



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Le théâtre à l'aide du cinéma.

Der Theatralitätsaspekt
im französischen Film der *Nouvelle Vague*.“

Verfasserin

Iris Maria Raffetseder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. André Bazin und sein Theatralitätsbegriff	8
1.1. Präsenz	14
1.2. Das Verhältnis Dekor - Mensch	16
1.3. Räumlicher Realismus	18
2. 1950 - 1958: Die Ablehnung des Theatralen in der Filmkritik	21
2.1. Formal betrachtet: Filmkritik zwischen 1950 und 1958	21
2.2. Historisch betrachtet: Theater - Film	26
2.3. Ablehnung des Szenarios als theatrales Erbe - Forderung nach Erneuerung und Neuwertung	29
2.4. Ablehnung theatraler Konventionen in der Mise en scène – Forderung nach Kreativität und Anwendung filmspezifischer Gestaltungsmittel	36
2.5. Ablehnung von theatraler Illusion – Forderung nach Realismus	43
2.6. Forderung nach bewusstem Umgang mit Theatralität	51
3. 1959 - 1967: Das Einlösen von Theatralität im Film	55
3.1. Neu betrachtet: kinematographische Theatralität	55
3.2. Ablösen und Einlösen von Theatralität in Szenario, Dramaturgie und Dialog	58
3.2.1. Das neue Szenario als Fragebogen	58
3.2.2. Das Theater als Narrationsebene und Narrationselement	61
3.2.3. Dramatisierung und ihre Verweigerung	67
3.2.4. Die Theatralität der Sprache	71

3.3.	Einlösen von Theatralität in der Mise en scène	77
3.3.1.	Arbeitsweisen und die Suche nach Präsenz	77
3.3.2.	Konstrukte von Theatralität im Raum	82
3.3.3.	Konstrukte von Theatralität im Blick	89
3.3.4.	Dramatisierungen und Distanzierungen der Mise en scène	94
3.4.	Auf der Suche nach der Theatralität des Realismus	100
3.4.1.	Die Vermittlung des Realismus, die Ablehnung des Scheins	100
3.4.2.	Theatraler Realismus	103
3.5.	Die kinematographische Theatralität der Reflexion	106
3.6.	Bazin betrachtet	109
4.	Mediographie	112
4.1.	Filmverzeichnis	112
4.2.	Bibliographie	114
Anhang		123
	Französische Zusammenfassung	123
	Deutsche Zusammenfassung	138
	Curriculum vitae	140

*Mein herzlicher Dank gilt all jenen, die zur Entstehung
dieser Arbeit beigetragen haben.*

Einleitung

Eine Frau steigt eine Treppe herab. Am Ende angekommen bewegt sie sich nach links. Im Vordergrund ein Tisch mit Stühlen, im Hintergrund öffnet sich eine Tür und ein Mädchen tritt ein. Die Frau spricht, im Monolog, zusammenhangslos. Ein Gespräch entsteht, es mündet erneut im Monolog. Die beiden Figuren bewegen sich in der Breite und Tiefe des Raumes, der Blick des Betrachters, der Betrachterin verfolgt sie, manche Details werden isoliert, meist bleibt man jedoch distanziert, neutral, beobachtend. Die Gegenstände, der Tisch, die Wand, die Treppe werden benutzt. Das Licht wirft Schatten. Chorische Frauenstimmen füllen den auditiven Hintergrund. Die Perspektive des Blicks ändert sich nur minimal. Noch zwei Mal wird die Tür geöffnet, ein Mann tritt ein, das Mädchen verlässt den Raum, die folgende Abblende beendet die Filmszene¹.

Jacques Rivettes Film *PARIS NOUS APPARTIENT* weist in diesem filmischen Ausschnitt Spuren und Hinweise eine filmische Ästhetik auf, zu deren Beschreibung und Einordnung sich aus dem alltäglichen Sprachgebrauch ein Adjektiv in den Vordergrund drängt: es sind *theatrale* Zeichen, die wir hier vorfinden. *Theatralität* offenbart sich in der filmischen Einstellung.

Es ist ein Begriff des 20. Jahrhunderts, der hier verwendet wird. Um 1900 ist er entstanden, doch Nikolai Evreinov verwendete Theatralität schon wenige Jahre nach seinem Erstgebrauch in einem entgrenzten, gesamtulturellen Kontext, der später ein bezeichnendes Merkmal werden sollte². Theatralität verweist über die Institution Theater und reine Bühnenkunst hinaus, indem sie diese vorerst in anderen Künsten, später auch im Alltag einbettet. „Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.“³

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ist die Diskussion rund um den Theatralitätsbegriff neu entflammt, dabei herauskristallisiert haben sich „die Ansprüche an eine wissenschaftliche Verwendung des Begriffs“⁴, von der man sich eine Vereinfachung des Austauschs zwischen den Disziplinen verspricht. Andreas Kotte ordnet Theatralität,

¹ *PARIS NOUS APPARTIENT*, Regie: Jacques Rivette, DVD Video MK2 S.A. 2007. (Orig. *PARIS NOUS APPARTIENT*, Frankreich 1961) 01:34 – 01:39. Im Folgenden im Text zitiert.

² Vgl. Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag 2005, S. 271.

³ Warstat, Matthias, „Theatralität“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2005, S. 358.

⁴ Warstat, „Theatralität“, S. 359.

dem Arbeitsbegriff der Wissenschaftssprache⁵, in seiner Einführung in die Theaterwissenschaft folgende Stellung zu: „Ein undefinierter Begriff fungierte am Ende des 20. Jahrhunderts zwischen wissenschaftlichen Disziplinen wie ein dritter neutraler Ort.“⁶ Auch Erika Fischer-Lichte betont die schwierige Fassbarkeit des Begriffs: „This is to say that the term theatricality necessarily remains diffuse; as a concept it becomes indistinct, if not void.“⁷ Im Zuge der Diskussion des Begriffs wurden zahlreiche Theatralitätsmodelle konstruiert, welche Matthias Warstat überblicksmäßig in drei Kategorien teilt:

„Zu unterscheiden sind (1) Definitionen, die Th. [Theatralität] als anthropologische Kategorie verstehen und den Begriff allgemein zu Konzeptualisierung menschlichen Seins heranziehen, (2) Ansätze, die Th. als ästhetische Kategorie deuten, mit der sie eine Qualität von Kunstwerken oder künstlerischen Praktiken beschreiben wollen, sowie (3) Begriffsbestimmungen, die beide Perspektiven zu verbinden suchen und entsprechend in Th. sowohl eine anthropologische als auch ästhetische Kategorie sehen.“⁸

In der folgenden Untersuchung des Theatralitätsaspekts im französischen Film der *Nouvelle Vague* wird sowohl die anthropologische Kategorie der Theatralität als auch die ästhetische Kategorie als bedeutsam empfunden. Für erstere plädiert Volker Roloff in seinem Artikel „Theater und Theatralität im Film“.

„Die entsprechenden Filme der Nouvelle Vague sind, indem sie die Heterotopie des Theaters im Film reflektieren, darauf angelegt, neue Spielräume nicht nur des Theaters, sondern der Theatralität, zu entdecken. Es geht, und hier liegt der kritische Impuls der Nouvelle Vague, dabei immer auch um die Theatralität der Gesellschaft, um Theatralität als soziale und anthropologische Kategorie, als Wahrnehmungsmodus und als täglich Rollenspiel [...] mit anderen Worten um das theatrum mundi unserer Zeit, das paradoxerweise im Film oft besser zur Darstellung gelangen kann als in den konventionellen, oft musealen Spielformen des Theaters – eben weil der Film durch den anderen Blick, die Distanz der Kamera, die filmischen Mittel wie Montage und Schnitt, mit dieser Theatralität kritisch, ironisch, satirisch, parodistisch, aber auch spielerisch umgehen kann; weil der Film Theatralität nicht nur vorführt, sondern zugleich, schon durch den Medienwechsel selbst, dekonstruiert.“⁹

Das Verständnis von Theatralität als eine ästhetische Kategorie basiert maßgebend auf einer Anschauung Roland Barthes, der 1954 in einem Essay zum Theater von Baudelaire eine Theorie von Theatralität darbrachte, die sehr schnell zur klassischen Formel avancierte. Schon drei Jahre davor hatte der Filmkritiker- und Theoretiker André Bazin in seinem Text „Théâtre et cinéma“ den Begriff eingeführt; seine spärliche Verwendung (nur zwei Mal wird er angeführt) kann als Indiz für die Entstehung eines neuen Konzeptes

⁵ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 277.

⁶ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 275.

⁷ Fischer-Lichte, Erika, „I – Theatricality, Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies“, *Theatre Research International*, Vol. 20, Nr. 2, 1995, S. 85-89, hier S. 88.

⁸ Warstat, „Theatralität“, S. 359.

⁹ Roloff, Volker, „Theater und Theatralität im Film“, *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Hg. Volker Roloff, Scarlett Winter, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 5-9, hier S. 7f.

gewertet werden. Dem gegenüber ist die Begrifflichkeit von Theatralität bei Barthes genau definiert und erscheint überarbeitet.¹⁰ Jacques Araszkievitz vergleicht in seinem Text „La genèse de la théâtralité“ die Anwendung des Begriffs Theatralität bei Bazin und Barthes und spricht diesem beide Male die Schlüsselposition zu.

„Dans les deux cas pourtant, d’une part la théâtralité ne constitue pas l’argument de l’article – Bazin travaille sur le « théâtre filmé » –, et d’autre part la théâtralité reste pourtant la cheville ouvrière sans laquelle la rédaction des articles n’aurait pu avoir lieu. Autrement dit encore, dans les deux cas, le concept de théâtralité se trouve taillé sur mesure et en secret à des fins démonstratifs.“¹¹

Während Bazin den Begriff anwendet, ohne seine Definition zu geben – auf dem ersten Blick könnte man ihm eine gewisse Zufälligkeit zusprechen –, stellt sich Barthes dezidiert die Frage „Was ist Theatralität?“.

„Qu’est-ce que la théâtralité? c’est le théâtre moins le texte, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d’une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation.“¹²

Besonders wichtig ist hier die vollständige Anführung des Zitats, beschränkt man Barthes These auf die Aussage „Theatralität ist Theater minus Text“, ist es schwierig die Gemeinsamkeit zwischen der Theorie von Barthes und jener von Bazin zu erkennen, denn diese liegt in der Betonung, dass Theatralität schon von Beginn an im theatralen Text vorhanden ist. Bereits im Laufe des 18. Jahrhundert löste man sich von der Auffassung, Theater sei gleichzusetzen mit Drama, viel mehr will man Theater als etwas verstanden wissen, das über die dramatische Strukturierung eines Werkes hinausgeht¹³. Theatralität bezeichnet alles, das bleibt, wenn man der Aufführung den Text nimmt, die Konstruktion von Theatralität jedoch wird vorerst und ausschließlich durch den Text bedingt. Betrachtet man nun die Filme der *Nouvelle Vague* in den 1960er Jahren, erkennt man eindeutig Spuren und Zeichen von Theatralität, ohne dass diese jedoch auf eine direkte dramatische Textvorlage als Referenz verweisen. In diesem Sinne hat sich Theatralität verselbständigt, von ihrer schriftlichen Vorlage gelöst und als eigenständige Form von Darstellung, von *Mise en scène* im Film etabliert. Diese theatralen Zeichen transportieren natürlich umfangreiche Informationen über theatrale Konventionen, über das vorherrschende Kulturverständnis und das Medium, in dem sie vorzufinden sind.

