas naturalistische Methode des experimentellen Romans ist nicht weit entfernt. Und auch die Figuren Luigi Pirandellos (auf der Suche nach einem Autor) lassen sich hier erahnen.

Die Wiederholung der (möglichen) Enden ist nun keinesfalls eine Darstellung des vollkommenen Potentials der Geschichten, im Gegenteil: sie sind nur der Ausdruck einer möglichen Alternative. Die weiteren Kombinationsmöglichkeiten tendieren ins Unendliche. Die Verzweigungen der Geschichte führen jedoch in der engen Welt des Theaterdekors, in der die Figuren sich immer wieder begegnen, zu keinem Ausweg. Auch wenn die immer wieder auftauchenden Schriftzüge „ou bien“, begleitet von einer fröhlichen Erkennungsmusik und ei-

ner Zeichnung, die den Zuschauer wieder an einen anderen Ort der Handlung zurückführt, den Figuren die Möglichkeit geben, eine Situation noch einmal und diesmal anders zu durchleben, fallen sie am Ende immer wieder in ähnliche Schemata zurück und treffen sich auf dem Friedhof wieder. Auf diese Weise entsteht ein Raum für Unsicherheit, für Ellipsen und für die Unbestimmtheit der Gefühle.<sup>19</sup> Es gibt zwar verschiedene Möglichkeiten, aber keine Lösung. Die Szene in *No Smoking*, in der der Nebel schließlich vollkommen die Sicht versperrt und die Figuren auf der Suche nacheinander hilflos umherirren, ist in diesem Sinne charakteristisch für den ganzen Film. Die verschiedenen Verläufe der Geschichte widersprechen sich nicht, sondern überlagern sich in einem nebulösen Palimpsest. Man fühlt sich an die labyrinthische Struktur von *L'année dernière à Marienbad* (*Letztes Jahr in Marienbad*, 1961) erinnert. Auch hier beruht das Zusammentreffen der Figuren auf Hypothesen aus der Vergangenheit. Am Ende ist nicht sicher, was wirklich stattgefunden hat. Ursprünglich sollte der Titel einer der beiden Filme „C'est comme ça ou autrement“ lauten. Das trifft es ziemlich genau. Resnais zeigt uns, was geschehen könnte und was vielleicht geschehen ist oder geschehen wird. Aber am Ende lässt er den Zuschauer genau wie seine Figuren allein.

- 
- <sup>1</sup> Benayoun, Robert: „Un divertissement macabre. Entretien avec Alain Resnais“. In: GouDET, Stéphane (Hg.): *Alain Resnais*, Paris: Gallimard 2002, S. 238-252.
- <sup>2</sup> Vgl. Schmidt, Johann: „Sally Cat in Marienbad. Kulturelle Transfers in den Filmen von Alain Resnais“. In: Hager, Malte und Johann Schmidt: *Die Spur durch den Spiegel*, S. 284-300, S.287.
- <sup>3</sup> Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.266.
- <sup>4</sup> Paech, Joachim: „Intermedialität des Films“. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag 2002, S. 287-316.
- <sup>5</sup> Christen, Thomas: „Zeit-Erinnerung-Reflexion-Spiel“. In: Neue Zürcher Zeitung vom 03. Juni 2002.
- <sup>6</sup> Tuffaut, François: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München: Hanser 1976, S.235.
- <sup>7</sup> La Rochelle, Réal/Resnais, Alain: „Quand le dialogue devient chant. Entretien avec Alain Resnais“. In: *Positif* 437-438 (Juni-August 1997), S.10, dt.: „Was ich am Kino mag, ist, dass es eine Mischung aus so vielen verschiedenen Dingen ist“ (Übs.: S.R.).
- <sup>8</sup> Schmidt: Sally Cat in Marienbad, S. 292.
- <sup>9</sup> Paech, Intermedialität des Films, S. 298.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 305.
- <sup>11</sup> Frodon, Jean-Michel: *L'Age moderne du cinéma. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion, S.772.

- 
- <sup>12</sup> Vgl. Heller, Heinz B.: „„Ou bien ou bien“. Differenz und Wiederholung in Alain Resnais‘ SMOKING/NO SMOKING“. In: Felix, Jürgen et al. (Hg.): *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren 2001, S. 488.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 487.
- <sup>14</sup> Ochsner, Beate: „J‘ai deux amours: la musique et le film...Intermediale Verschränkungen in ON CONNAIT LA CHANSON [1997] von Alain Resnais“. In: Schlünder, Susanne und Scarlett Winter: *Körper-Ästhetik-Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*. München: Fink 2004.
- <sup>15</sup> Thomas, François: „Le point de vue de la mouette. Entretien avec Alain Resnais. In: Goudet (Hg.): *Alain Resnais*, S.408.
- <sup>16</sup> Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 11-12.
- <sup>17</sup> Ders.: *L‘Art du roman*. Paris: Gallimard 1986, S. 61.
- <sup>18</sup> Sie zitiert damit den berühmten Aufsatz von Nathalie Sarraute, der als Plädoyer für eine Literatur auf dem Gipfel der Moderne gilt (Vassé, Claire: „Histoire(s) de cinéma“. In: Goudet, Stéphane (Hg.): *Alain Resnais*, S. 24).
- <sup>19</sup> Vgl. Amiel, Vincent: „Resnais, la construction du désordre“. In: Goudet, Stéphane (Hg.): *Alain Resnais*, S. 13-20.