¹⁰ Vgl. Araszkievitz, Jacques, „La genèse de la théâtralité“, *Cinéma et théâtralité*, Hg. Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon: Aléas éditeur, 1994, S. 21-27, hier S. 21.

¹¹ Araszkievitz, „La genèse de la théâtralité“, S. 21.

¹² Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris: Editions du Seuil 1964, S. 41f.

¹³ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 272.

„Accordingly, theatricality may be defined as a particular mode of using signs or as a particular kind of semiotic process in which particular signs (human beings and objects of their environment) are employed as signs of signs – by their producers, or their recipients. Thus a shift of the dominance within the semiotic functions determines when theatricality appears. When the semiotic function of using signs as signs of signs in a behavioural, situational or communication process is perceived and received as dominant, the behavioural, situational or communication process may be regarded as theatrical. Moreover, since this shift of the dominant is not an objective given but depends on certain pragmatic conditions, “theatricality” in the end, appears to be no more than a floating signifier in an endless communication process.“¹⁴

In Bazins Text „Théâtre et cinéma“ zeichnet sich zum ersten Mal eine Wandlung darüber ab, wie Theatralität im Film verstanden werden kann. In den 1910er Jahren bediente sich der *Film d'art* einer sehr einseitigen Möglichkeit um Theater im Film einzuführen, die Bezeichnung des *Théâtre filmé* wurde geprägt. Der französische Film der Zwischen- und Nachkriegszeit war dominiert vom klassischen, französischen *Réalisme poétique* und dem *Cinéma de qualité*, der Beruf des *Scénariste* wurde gefunden und vereinte sich in einer Persönlichkeit mit Theaterautor, Theaterregisseur und Cineast. Verfilmt wurden literarische Werke, Schauspieler avancierten zu Stars dieser Filmströmung, im Studio wurden die ausgereiftesten künstlichen Bedingungen für den Dreh geschaffen und umso mehr die Szenaristen ihre theatralen Wurzeln zu verbergen suchten, umso auffälliger war die Assimilation an Erzählstrukturen und Inszenierungsmuster theatralen Ursprungs.

„Die Dramaturgie der Bühne, die sich auf engem Raum entfalten muß, prägt noch lange Zeit das szenische Spiel im Film. Hinzu kommt, dass die Kamera noch nicht die Beweglichkeit von heute hat. Erstaunlich oft agieren Schauspieler in einer kaum aufgebrochenen Frontalinszenierung. [...] Die Wörter im frühen Tonfilm präsentieren sich nur allzu oft als inszenierte, als nach Spielregeln ablaufende, als theatralische Rede.“¹⁵

Bazin schreibt darüber: “Naguère, la préoccupation première du cinéaste semblait être de camoufler l’origine théâtrale du modèle, de l’adapter, de le dissoudre dans le cinéma.”¹⁶ und manifestiert im nächsten Satz die Veränderung, die sich abzeichnete: “Non seulement il paraît maintenant y renoncer, mais il lui arrive d’en souligner systématiquement le caractère théâtral.”¹⁷ Die bewusste Anwendung und Unterstreichung von Theatralität, von theatralen Mitteln und Zeichen im Film wird von Bazin befürwortet und es öffnete sich dadurch ein Zugang, der von den *Nouvelle Vague* Filmemachern aufgegriffen und weiterentwickelt wurde.

¹⁴ Fischer-Lichte, „I – Theatricality“, S. 88.

¹⁵ Dirscherl, Klaus, „«Cent pour-cent parlant» oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand“, *Materialität der Kommunikation*, Hg. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 377-391, hier S. 387f.

¹⁶ Bazin, André, *Qu’est-ce que le cinéma?*, *Edition définitive*, Paris: Éditions du cerf 1975, S. 138.

¹⁷ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 138.

In meiner Auseinandersetzung mit diesem Wechselspiel von Theater und Film im Zuge der filmischen Strömung *Nouvelle Vague* einzuordnen zwischen 1959 und 1968 haben sich zwei, einander bedingende Tendenzen herauskristallisiert. Bevor sich Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer und François Truffaut Ende der 1950er Jahre der praktischen Filmtätigkeit zuwandten, starteten sie ihre „cinephile“ Laufbahn mit dem Sichten der Filme, die Henri Langlois in seiner *Cinémathèque* in Paris vorführte und gingen später dazu über, in den *Cahiers du cinéma* ihre filmkritischen Ansichten, oftmals in polemischer Sprache, kund zu tun. Sie wetterten gegen das in Frankreich seit Beginn des Tonfilms vorherrschende klassische Kino, gegen seine verhärteten, konventionellen Strukturen in der Filmproduktion und gegen ein Kino, das nach wie vor sein Glück in der Abhängigkeit zum Theater suchte. Auf der Ebene der filmkritischen Schriften entwickelte sich eine Ablehnung theatraler Elemente im Film, wohingegen die eigene, später parallel zur schriftlichen Diskussion auftretende, praktische Arbeit mit dem kinematographischen Medium eine bewusste Neuanwendung von Theatralität in sich birgt. Der Theatralitätsbegriff erreicht in den Filmen der *Nouvelle Vague* eine neue Bedeutung, die bis heute wirkt.

Die sich hier an der Oberfläche manifestierende Divergenz im Umgang mit Theatralität bei schriftlicher und praktischer Tätigkeit ist der Grundgedanke der folgenden Arbeit und soll auf seine Tiefenwirkung hin untersucht werden. Als theoretische Basis nutze ich dafür die Filmtheorie André Bazins, der bereits ein Jahrzehnt bevor man die neue kinematographische Strömung mit *Nouvelle Vague* betitelte die Möglichkeit eines neuen Verständnisses von Theatralität proklamierte. „Théâtre et cinéma“ stellt hier den Schlüsseltext dar, das Zitat „Le théâtre à l’aide du cinéma“¹⁸, welches meine Arbeit betitelt, ist ihr grundlegendes Statement. Bazins Gedanken hinsichtlich der Theatralität und der verschiedenen Aspekte, mit denen er das Verhältnis Theater-Film betrachtet, werden im ersten Kapitel der Arbeit dem Leser und der Leserin näher gebracht. Wichtig erscheint mir bereits hier die Position und Rolle Bazins im cinephilen Gefüge der 1950er Jahre erkennbar zu machen.

Anschließend grenze ich sowohl zeitlich als auch inhaltlich ab: für die Periode von 1950 bis 1958 war die filmkritische Tätigkeit von Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut ausschlaggebend; die Herausgabe von *La Gazette du cinéma* stellte hier den Beginn dar. Im Laufe der Jahre etablierten sich die Fünf als wichtige Autoren in den *Cahiers du cinéma* und *Arts*. Zwar begannen sie sich vereinzelt im Zuge von Kurzfilmen

¹⁸ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 170.

und Dokumentation auch praktisch mit dem Medium zu beschäftigen, doch der Fokus liegt in dieser Zeit eindeutig auf der Filmkritik. Ende 1958 starb André Bazin, die *Cahiers du cinéma*-Ausgabe von Dezember 1958 war die letzte, die er redigierte. Jacques Rivette hatte kurz davor mit dem Dreh seine ersten Langspielfilms *PARIS NOUS APPARTIENT* begonnen.

Die darauf folgende Periode begann mit dem Erfolgjahr 1959 in Cannes und endet Anfang 1968, dem Jahr der Studentenrevolution in Paris; in diesem Zeitraum siedelte sich die aktive Phase der Nouvelle Vague an, das *Cinéma d'auteur* wird ins Leben gerufen, bevor Roland Barthes ebenso 1968 den Tod des Autors¹⁹ proklamiert.

Diesen beiden Perioden, die zusammen beinahe zwei Jahrzehnte umfassen, spreche ich nun eine unterschiedliche Auseinandersetzung mit Theatralität zu: das zweite Kapitel meiner Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Kritiker zu den theatralen Elementen im damaligen französischen Film, die sie großteils ablehnten. Ziel der Untersuchung ist es nicht ein Urteil über den Wahrheitsgehalt ihrer subjektiven Anschauungen und Haltungen abzugeben. Viel mehr sollen ihre Aussage später in Kontext zu ihren eigenen filmischen Werken gesetzt werden. Hauptsächlich stütze ich mich in diesem Kapitel auf Artikel aus *Cahiers du cinéma* und *Arts*. Nach einer formalen Einführung in die Filmkritik und einer historischen in das Verhältnis von Theater und Film, werde ich anhand von vier Aspekten, die in gewisser Weise die Theorie von Bazin spiegeln, die Ablehnung des Theatralen skizzieren: die Ablehnung des Szenarios als theatrales Erbe, die Ablehnung theatraler Konventionen in der *Mise en scène* sowie die Ablehnung der theatralen Illusion münden in einer Forderung nach bewusster und reflektierter Anwendung theatraler Aspekte im Film.

Die zweite Periode, jene der praktischen Filmtätigkeit, wird mittels drei ausgewählter Filme beschrieben, ich untersuche angelehnt an die Aspekte der Ablehnung des 2. Kapitels nun im 3. Kapitel die Transformation der Ablehnung von Theatralität in eine Neufindung von Theatralität im Film der Nouvelle Vague. Ausgewählt habe ich dazu Jacques Rivettes *PARIS NOUS APPARTIENT*, Jean-Luc Godards *VIVRE SA VIE*²⁰ und Eric Rohmers *LA COLLECTIONNEUSE*²¹, deren unterschiedliches Erscheinungsjahr und unterschiedliche Autorenschaft den Schlüssel zu differenzierten Ansätzen von Theatralität ermöglichen sollen. Die angeführten Zitate sind als exemplarisch zu sehen, der Anspruch

¹⁹ Vgl. Barthes, Roland, „La mort de l'Auteur“, *Le bruissement de la langue*, Paris: Editions du Seuil 1984, S. 61-66.

²⁰ *VIVRE SA VIE*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD Video, Les films de la Pléiade. (Orig. *VIVRE SA VIE*, Frankreich 1962) Im Folgenden im Text zitiert.

²¹ *LA COLLECTIONNEUSE*, Regie: Eric Rohmer, DVD Video, Les films de Losange. (Orig. *LA COLLECTIONNEUSE*, Frankreich 1966) Im Folgenden im Text zitiert.

auf Vollständigkeit kann alleine schon auf Grund des interpretatorischen Freiraums nicht gegeben sein. Schlussendlich werde ich einen „bazinischen“ Bogen spannen, der die Fäden von der Ablehnung zur Einlösung von Theatralität zu erklären versucht.

Bevor ich die Einleitung abschließe, noch drei weitere Hinweise. Ich habe mich bemüht, alle Formulierungen geschlechterneutral zu formulieren, wodurch möglicherweise der Lesefluss ein wenig gestört wird und worüber ich hinwegzusehen bitte. In jenen Fällen, wo nur ein Geschlecht angeführt wird, können der Leser und die Leserin davon ausgehen, dass dies in Übereinstimmung mit der inhaltlichen Ebene geschehen ist. Des Weiteren bitte ich, jene Zitate, die sich nicht absichtlich geschlechterneutraler Formulierung entziehen, nicht in diesem Sinne zu verstehen.

Auf Grund eines Forschungsaufenthalts in Paris an der *Cinémathèque du film*, für den ich sehr dankbar bin, hatte ich Zugang zu Nachlässen von François Truffaut, Robert Lachenay und anderen Personen aus dem Umkreis der *Nouvelle Vague*. Ich bemühe mich, alle Quellen nachvollziehbar anzugeben; meist sind jene Anmerkungen, die spannendsten, die sich als Notizen auf losen Zetteln befinden und somit auch schwierig in der vollständigen bibliographischen Erfassung sind. Trotz alledem bin ich mir sicher, dass eine Nachverfolgung meiner Quellen mit den gegebenen Angaben durchaus unkompliziert ist.

Der dritte und letzte Hinweis bezieht sich auf die Anwendung bestimmter Termini der Theaterwissenschaft. Der gesamten Arbeit ist grundsätzlich vorzuschicken, dass sinnvollerweise immer von einem Theaterverständnis ausgegangen wird, das der französischen Theatersituation der 1940er und 1950er Jahre entspricht. Mit einem zeitgenössischen Verständnis von Theater ist die Arbeit leider nicht lesbar. Ebenso verhält es sich für die Begriffe Narration und Dramatisierung, die – so kann man kritisieren – zu selbstverständlich gesetzt werden, auch sie werden dem konventionellen Kontext entsprechend verwendet.

1. André Bazin und sein Theatralitätsbegriff

Französischer Filmtheoretiker und Filmkritiker, Mitbegründer von *Cahiers du cinéma*, Ziehvater von François Truffaut und geistiger Vater der *Nouvelle Vague*: André Bazin vereinte in seiner Person Rollen, die Zeit seines Lebens und noch weit über seinen frühen Tod hinaus die französische und internationale Film- und Kulturlandschaft prägten und weiterhin prägen. Unter seiner Feder etablierte sich im Frankreich der 1950er Jahre eine Filmkritik der profunden und intensiven Auseinandersetzung mit und Analyse von filmtechnischen Mitteln, filmästhetischen Strukturen und grundlegend filmtheoretischen Fragen im Kontext einer gesamtulturellen Betrachtung – das „Kunsth Handwerk“ der Filmkritik fand somit seinen Ursprung.

“Like the best critics in any field, Bazin studied his subject in the broadest of contexts. Film was never for him simply an art or a language, no matter how beautiful or flexible, existing in splendid isolation, but always an active factor in political, philosophical, even religious equations.”²²

Bazins Herangehensweise und seine Auseinandersetzung mit einer Fragestellung fanden ihr Äquivalent in seiner Arbeitsweise, seine Filmtheorie bildete sich im Zuge seiner Filmkritik.

„Seine Produktionsweise kann als typisch für die Filmtheorie gelten: Er arbeitet primär in Form von Essays und Kritiken, die Theorie als System war eher ein indirektes Resultat, das man induktiv aus seinen kurzen bis mittellangen Schriften ableiten muss. Bis heute gibt es wenige filmtheoretische Entwürfe, die (traditionellen) philosophischen Ansprüchen an eine Theorie gerecht werden, die meisten sind eher Ansätze und Aperçus. Doch in diesem Moment der *bricolage* liegt auch immer die Chance, herkömmliche Grenzen ohne den Aufwand eines Systems zu überwinden und daraus etwas Neues entstehen zu lassen.“²³

Sein grundsätzliches Verständnis von Filmsprache wendet sich gegen das Kino des Expressionismus und dabei dezidiert gegen das filmtechnische Mittel der Montage, welches er als Manipulation der Wirklichkeit wahrnimmt. Der Realismus des Bildes ist der Hauptgedanke seines Werkes; in Folge beschreibt ihn Thomas Elsaesser in seiner *Filmtheorie zur Einführung* an der Seite von Siegfried Kracauer als einen weiteren Filmtheoretiker, dessen Verständnis von Film mit der vorangehenden, filmtheoretischen

²² Monaco, James, *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York: Oxford University Press 1976, S. 6.

²³ Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2007, S. 45.

Anschauung der Formalisten, unter ihnen Sergej Eisenstein und Rudolf Arnheim, bricht.²⁴ „Installé dans le vrai dès la première seconde [...] l’exploration des différents rameaux venus se greffer sur le tronc de sa réflexion initiale ne l’a jamais incité à amender celle-ci.“²⁵

Bazin versuchte den Realismus des Bildes in der Mise en scène zu finden; *Profondeur de champ*, *Découpage* und *Planséquence* sind jene Begriffe, die von ihm neu geprägt oder neu gewertet wurden, wobei die Beziehung des Zusehers, der Zuseherin zum Bild in all seinen Betrachtungen die zentrale Stellung einnimmt. Auch in der Diskussion des Verhältnisses zwischen Theater und Film warf Bazin Fragen auf, für deren Beantwortung der Blick des Publikums wesentlich, bzw. sogar ausschlaggebend war. Eric Rohmer fasst Bazins Interesse für diese intermediale Beziehung und den ihr zugrunde liegenden Gedanken in seinem Text „La «somme» d’André Bazin“ zusammen:

„On sait qu’André Bazin a toujours attaché une importance extrême au problème de l’adaptation. C’est qu’il est primordial : il s’agit pour lui de plaider innocent, même lorsque le cinéma amasse contre lui tous les indices de la culpabilité. Il importe que le cinéma soit encore le cinéma, quand il prend son bien ailleurs, que cet emprunt ne soit pas pour lui une preuve irréfutable de stérilité, de dépendance.“²⁶

Während sich Bazins direkteste und ausführlichste Auseinandersetzung mit dieser Themenstellung in dem Text „Théâtre et cinéma“ manifestiert, findet man in seinem gesamten Werk, in seinen filmtheoretischen wie auch filmkritischen Texten, Hinweise auf die Präsenz derselbigen.

Der Text „Théâtre et cinéma“ wurde 1951 von André Bazin verfasst und zweigeteilt in der Juni Ausgabe und Juli/August Ausgabe desselben Jahres in der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Esprit* publiziert. Während die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, laut Bazin, überwiegend missglückte Verfilmungen von Theaterstücken lieferte, schienen ihn jene zwischen 1939 und 1951 gelungenen Verfilmungen veranlasst zu haben, die Theater-Film-Debatte aufzugreifen und ihr mittels dieses Textes Raum für eine intensivere Auseinandersetzung zu geben. Auch wenn „Théâtre et cinéma“ mehr Aufmerksamkeit jenen kinematographischen Werken einräumt, die auf einer dramatischen Vorlage beruhen, beschränken sich die Aspekte der Analyse nicht darauf, sondern ermöglichen eine Erweiterung auf das gesamte Gebiet der Filmkunst.

²⁴ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 10f.

²⁵ Rohmer, Eric, *Le goût de la beauté*, Hg. Jean Narboni, Paris: Cahiers du cinéma 2004, S. 151.

²⁶ Rohmer, *Le goût de la beauté*, S. 161.

„On voit par ses brèves évocations que les rapports du théâtre et du cinéma sont plus anciens et plus intimes qu'on le pense généralement, et surtout qu'ils ne se limitent pas à ce qu'on désigne d'ordinaire et péjorativement sous le nom de « théâtre filmé ».“²⁷

Demnach erschließt sich eine Struktur, die darauf basiert, dass Bazin in der schriftlichen Auseinandersetzung ein analytisches Werkzeug an Hand von Filmen erarbeitet, deren Herkunft aus dem Theater just auf Grund ihrer schriftlichen Vorlage unwiderlegbar ist, mit dem Bestreben dieses Werkzeug anschließend ins weiten Feld der Filmkunst einzuführen und dort zu erproben.

Dem Verhältnis von Theater und Film zu Grunde legt Bazin in seinem Text, ebenso wie seinem gesamten filmtheoretischen und filmkritischen Werk, die Fragen *Was ist Film?* *Was ist das Wesen des Films?*, in diesem Fall noch erweitert um die Frage *Was ist Theater?* *Was ist das Wesen des Theaters?*. Die im Text gegebenen Antworten auf erstere Fragen unterstreichen die unbestreitbare Präsenz des Theaters bei der Beschäftigung mit Film; Film ist eine Fortsetzung, eine Weiterentwicklung, eine Anknüpfung an das Theater:

„Ici, le cinéma dépasse le théâtre, mais c'est en le continuant et comme en le débarrassant de ses imperfections.“²⁸

„Ce qui peut faire croire que le cinéma est venu inventer ou créer de toutes pièces des faits dramatiques nouveau, c'est qu'il a permis la métamorphose de situations théâtrales qui ne seraient jamais arrivées sans lui au stade adulte.“²⁹

„En ce sens certains genres de théâtres sont fondés sur des situations dramatiques congénitalement atrophiées avant l'apparition. [...] Il est bien certain qu'il ne s'agit en pareil cas ni d'influence ni de réminiscences, mais du renouement spontané d'un genre avec sa tradition.“³⁰

Beschäftigt man sich nun mit der Frage *Was ist das Theater?* findet man in der Gegenüberstellung der beiden Termini *dramatique* und *théâtral* jene Differenzierung, welche verdeutlicht, dass ersteres zwar dem Film nicht abzusprechen ist, aber noch bei weitem nicht ausreicht, um jene spezifische Theatralität im Film hervorrufen zu können, wie die theatrale Dimension es beherrscht und deren Tragweite lange nicht erkannt wurde. *Théâtral* bezeichnet in der Auseinandersetzung Bazins die Achtung vor dem Text und den Theaterstrukturen³¹. Noch bevor ein Theaterstück zur Aufführung gelangt, trägt es die Theatralität durch die schriftliche Fassung schon in sich. Das Adjektiv *dramatique* zeichnet den Text eines Schriftstellers oder einer Schriftstellerin aus, der/die die Fähigkeit besitzt,

²⁷ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 135. Mit den Worten „par ces brèves évocations“ knüpft Bazin an das vorangehende Kapitel des Textes an, in dem er einen kurzen geschichtlichen Überblick über die Beziehung von Film und Theater gibt.

²⁸ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 132. „Ici“ bezieht sich auf die Filmkunst Charly Chaplins.

²⁹ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 133.

³⁰ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 133f.

³¹ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 149.

eine Handlung konstruieren zu wissen. Ein qualitativ hochwertiger Text entsteht in der Synthese dieser beiden Begriffe und ermöglicht nur schwer deren Trennung³². Den Aspekt *dramatique* auf die filmische Ebene zu übertragen, stellt keine große Herausforderung für einen Regisseur oder eine Regisseurin dar, eine vorgegebene Handlungsstruktur wird übernommen, im Gegensatz dazu bezeichnet es Bazin als Kunst, den Aspekt *théâtral* einer Vorlage auf die Leinwand zu übertragen, der die Texttreue mit einschließt und den Schwerpunkt weg von der Handlung, hin zum Menschen und durch ihn zum Wort lenkt. Dieser Form der „Adaption“ stellt er jene gegenüber, die eine Bearbeitung des Textes inkludiert. Hierbei wird das Stück mit Mitteln des Films in Szene gesetzt und es offenbart sich schlussendlich als ein neues Werk.

„Ou bien le film est la photographie pure et simple de la pièce (donc avec son texte), et c’est précisément le fameux « théâtre filmé », ou bien la pièce est adaptée aux « exigences de l’art cinématographique », mais alors nous retombons dans l’induction dont nous parlions plus haut et il s’agit en fait d’une autre œuvre.“³³

Die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg brachten sowohl einen bewussteren Umgang der Regisseure und Regisseurinnen mit der theatralen Vorlage, als auch eine aufmerksamere Adaption und Übersetzung theatraler Strukturen in die Filmsprache. Grund dafür sieht Bazin in der immer größeren Treue zum Text und der umfassenderen Kenntnis der Möglichkeiten der Filmsprache.

„L’évolution du théâtre filmé est la même: une fidélité de plus en plus impérieuse à la chose écrite la caractérise, comme si les expériences diverses du cinéma parlant se rejoignaient sur ce point. [...] Il n’en peut guère être autrement dès l’instant que l’essentiel du texte est respecté. Conçu en fonction des virtualités théâtrales, le texte les porte déjà toutes en lui. Il détermine des modes et un style de représentation, il est déjà, en puissance, le théâtre. On ne peut à la fois décider de lui être fidèle et le détourner de l’expression vers laquelle il tend.“³⁴

Bazin verspricht durch die Texttreue ein besseres Verständnis für das Theatrale sowie eine Profilierung und Differenzierung der filmsprachlichen Mittel. „Plus le cinéma se proposera d’être fidèle au texte, et à ses exigences théâtrales, plus nécessairement il devra approfondir son propre langage.“³⁵

Lange Zeit wurde der Begriff *Theatralität*, worin Bazin das Wesen des Theaters versteht, während das Drama die Seele des Theater darstellt, von der Vorstellung des *Film d’art* der 1910er und 1920er Jahre besetzt. Bazins vorangegangene und zeitgenössische Kritikerkollegen und -Kolleginnen beschränkten sich auf diesen engen, historischen

³² Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 135f.

³³ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 137.

³⁴ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 138.

³⁵ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 171.

Vergleich, erst Bazin öffnete den Begriff für eine neue, umfangreichere Lesemöglichkeit, die später in den Filmen der *Nouvelle Vague* seine filmische Realisierung fand.

„La vraie solution, enfin entrevue, consistait à comprendre qu’il ne s’agissait pas de faire passer à l’écran l’élément dramatique – interchangeable d’un art à l’autre – d’une œuvre théâtrale, mais inversement, la théâtralité du drame. Le sujet de l’adaptation n’est pas celui de la pièce, c’est la pièce elle-même dans sa spécificité scénique.“³⁶

Die inhaltliche Adaptierung – schon alleine auf Grund der unterschiedlich langen Geschichte ist nachvollziehbar, dass sich der Film am großen Erbe des Theaters bedient³⁷ – wird mit der Adaptierung formaler Theaterstrukturen und Theatergesetze erweitert. Dabei gelangt man an jenen Punkt, der die theatrale Stückvorlage als keinen notwendigen Bestandteil mehr voraussetzt, um den Aspekt der Theatralität in einem kinematographischen Werk zu finden; eine theatrale Vorlage erleichtert nur das Erkennen und Herausarbeiten von theatralen Strukturen, anwendbar sind sie anschließend auch ohne medialer Referenz.

Reine Kunst, wie sie von einigen Zeitgenossen und Zeitgenossinnen Bazins gefordert wurde, ist nicht von vornherein abzulehnen, jedoch bezieht sie sich auf eine ästhetische Realität, die so schwer zu definieren wie zu bestreiten ist.³⁸ Dass die Kritiker und Kritikerinnen von damals jedoch filmische Werke als Beispiele des reinen Kinos anführten, in denen Bazin eindeutige Formen und Strukturen des Bühnendramas erkannte, lässt nicht nur auf eine unaufmerksame Analyse schließen, sondern viel mehr auf ein auf historische Argumentation beschränktes Verständnis von Theatralität, auf eine Unkenntnis der vollständigen begrifflichen Tragweite von Theatralität. Auf Grund der schwer bestreitbaren Wechselwirkung innerhalb der Künste – „C’est une loi probablement constante que celle de l’influence de l’art voisin dominant.“³⁹ – benötigen Filmemacher und Filmemacherinnen neben der Beherrschung der Filmsprache, ein ebenso großes Verständnis für das Theatrale; das Nicht-Vorhanden-Sein dieser Voraussetzungen war ein Grund für das Misslingen des *Film d’art*. „Toutes les réussites si caractéristiques de ces quinze dernières années sont l’illustration d’un paradoxe : le respect du texte et des structures théâtrales. Ce n’est pas un sujet qu’on «adapte». C’est une pièce qu’on met en scène par le moyen du cinéma.“⁴⁰

³⁶ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 169f.

³⁷ Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 170.

³⁸ Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 88.

³⁹ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 88.

⁴⁰ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 149.

Jean Cocteau, Orson Welles und William Wyler führt Bazin als Vertreter jener Filmemacher und Filmemacherinnen an, die einen neuen, auch theatralen, Zugang zum Medium Film konstruiert haben. In ihren Filmen beschreibt er die filmtechnischen Mittel, die sie verwendeten, um den Theatergehalt adäquat auf die Leinwand zu übertragen, bzw. über diese Entsprechung hinausgehend ein „surcroît de théâtralité“⁴¹ hervorzurufen, indem sie die Möglichkeiten der Kamera ausloten, um Bühnenstrukturen und ihre unmittelbaren psychologischen Folgen bewusst hervorzuheben und zu unterstreichen.⁴² Die Schärfentiefe von Orson Welles und William Wyler verweigert eine Zerstückelung des Bildinhalts; der Blick des Zusehers und der Zuseherin wird nicht mehr durch Kameraeinstellung, Kameraführung, Kameraperspektive oder Montage gelenkt, stattdessen verwenden sie ein gleichmäßig lesbares Bild, „qui contrait le spectateur à faire de lui-même un choix.“⁴³ Während sich Welles und Wyler auf Grund ihrer Schärfentiefe allen drei Methoden der filmischen Auflösung – 1. die rein logisch und beschreibende Analyse, 2. eine psychologische Analyse innerhalb des Films, korrespondierend mit dem Blickwinkel eines Protagonisten in einer bestimmten Situation, 3. eine psychologische Analyse in der Funktion dem Interesse des Zuschauers nachzugehen⁴⁴ – entziehen, verfährt Cocteau nach dem Prinzip, die Kombination dieser drei Blickwinkel, wie sie das konventionelle Kino hervorragend beherrscht, aufzulösen und sich einzig auf die dritte Methode der filmischen Auflösung zu beschränken. In dieser Vorgehensweise findet Bazin die wahre Anwendung der subjektiven Kamera. „La caméra est enfin le spectateur et rien que le spectateur.“⁴⁵ Die theatrale Komponente wird exponiert.

„Cocteau se remplaçait ainsi au principe même des rapports du spectateur et de la scène. Alors que le cinéma lui permettait d’appréhender le drame d’après de multiples points de vue, il choisissait délibérément de ne se servir que de celui du spectateur, seul le dénominateur commun à la scène et à l’écran.

Ainsi Cocteau conserve à sa pièce l’essentiel de son caractère théâtral.“⁴⁶

Theatrale Strukturen und Gesetze finden folglich ihre Realisierung auf der Leinwand dank filmtechnischer Mittel wie Schärfentiefe, Plansequenz, Rekadrage oder subjektiver Kamera. Theatralität im Film begrenzt sich aber nicht nur auf filmtechnische Mittel; in der intermedialen Differenzierung der Aspekte Präsenz, Dekor/Mensch und Realismus erkennt Bazin weiteres Potenzial zur Darstellung von Theatralität. Bei der Untersuchung verfährt

⁴¹ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 148.

⁴² Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 148.

⁴³ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 146.

⁴⁴ Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 145f.

⁴⁵ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 146.

⁴⁶ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 147f.

er folgendermaßen: er erläutert die Rolle des Begriffs in den beiden Künsten und zieht die Schlussfolgerung, dass, sobald sich der Film bezüglich eines bestimmten Aspekts die Rolle des Theaters aneignet, ein Stück Theatralität weitergegeben wird.

1.1. Präsenz

„S’il est vrai qu’ici réside l’essence du phénomène théâtral, le cinéma ne saurait donc en aucune mesure y prétendre.“⁴⁷ schreibt Bazin als Reaktion auf Gouhiers „La scène accueille toutes les illusions sauf celle de la présence“⁴⁸ und er erläutert fortführend „Ainsi n’est-il pas désormais si sûr qu’il n’y ait nul intermédiaire concevable entre la présence et l’absence.“⁴⁹

Schon durch das Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert wurde das Verständnis des Begriffs Präsenz, definiert durch Raum- und Zeitparameter, verändert, indem die Kunst der Fotografie, das Portrait der bildenden Künste ablösend, das bindende Glied zwischen Gegenwart und Abwesenheit darstellte. Eine ähnliche Rolle schreibt Bazin später dem kinematographischen Medium zu:

„Il est faux de dire que l’écran soit absolument impuissant à nous mettre « en présence » de l’acteur. Il le fait à la manière d’un miroir (dont on accordera qu’il relaie la présence de ce qui s’y reflète) mais d’un miroir au reflet différé, dont le train retiendrait l’image.“⁵⁰

So hat der Film im Laufe seiner Geschichte Techniken entwickelt, die dem Aspekt der Präsenz einer Theateraufführung ähnliche Umsetzungen im Film gegenüberstellen. „Ce que nous perdons du témoignage direct, ne le regagnons-nous pas grâce à la proximité artificielle que permet le grossissement de la caméra ?“⁵¹ fragt Bazin in „Théâtre et cinéma“. In den unterschiedlichen Formen von Präsenz, die sich etablieren sollten, findet Bazin, die These eines gewissen Palle Rosenkrantz⁵² wiedergebend, auch die Ursache für unterschiedliches Rezeptionsverhalten des Publikums im Kino- und Theatersaal.

„Ainsi que l’écrivait Palle Rosenkrantz en 1937, dans un article, pour son époque, profondément original, « les personnages de l’écran sont tout naturellement des objets d’identification, alors que

⁴⁷ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 150.

⁴⁸ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 150.

⁴⁹ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 151.

⁵⁰ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 152.

⁵¹ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 152.

⁵² Palle Rosenkrantz (1867 – 1941) war ein dänischer Kriminalautor und Drehbuchverfasser.

ceux de la scène sont bien plutôt des objets d'opposition mentale, parce que leur présence effective leur donne une réalité objective et que pour les transposer en objets d'un monde imaginaire la volonté active du spectateur doit intervenir, la volonté de faire abstraction de leur réalité physique..⁵³

Diese Opposition darauf zu beschränken, dass Kino nur Passivität, im Gegensatz dazu Theater aktives Bewusstsein des Zusehers und der Zuseherin fordert, wäre zu einfach und zu allgemein; viel mehr muss man beachten: „C'est dans la mesure où le cinéma favorise le processus d'identification au héros qu'il s'oppose au théâtre.“⁵⁴ Mit anderen Worten, es handelt sich um eine bewusste Entscheidung des Regisseurs oder der Regisseurin, inwieweit man Passivität, inwieweit man Aktivität vom Zuseher, von der Zuseherin verlangt, da der Film über Inszenierungsverfahren beider Richtungen verfügt. An die Existenz der Welt auf der Leinwand glauben und sich von sich selbst entfremden lassen, wäre der eine Weg; an die Existenz der Welt auf der Leinwand glauben und sich das Bewusstsein erhalten, dass man eine der Figur verschiedene Person ist, bezeichnet Bazin als „opposition au sein d'une identification“⁵⁵. Vom Zuseher und der Zuseherin wird grundsätzlich intellektuelle Wachheit gefordert, sie werden zur Reflexion angeregt. Ebenso wie beim Film ist es umgekehrt im Theater möglich den Abstand zwischen Identifikation und Opposition zu verkleinern, indem eine Identifikation des Publikums mit der Figur auf der Bühne erzeugt wird. „Théâtre et cinéma ne seraient donc plus séparés par un fossé esthétique infranchissable, ils tendraient seulement à susciter deux attitudes mentales sur lesquelles les metteurs en scène gardent un large contrôle.“⁵⁶

Wichtig bei dieser Annäherung von Identifikation und Opposition ist der Hinweis Bazins – er unterstreicht ihn mit dem Ausdruck „deux attitudes mentales“ im vorhergehenden Zitat –, dass die schlussendlichen Wirkungen der beiden Künste auf das jeweilige Publikum trotzdem nicht gleichzusetzen sind, weil im Film diese Möglichkeit intellektuellen Bewusstseins innerhalb einer psychologischen Identifikation nicht mit dem Willensakt, der vom Theater konstituiert wird, verwechselt werden darf⁵⁷.

Auch wenn die Geschichte der Künste immer wieder den Unterschied zwischen Theater und Film vordergründig auf den Aspekt der leibhaftigen Präsenz des Schauspielers reduziert, veranschaulicht Bazin in „Théâtre et cinéma“ nachvollziehbar seine Irrelevanz, da Überwindbarkeit. Mehr Betonung legt er auf das Verhältnis zwischen Mensch und

⁵³ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 153.

⁵⁴ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 154.

⁵⁵ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 168.

⁵⁶ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 154.

⁵⁷ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 168.

Dekor, ein weiterer Aspekt der Opposition zwischen Theater und Film, dessen Bewältigung Theatralität im Film konstruieren kann.

1.2. Das Verhältnis Dekor - Mensch

„Il n'est de théâtre que de l'homme, mais le drame cinématographique peut se passer d'acteurs.“⁵⁸ Ein einfaches, und doch aussagekräftiges Differenzierungskriterium zwischen Theater und Film beschäftigt sich mit der unterschiedlichen Gewichtung von Dekor und Mensch in den beiden Künsten. In einem Theaterstück geht die gesamte dramatische Bewegung vom Schauspieler, von der Schauspielerin aus, er/sie treibt mit seinen/ihren Handlungen und seinen/ihren Aussagen das Stück voran; der Film als Erbe der Fotografie verfügt über die Fähigkeit, die Natur einzufangen, auf der Leinwand wiederzugeben und dramatische Spannung zu erzeugen, ohne dass dabei der Mensch eine tragende Rolle übernimmt. „Cette inversion des courants dramatiques est d'une importance décisive, elle intéresse l'essence même de la mise en scène.“⁵⁹

Bricht das Kino, was im Gegensatz zum Theater leicht möglich ist, jedoch mit dieser stillen Konvention und verlagert seine Wirkung auf den Schauspieler oder die Schauspielerin und das gesprochene Wort, steigert sich zwar der theatrale Gehalt im Film, es wäre aber zu einfach zu behaupten, der Film unterscheide sich nun nur mehr durch seine Nahaufnahmen und seine Kamerabewegung von einer Theaterinszenierung. In diesem Fall ist es notwendig dem dramatischen Ort und seinem Dekor mehr Beachtung zu schenken, um darin ein Differenzierungskriterium von Theater und Film bzgl. dieser Fragestellung zu finden.

„Parce qu'il n'est qu'un élément de l'architecture scénique le décor de théâtre est donc un lieu matériellement clos, limité, circonscrite, dont les seules « découvertes » sont celles de notre imagination consentante. Ses apparences sont tournées vers l'intérieur, face au public et à la rampe ; il existe par son envers et son absence d'au-delà, comme la peinture par son cadre.“⁶⁰

Diese Zweiseitigkeit des Verhältnisses von Bühne und Off-Stage ist jedoch nicht übertragbar auf das Verhältnis von Kader und Off-Screen im Film: „Le concept de lieu dramatique n'est pas seulement étranger, mais essentiellement contradictoire à la notion

⁵⁸ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 156.

⁵⁹ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 157.

⁶⁰ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 158.

d'écran. L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un *cache* qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement.“⁶¹

Mit den Adjektiven zentripetal und zentrifugal werden Bühne und Leinwand beschrieben; auf der Bühne ist die Figur der Mittelpunkt des Dramas, im Kino steht die Figur im Zentrum des Universums. Liegt die Bedeutung auf der Rolle des Schauspielers, der Schauspielerin und seinem/ihrem Wort – um an den oben angeführten Punkt anzuknüpfen –, kann das Kino das Theater durchaus überlagern. Dafür muss der Text eines dramaturgischen Systems in ein anderes übertragen werden ohne seine Wirkung zu verlieren – ein Unterfangen, das von den Fähigkeiten des Regisseurs, der Regisseurin abhängig ist und absolut nicht vergleichbar ist mit dem nichts sagenden Abfilmen eines Theaterstücks von der Bühne. Die für Bazin hervorzuhebende Theatralität im Film entsteht also nicht durch das Abfilmen des Bühnengeschehens, bei dem die Kamera die einfache Perspektive des Zusehers, der Zuseherin einnimmt, sondern sie besteht darin, dass man sich beispielsweise theatralen Dekor, theatrale Zuseherperspektiven oder den theatralen Text mit filmischen Mitteln aneignet und in ein anderes, ein kinematographisches, System überträgt.

Dem Begriff des Rahmens, mit welchem Bazin das Theaterbild umfasst, stellt er den Begriff des Fensters gegenüber; der Film ist ein Fenster auf die reale Welt;

„L'écran, au contraire n'est nullement un cadre défini comme le plateau du théâtre ; pas plus qu'une fenêtre ne limite le paysage qui s'y inscrit ou le miroir, le reflet qu'il nous renvoie : il n'est, en effet, que de changer de place pour apercevoir ce qui l'instant d'avant nous était caché. De la même façon le metteur en scène est libre de placer sa caméra où il veut. En d'autres termes, l'espace du théâtre est par essence limité et conventionnel, celui du cinéma illimité et réaliste comme la nature.“⁶²

Im daraus resultierenden Konflikt zwischen Formalismus und Realismus erkennt Bazin das grundsätzliche Problem des Films in seiner Verbundenheit zur theatralen Kunst.

⁶¹ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 160.

⁶² Bazin, André, „Théâtre filmé (Le secret professionnel)“, *Arts* 499, 19. Januar 1955, S. 5.

1.3. Räumlicher Realismus

Sowohl Theater, als auch Film versuchen beim Zuseher, bei der Zuseherin die Illusion einer anderen Welt zu erzeugen. Die dafür verwendeten Mittel sind jedoch sehr unterschiedlich. Der Theaterregisseur oder die Theaterregisseurin bedient sich verschiedenster theatraler Konventionen, die in dem Bewusstsein einsetzt werden, dass das Publikum diese akzeptiert und drauf seine Vorstellung aufbaut. Im Film hingegen trägt zur Illusionsbildung einzig der glaubhafte Realismus des Bildes bei. In jenen kinematographischen Werken vorwiegend des Expressionismus, deren Dekor noch stark von Malerei und Theater beeinflusst ist und die dadurch unsere reale Welt durch eine künstliche ersetzen, häufen sich die fehlgeschlagenen Versuche, eine Form von Realität dem Zuseher, der Zuseherin nahe zu bringen. Die wenigen, sehr gelungenen Ausnahmen stützen sich auf realistische Außenaufnahmen oder die Unterstreichung des Natürlichen in der *Mise en scène*.

„Nous sommes prêts à admettre que l'écran s'ouvre sur un univers artificiel, pourvu qu'il existe un commun dénominateur entre l'image cinématographique et le monde où nous vivons. [...] on pourrait dire: « On peut vider l'image cinématographique de toute réalité, sauf d'une : celle de l'espace. ».“⁶³

Ebenso wie eine künstliche Welt Realität vermitteln kann, bedeutet gegenteilig nicht, dass eine Ansammlung realer Faktoren das Empfinden von Realität auf der Leinwand garantiert, sondern es sind jene Geräusche, die wegen ihrer Beziehungslosigkeit zur Handlung gewählt wurden, die die Wahrheit des Films in sich tragen. Oft reichen kleine, im Filmverlauf unbedeutende, Spuren von Realität, – Bazin bezeichnet sie als „catalyseur esthétique qu'il pourra suffire d'introduire à dose infinitésimale dans la mise en scène“⁶⁴ –, um in der Wahrnehmung des Zusehers und der Zuseherin die größtmögliche Imagination und dadurch das Gefühl des Realismus hervorzurufen.

Zurückkehrend zum Vergleich von Rahmen und Fenster besteht schlussendlich das Hauptproblem darin, dass nicht nur die Position des Schauspielers, der Schauspielerin sich ändert, sondern der gesamte Ort eine neue Dimension einnehmen muss; „La gageure que doit tenir le metteur en scène est celle de la reconversion d'un espace orienté vers la seule dimension intérieure, du lieu clos et conventionnel du jeu théâtral en une fenêtre sur le monde.“⁶⁵ Nicht vernachlässigen darf man dabei, dass ein Theatertext dahingehend

⁶³ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 162.

⁶⁴ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 164f.

⁶⁵ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 166.

konzipiert ist, auf der Bühne gesprochen zu werden; bei intermedialer Übertragung besteht durchaus die Gefahr, dass er sich schnell in der Weite des Filmraums verflüchtigt.

„Le problème qui se pose au cinéaste est donc de rendre à son décor une opacité dramatique, tout en respectant son réalisme naturel. Résolu ce paradoxe de l'espace, le metteur en scène, loin de craindre de transporter à l'écran les conventions théâtrales et les servitudes du texte, retrouve au contraire toute liberté de s'appuyer sur elle. A partir de là, il n'est plus question de fuir ce qui « fait théâtre », mais éventuellement même de l'accuser par le refus des facilités cinématographiques [...]“⁶⁶

Es ist als eine Errungenschaft dem räumlichen Realismus zuzuschreiben, dass die Qualität des Transfers zwischen Theater und Film nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Stufe erreicht hat. Bewusst angewendete Theatralität im Film ist eine Bereicherung und sollte keinesfalls mit jener beschränkten Wahrnehmung von Theatralität, wie sie im abgefilmten Theater vorhanden ist, verwechselt werden.

Die Präsenz, die Relation von Dekor und Mensch und der räumliche Realismus sind für Bazin Werkzeuge, mittels deren er das Verhältnis von Theater und Film in ihren Oppositionen und weiterführend auch in ihren Gemeinsamkeiten zu fassen versucht. Dass sich der Film am Theater bedient, dass er beeinflusst wird und sich dadurch selbst besser kennen lernt, versteht Bazin nicht als ein Phänomen, das man nicht auch in gegenteiliger Leserichtung anwenden könnte.

„C'est parce qu'il est indubitable que, si la connaissance des autres arts a pu et peut jeter des lueurs utiles sur la nature du cinéma, la réciproque est non moins vraie, et qu'une exploration aussi approfondie que celle de Bazin, même cantonnée dans une étroite spécialité, ne pouvait se faire sans entraîner des découvertes sur la nature et le devenir de l'art tout entier.“⁶⁷

Die reziproke Wirkung zwischen den beiden Künsten, der Einfluss des Kinos auf das Theater, soll hier nur als existent erwähnt werden, eine genauere Auseinandersetzung würde ein weiteres, sehr umfangreiches Feld wissenschaftlicher Forschung öffnen.

1951, acht Jahre vor der Entstehung der *Nouvelle Vague*, präsentiert André Bazin seine Einschätzung des Verhältnisses von Theater und Film, er ist damit richtungweisend für die Auseinandersetzung mit Film fünf junger Cinéasten: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut. Bazins Thesen und Theorien sind das Fundament der sich kurz nach seinem Tod formierenden, kinematographischen Strömung. Ebenso wie er geachtet und verehrt wurde, dienten seine Anschauungen dazu, Gegenpositionen einzunehmen, sich zu distanzieren und seine eigene Haltung zu finden.

⁶⁶ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 166.

⁶⁷ Rohmer, *Le goût de la beauté*, S. 160.

Die zwei folgenden Kapitel versuchen in diesem Sinne nicht nur die Beziehung Theater-Film in der schriftlichen Kritik und in der filmpraktischen Arbeit greifbar zu machen, sondern sie sollen auch das vorhandene, bzw. nicht vorhandene, das angenommene, bzw. nicht angenommene Erbe André Bazins innerhalb der Werke dieser Filmströmung analysieren und die Entwicklungslinien aufzeigen.

2. 1950 - 1958: Die Ablehnung des Theatralen in der Filmkritik

2.1. Formal betrachtet: Filmkritik zwischen 1950 und 1958

Im Mai des Jahres 1950 debütierte Maurice Schérer, der erst später unter dem Namen Eric Rohmer publizierte, als Herausgeber der filmkritischen Zeitschrift *La Gazette du cinéma*, deren Lebensdauer sich auf fünf Ausgaben zwischen Mai und November 1950 beschränkte. Sie entwickelte sich unmittelbar aus dem Nachrichtenblatt des Ciné-Club des Quartier Latins, betrieben von Rohmer und Rivette in den Jahren 1949 und 1950 und verstand sich als Reaktion auf das *Festival du film maudit* in Biarritz, vom Filmclub *Objectiv 49* veranstaltet, und dessen *Nouvelle Critique*, der die zukünftigen Herausgeber und Kritiker der *Cahiers du cinéma* angehörten, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast und Alexandre Astruc.⁶⁸ Neben der *Nouvelle Critique* bildete sich im Zuge der Veröffentlichung der *La Gazette du cinéma* eine „Jeune Critique“, wie sie von Jacques Doniol-Valcroze bezeichnet wurde⁶⁹, wobei sich jedoch gerade jene Angesprochenen, die Gruppe rund um Schérer, der schon damals neben Rivette auch Godard angehörte, gegen diese Idee der Vereinheitlichung und Gruppierung kräftig wehrten.

Nachdem in der Periode der Nachkriegszeit die französische Filmkritik vom wöchentlich erscheinenden, kommunistisch geprägten *L'écran français* und der monatlich erscheinenden *Revue de cinéma* dominiert war, brachte die Jahrzehntwende neben *La Gazette du cinéma* noch weitere Filmzeitschriften, wie *Raccords*, *L'Age du cinéma* oder *Saint-Cinéma*, deren frischer Wind unbestreitbar und notwendig war. „En 1950 et 1951 paraissent des revues plus confidentielles, et aussi plus pointues dans l'exigence cinéphilique. [...] Elles ont eu une vie brève, mais ont préparé le terrain aux deux revues qui symboliseront la cinéphilie de années 50, *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*.“⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Jeancolas, Jean-Pierre, „De 1944 à 1958“, *La critique de cinéma en France*, Hg. Michel Ciment, Jacques Zimmer, Paris: Ramsay 1997, S. 55-88, hier S. 77.

⁶⁹ Vgl. Jeancolas, „De 1944 à 1958“, S. 77.

⁷⁰ Jeancolas, „De 1944 à 1958“, S. 77.

Es waren Jean-Marie Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze und André Bazin, die am 1. April 1951 die erste Ausgabe der *Cahiers du cinéma* als Hommage an die 1949 eingestellte *Revue du cinéma* veröffentlichten und damit den Beginn der wichtigsten filmkritischen Zeitschrift Frankreichs beschrieben. Trotz Divergenzen im Verständnis von Film fanden Rohmer, Godard, Rivette, Truffaut und Chabrol⁷¹, der eine früher, der andere später, ihre Plätze als Kritiker bei den *Cahiers*. „Die jungen Cinémanen fanden hier ein gemachtes Nest vor und es ist wohl der Umsicht der Chefredakteure der Zeitschrift zu verdanken, dass sie die jungen Kritiker in dieses Nest einziehen ließen.“⁷² Als im März 1953 Truffaut als Vierter der Fünf seine erste Filmkritik veröffentlichte, waren die Herausgeber plötzlich mit einem neuen Ton konfrontiert: offensiv und polemisch wetterte der Einundzwanzigjährige gegen das damals vorherrschende, französische Kino und entfachte eine große Diskussion innerhalb der *Cahiers du cinéma*, die dem Leser und der Leserin nicht vorenthalten wurde. Es bildeten sich zwei Lager, auf der einen Seite „les anciens“:

„Bazin souvent absent (son travail et ses déplacements au service des ciné-clubs d’une part, la maladie d’autre part, l’écartent ponctuellement de la rédaction), Doniol-Valcroze qui est finement diplomate, et Pierre Kast qui l’est moins, et d’anciens rédacteurs qui restent fidèles à un certain cinéma français qui inclut Becker, Autant-Lara, Clément ou Clouzot.“⁷³

Auf der anderen Seite positionierte man die jungen Kritiker, schon bald mit den Attributen „les jeunes turcs“ oder „hitchcocko-hawksien“⁷⁴ näher bestimmt, deren Radikalität die Herausgeber der Zeitschrift zwar zuließen, jedoch nicht ohne sich davon zu distanzieren:

„Ceux qui nous font l’honneur de nous lire avec assez d’attention ont certainement pu s’apercevoir qu’aucun des responsables de cette revue ne partage les enthousiasmes de Schérer, de Truffaut, de Rivette, de Chabrol et de Lachenay à l’égard des metteurs en scène en question.“⁷⁵

Der Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“ von François Truffaut in der 31. Ausgabe der *Cahiers* im Januar 1954 stellte mit seinem Angriff gegen das *Cinéma de qualité*, dessen Kino der Szenaristen und dem Vorwurf des Verrats an Text und kinematographischen Medium selbst den Höhepunkt dieses Disputs dar. In den folgenden Jahren entschärfte sich der polemische Ton der jungen Kritiker der *Cahiers*, die Kritik wurde seriöser im Umgang mit den Informationen und vernünftiger in seinen Urteilen⁷⁶,

⁷¹ Reihung nach den Erscheinungen ihrer Erstartikel in den *Cahiers du cinéma*.

⁷² Frisch, Simon, „Die Kultur der Cinéphilie. Wegbereiter der Nouvelle Vague.“ *Medien/Interferenzen*, Hg. Burkhard Röwekamp, Astrid Pohl, Matthias Steinle, Mathias Wierth-Heining, Marburg: Schüren 2003, S. 62-72, hier S. 71.

⁷³ Jeancolas, „De 1944 à 1958“, S. 82.

⁷⁴ Vgl. Bazin, André, „Comment peut-on être hitchcocko-hawksien“, *Cahiers du cinéma* 44, Februar 1955, S. 17-18.

⁷⁵ Bazin, „Comment peut-on être hitchcocko-hawksien“, S. 17.

⁷⁶ Vgl. Jeancolas, „De 1944 à 1958“, S. 83.

urteilt Jean-Pierre Jeancolas in seinem Artikel zur Filmkritik der 1950er Jahren. Wie Simon Frisch feststellt war dafür die parallele filmkritische Tätigkeit bei der Wochenzeitschrift *Arts* mitverantwortlich, die der Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“ mit sich brachte.

„Truffaut führte in *Arts* einen erbitterten Feldzug ausdrücklich gegen die renommiertesten Regisseure Frankreichs in Artikeln, die geprägt waren von Wut und persönlichen Beleidigungen. Später öffnete er die Seite für seine Freunde aus der Redaktion der *Cahiers du cinéma*. Das Engagement bei *Arts* war ein Glücksfall: die *Cahiers du cinéma* konnten selbst im Kampf gegen die bestehenden Verhältnisse im französischen Kino ein gewisses Niveau halten, während die unsachlicheren Töne, die der gleichen Sache dienten, wöchentlich von *Arts* ausgegeben wurden.“⁷⁷

Mit der Filmkritik der 1950er Jahre war untrennbar das Auftauchen einer Reflexion über Filmkritik und das eigene filmkritische Schaffen verbunden. Die *Cahiers du cinéma* führten Befragungen unter ihren Kritikerkollegen und -Kolleginnen durch, welche erlauben sollten den beruflichen Rahmen abzustecken und die zeitgenössische Kritik zu kategorisieren⁷⁸; in vielen Artikeln der *Cahiers* wurde neben den Filmen auch die Funktion der Kritik gegenüber den Werken thematisiert; intensiviert wurde die Situation durch das sich bildende Konkurrenzverhalten zwischen den *Cahiers du cinéma* und der 1952 in Lyon ins Leben gerufenen, doch schon bald nach Paris übersiedelte Zeitschrift *Positif*. Erneut war es Truffaut, der in dieser Auseinandersetzung den scharfen Ton vorgab:

„Les organes corporatifs ne s'intéressent aux films que sous l'angle financier : recettes en exclusivité, recettes en province, ventes à l'étranger, etc. Les CAHIERS se préoccupent au contraire de la valeur esthétique des films ; il s'agit de les replacer dans leur contexte comme dirait mon ami Doniol-Valcroze, de les situer, de les analyser et d'en dénombrer les mérites. Le travail de POSITIF est plus proche de celui des organes corporatifs, puisqu'il s'agit essentiellement de coter le film en fonction de son standing, de sa réputation, de son degré de malédiction, en fonction surtout des opinions politiques et religieuses des gens, des « étrangers », des non-positivistes qui l'ont vu par hasard ou par vice.“⁷⁹

Die Reaktionen von seitens *Positif* auf diesen Artikel mit dem Titel „Positif : Copie 0“ waren zahlreich, ihre Anklagen inhaltlich auf nicht höherem Niveau und ihre Sprache nicht weniger polemisch, in Truffauts Theorie zur *Politique des auteurs* glaubten sie ein passendes Sujet gefunden zu haben.

Aus der bewussten Reflexion über das eigene Kritiker- und Kritikerinnen-Dasein und jenes der Kollegen und Kolleginnen entwickelten sich Zweifel an der Funktion und an der Wirksamkeit ihrer Arbeit, – „Faire de la critique cinématographique, c'est à peu près

⁷⁷ Frisch, „Die Kultur der Cinéphilie“, S. 63.

⁷⁸ Fragebogen und Auswertung: O.A., „Le Pour et le Contre. Une enquête des « Cahiers du cinéma »“, *Cahiers du cinéma* 12, Mai 1952, S. 41-42; O.A., „Notre enquête sur la critique“, *Cahiers du cinéma* 15, September 1952, S. 33-49; O.A., „Notre enquête sur la critique“, *Cahiers du cinéma* 21, März 1953, S. 32-38.

⁷⁹ Truffaut, François, „Positif : Copie 0“, *Cahiers du cinéma* 79, Januar 1958, S. 60-62, hier S. 60.

cracher dans l'eau du haut d'un pont.⁸⁰ –, ebenso wie Vorwürfe von Unkenntnis und Einvernehmlichkeit.

„Le critique cinématographique ignore non seulement l'histoire de son art, mais aussi sa technique. Combien d'entre les critiques savent ce que sont un « *raccord dans l'axe* » ou un « *panoramique filé* » ? [...] Le critique se définit par son absence totale d'imagination sans quoi il ferait des films au lieu de les discuter. [...] Le critique, qui ignore l'histoire du cinéma et sa technique, qui ne connaît rien à la construction d'un scénario, ne peut juger que sur les apparences, les signes extérieur d'ambition.

Les critiques jugent les films sur les « intentions » de leurs auteurs. Leur méconnaissance de l'histoire de la technique du cinéma ainsi que des conditions d'écriture des films et de leur exécution fait qu'ils (les critiques) sont incapables de remonter aux intentions, à moins qu'elles ne soient évidentes, annoncées sur l'affiche, à l'entrée de la salle. [...] Curieux exercice, curieuse profession. En vérité, je vous le dis :

« N'attachez pas trop d'importance aux critiques ! ». ⁸¹

Auch wenn sich der Einfluss und die Funktion der Filmkritik in Bezug auf die damals gegenwärtige Filmindustrie nicht offensichtlich manifestierte, charakterisierte Bazin noch kurz vor seinem Tod ihre Funktion in Bezug auf die Menschen, die sie ausübten. Am Ende seines Textes „Réflexions sur la critique“ nimmt er die Entwicklung der folgenden Jahre vorweg und versteht die Filmkritik von Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut als essentielle Vorbereitung für eine Veränderung der Filmlandschaft:

„Il s'agit plutôt chez nous, en l'occurrence, d'une génération de jeunes intellectuels ayant plus ou moins consciemment la vocation ou le goût de faire du cinéma, et pour qui la réflexion et la connaissance de leur futur métier passe non plus par le studio et les tâches obscures de l'assistanat, mais par la fréquentation de la Cinémathèque et l'exercice de la critique : celui-ci ayant le double avantage de permettre en attendant de gagner sa vie comme journaliste, ce qui n'est pas négligeable, mais aussi de contribuer à définir pour soi-même et pour les autres, ce qu'on aime et ce qu'on réprouve, de dessiner d'avance l'image de ce cinéma idéal qu'on espère réaliser un jour. D'où la partialité, le caractère polémique et militant de cette jeune critique. Mais il n'y a rien là que de naturel, car c'est une critique passionnée de créateurs virtuels. L'objectivité n'est pas son but. [...] La vérité en critique ne se définit pas par je ne sais quelle exactitude mesurable et objective, mais d'abord par l'excitation intellectuelle déclenchée chez le lecteur : sa qualité et son amplitude. La fonction du critique n'est pas d'apporter sur un plateau d'argent une vérité qui n'existe pas, mais de prolonger, le plus loin possible dans l'intelligence et la sensibilité de ceux qui le lisent, le choc de l'œuvre d'art.“⁸²

Die hier Angesprochenen, Rohmer und Truffaut, teilen Bazins Ansicht, dass es sich bei ihrer Kritikertätigkeit um einen vorübergehenden Lebensabschnitt handle, einem „futur métier“ vorangehend. Sie benennen diese Zeit mit „stade intermédiaire“⁸³, welche ihr späteres Kino vorbereitete und mit „stade transitoire“⁸⁴, welche durch das Scheitern in anderen Bereichen wie Literatur, Professur oder Werbung bedingt ist; der Aspekt des Transitorischen sei hierbei der einzige, der die Ausübung der Kritik rechtfertige. Nimmt

⁸⁰ Bazin, André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris: Cahiers du cinéma 1998, S. 298.

⁸¹ Truffaut, François, „Les sept péchés capitaux de la critique“, *Arts* 519, 6. Juli 1955, S. 5.

⁸² Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, S. 307ff.

⁸³ Tassone, Aldo, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?*, Paris: Stock 2003, S. 239.

⁸⁴ Jeancolas, „De 1944 à 1958“, S. 83.

man nun jedoch an, dass ab 1959, als die Anzahl der Artikel von Truffaut und Mitbestreitern in den *Cahiers du cinéma* rasch abnahmen und die Namen von weniger bekannten Autoren und Autorinnen am Ende von Filmanalysen, Reportagen und Interviews erschienen, die Mitglieder der ehemaligen *Groupe Schérer* ihre Tätigkeit aufgeben, irrt man: die einzige Veränderung umfasst die Wahl des Mediums, das ihre Kritik transportiert. Godard stellte 1962, nach der Produktion von vier Langspielfilmen, fest:

„En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd’hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu’avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d’essais : simplement, je les filme au lieu de les écrire.“⁸⁵

In der langjährigen Auseinandersetzung mit Film auf der Ebene der Kritik scheint auch, so verstehen es viele Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen heute, der Schlüssel zum Bruch der *Nouvelle Vague* mit dem vorherrschenden *Cinéma de qualité* zu liegen:

„Ihr Zugang zum Film erfolgt nicht mehr über den Umweg von Literatur, Theater oder bildender Kunst [...]; ihre neuen filmischen Ansätze vermögen sie aus der Institution des Kinos selbst heraus zu entwickeln.“⁸⁶;

„Vielleicht ist die Nouvelle Vague, das ist zumindest die hier vertretene These, ein Zeugnis für die Macht der Filmkritik. Vielleicht ist die Nouvelle Vague aber nur deshalb in Frankreich möglich gewesen, weil nirgends die Filmkritik je so mächtig war.“⁸⁷

Zu untersuchen welche Ansicht, Herangehensweise und Funktion die Filmkritik nun spezifisch in Bezug auf den Aspekt des Theatralen besitzt, wird das Ziel der folgenden Kapitel sein. Fällt dem Leser oder der Leserin dabei ein Ungleichgewicht bzgl. der Verteilung der Zitate unserer fünf Kritiker auf, so spiegelt diese nur das Ausmaß ihrer Tätigkeit als Filmkritiker wider. Truffaut weist trotz seines späten Einstiegs ein sehr umfangreiches Werk auf; neben den *Cahiers* ist die Zeitschrift *Arts* eine wichtige Publikationsschrift seiner Ansichten. Chabrol hingegen zählt einen einzigen Artikel in *Arts*, in *La Gazette du cinéma* hinterließ er keine Spuren, als letzter der Fünf stieß er zu den *Cahiers*, wo seine Mitarbeit mehr sporadisch als verlässlich war; 1962 rechtfertigt er im Interview mit den *Cahiers*: „Moi, je n’ai jamais été un bon critique. Je ne suis vraiment pas fait pour ça.“⁸⁸ Des Weiteren lässt Godards filmkritische Tätigkeit in den 1950er Jahren

⁸⁵ O.A., „Jean-Luc Godard“, *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 21-39, hier S. 21.

⁸⁶ Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 161.

⁸⁷ Frisch, „Die Kultur der Cinéphilie“, S. 71.

⁸⁸ O.A., „Claude Chabrol“, *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 2-19, hier S. 19.

eine Periode der Absenz erkennen, die sich durch die Rückkehr ins schweizerische Herkunftsland begründet.

Ebenso wie im quantitativen Ausmaß Differenzen festzustellen sind, besitzen die fünf Kritiker, der eine radikaler, der andere gemäßiger, unterschiedliche Schreibstile und inhaltliche Schwerpunkte; „A Truffaut la sincérité et l'émotion, à Godard la recherche et l'avant-garde, à Rivette la ténacité et la marginalité, à Rohmer la rigueur et la morale. Dans ce nouveau dictionnaire des idées reçues, il ne restait à Chabrol que la proximité et la diversité.“⁸⁹

2.2. Historisch betrachtet: Theater - Film

„Son histoire depuis le début du siècle serait donc la résultante des déterminismes spécifiques à l'évolution de tout art et des influences exercées sur lui par des arts déjà évolués.“⁹⁰

Als André Bazin diesen Satz über die Geschichte des Kinos niederschrieb, war das neue Medium bereits ein halbes Jahrhundert alt und man war dennoch weit davon entfernt, dass die Diskussion um den Einfluss der Künste und insbesondere des Theaters für das Kino zu einem Ende gekommen wäre. Viel mehr hat die damals gegenwärtige, französische Filmlandschaft die Diskussion stetig mit neuen Fragen versorgt⁹¹. Ebenso wenig wie die Frage nach dem Einfluss des Theaters geklärt war, debattierte man heftig über das (Nicht-)Vorhandensein einer spezifisch filmischen Sprache und Ausdrucksweise. Gemeinsam mit den beiden Texten „Pour un cinéma impur“ und „L'évolution du langage cinématographique“ von André Bazin, stellt „Théâtre et cinéma“ Anfang der 1950er Jahre sehr klar die Ansichten eines Filmtheoretikers des Realismus dar.

⁸⁹ Magny, Joel, *Claude Chabrol*, Paris: Cahiers du cinéma 1987, S. 7.

⁹⁰ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 83.

⁹¹ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 81: „A prendre quelque recul critique sur la production des dix ou quinze dernières années, il apparaît vite qu'un des phénomènes dominant son évolution est le recours de plus en plus significatif au patrimoine littéraire et théâtral.“

Das meist abwertend konnotierte *Théâtre filmé*⁹² und *Théâtre en conserve*⁹³ waren die radikalen Reduktionen eines Theater-Film-Verhältnisses, welches sich jedoch in Realität nicht in der Adaptationskultur theatraler Stücke erschöpfte. Es waren Mise en scène und Sprache, Découpage und Montage in den Filmen der Zwischen- und Nachkriegszeit, die von theatralen Elementen zeugten. Dass man darum die Filmgeschichte, wie manchmal der Einfachheit und Oberflächlichkeit halber angeführt, nicht ausschließlich als die Emanzipation von theatralen Modellen verstehen kann, betont Susan Sontag:

„The history of cinema is often treated as the history of its emancipation from theatrical models. First of all from theatrical „frontality“ (the unmoving camera reproducing the situation of a play fixed in his seat), then from theatrical acting (gestures needlessly stylized, exaggerated – needlessly, because now the actor could be seen „close up“), then from theatrical furnishings (unnecessary „distancing“ of the audience’s emotions, disregarding the opportunity to immerse the audience in reality). Movies are regarded as advancing from theatrical static to cinematic fluidity, from theatrical artificiality to cinematic naturalness and immediacy. But this view is far too simple.“⁹⁴

Sowohl die vollständige Abhängigkeit des Films vom Theater, wie auch die absolute Selbstständigkeit ersteren, sind beides Theorien, deren Anwendungen in den ersten drei Jahrzehnten des Kinos aufgegriffen wurden. Gepaart waren diese mit der Angst der Eliminierung eines Mediums durch das andere.⁹⁵ Der *Film d’art* der 1910er Jahre versuchte durch die Einbindung theatraler Elemente im Film den Ruf des Kinos, vor allem in der höheren Gesellschaftsschicht, zu verbessern. Berühmte französische Schriftsteller und Schriftstellerinnen wurden gebeten Filmszenarios zu verfassen und bekannte Theaterschauspieler und Theaterschauspielerinnen wurden für die Verfilmung verpflichtet⁹⁶. *Le Cinéma pur* in den 1920er Jahren hingegen fokussierte die reinen, filmspezifischen Elemente wie Bildkomposition oder Montage und versuchte jedweden Einfluss anderer Künste seinen Filmen fernzuhalten.

⁹² Als *Théâtre filmé* wurden anfänglich das simple Abfilmen eines Bühnengeschehens bezeichnet, zur Zeit Bazins war die Bedeutung des Begriffs bereits ausgeweitet, seine Konnotation jedoch nicht weniger pejorativ: „On comprenait sous cette condamnation non seulement du reste la photographie sans imagination de pièces de théâtre, mais encore plus généralement toute mise en scène de cinéma où le dialogue prenait le pas sur l’expressionnisme visuel. [...] Plus généralement, donc, que le réalisme trop direct de la parole, ce que visaient les critiques les plus conscients du « théâtre filmé » c’était la vaine copie par le cinéma de tout ensemble de conventions esthétiques dont la scène était la seule raison d’être.“ Bazin, „Théâtre filmé (Le secret professionnel)“, S. 5.

⁹³ Hier handelt es sich um eine Theorie, von Marcel Pagnol propagiert, die besagt, dass die Zukunft des Theaters im Abfilmen der Bühnenstücke zu finden sei.

⁹⁴ Sontag, Susan, „Film and Theatre“, *Theatre and Film. A Comparative Anthology*, Hg. Robert Knopf, New York: Yale University Press 2005, S. 134-151, hier S. 134.

⁹⁵ Zu nennen ist hier Marcel Pagnol, dessen Ansicht Albersmeier zusammenfasst: „Der Film sei jenes Medium, in dem sich die Zukunft des Theaters abspielen werde; der neue „film parlant“ werde langfristig über das alte Sprechtheater triumphieren;“ Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 44.

⁹⁶ Vgl. Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart: Metzler 1988, S. 86.

„Filmemacher [...] werden sich entschieden von Berührungen mit >der Literatur< (auch dem Theater) zurückziehen: Der >reine< Film will vor allem frei von literarischer Bevormundung sein und eigene, kinematographische Ausdrucksmittel entwickeln, die das Bild betonen und damit in die Nähe der Malerei der Moderne rücken.“⁹⁷

Die nur kurze „Lebensdauer“ beider Strömungen ist ein Zeichen dafür, dass die Verbindungen zwischen Theater und Film weitaus komplexer, vielfältiger und vielschichtiger sind, inhaltlich, formal, ästhetisch und produktionstechnisch gesehen.

Der Tonfilm brachte in Frankreich die Zeit des *Réalisme poétique*; dieser gilt als *l'Âge classique du cinéma français*, die Zusammenarbeit von Regisseur und Szenarist fand seine erste große Vollendung in dem Duo Marcel Carné/Jacques Prévert und unterstützte großzügig die Aufrechterhaltung theatraler Elemente im Film, nachdem nun die gesprochene Sprache das neue Opfer der theatralen Ausbeutung wurde.

„Daß die Filme des sog. „réalisme poétique“ im Laufe der dreißiger Jahre weit intelligentere Formen der Zusammenarbeit zwischen beiden Ausdrucksformen [Theater und Film] inszenieren, ändert wenig an dem grundsätzlichen Befund, dass sich das Theater seit dem „film d'art“ (1908) zum zweiten Mal, jetzt sogar ökonomisch und ästhetisch viel folgenreicher, im Würgegriff des Films wiederfand.“⁹⁸

Werke wie *LE JOUR SE LEVE*⁹⁹ von Marcel Carné, *LA BELLE EQUIPE*¹⁰⁰ von Julien Duvivier oder *LA BETE HUMAINE*¹⁰¹ von Jean Renoir waren geprägt von theatralen Erzählstrukturen und Inszenierungsstrategien wie Frontalinszenierung, theatralischer Mimik, Gestik und Sprache, Auftritte und Abgänge wie auf der Bühne, einem Bildrahmen, der mit einem szenischen Bildausschnitt übereinstimmte¹⁰², ebenso wie von einer Technik der *Découpage*, die einem szenischen Ablauf sehr ähnlich ist. In „L'évolution du langage cinématographique“ beschreibt Bazin das Prinzip dieser analytischen Montage und folgert:

„En d'autres termes, jouée sur un théâtre et vue d'un fauteuil d'orchestre, cette scène aurait exactement le même sens, l'événement continuerait d'exister objectivement. Les changements de points de vue de la caméra n'y ajoutent rien. Ils présentent seulement la réalité d'une manière plus efficace. D'abord en permettant de la mieux voir, ensuite en mettant l'accent sur ce qui le mérite.“¹⁰³

Dass der Erfolg dieser Strömung sich nach dem Krieg nicht fortsetzte, erklärt Jean Renoir 1952 in einem Interview in den *Cahiers du cinéma* folgendermaßen:

⁹⁷ Paech, *Literatur und Film*, S. 151.

⁹⁸ Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 32.

⁹⁹ *LE JOUR SE LEVE*, Regie: Marcel Carné, Szenario: Jacques Prévert, Jacques Viot, Frankreich 1939.

¹⁰⁰ *LA BELLE EQUIPE*, Regie: Julien Duvivier, Szenario: Julien Duvivier, Charles Spaak, Frankreich 1936.

¹⁰¹ *LA BETE HUMAINE*, Regie: Jean Renoir, Frankreich 1938.

¹⁰² Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 78.

¹⁰³ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 72.

„Demandez-vous qu'elle a été le secret de la réussite de « l'école française » de 1935 à la guerre ? C'était un certain style. On l'appella le « réalisme » français. Il s'agit plutôt – et à travers ce réalisme – d'une certaine forme de poésie. Aujourd'hui elle a fait son temps, elle a dégénéré, elle est devenue un procédé. Il s'agit de trouver une nouvelle forme de poésie, c'est pourquoi le cinéma a, avant tout, besoin d'un renouvellement moral.“¹⁰⁴

Die Automatisierung, die perfekte Ausführung und die Veralterung einer filmischen Strömung sind jene Punkte, gegen welche sich Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut zuerst in den Artikeln ihrer Filmkritiken und später mittels ihrer eigenen Filme wendeten. Das *Cinéma de qualité* versuchte nach Ende des Krieges eine Tradition wieder aufzunehmen, deren Blütezeit nicht nur in Hinblick auf filmästhetische Kriterien, sondern ebenso in Hinblick auf produktionstechnische Strukturen längst überholt war.

Folglich waren Claude Autant-Lara, René Clair, René Clément, Henri-Georges Clouzot und Jean Delannoy jene französischen Regisseure, deren Filme am häufigsten mit negativen Kritiken und mit wenigen Sternen in der monatlichen Kategorie „Le conseil des dix“ von den jungen Kritikern in den *Cahiers* bedacht wurden. Der Vorwurf des Festhaltens an theatralen Strukturen taucht darin gerne auf, meist wird er jedoch ohne nähere Ausführung als Charakteristikum der Mise-en-scène und den Szenarios zugeschrieben. Zu bestimmen, worin nun genau die Theatralität zu finden ist, erfordert ein ausreichendes Wissen über Werte und Ansichten der späteren Regisseure und eine sehr genaue, vergleichende Leseweise der Kritiken.

2.3. Ablehnung des Szenarios als theatrales Erbe - Forderung nach Erneuerung und Neuwertung

Mit der Einführung des Tonfilms wurde in den 1930er Jahren die Filmwelt nun ein Stück weiter all jenen Menschen geöffnet, deren Bindeglied zum Film die Sprache darstellte; es entwickelten sich viele Formen der Mitarbeit von im Theater angesiedelten Personen beim Film; Theaterstücke und Romane werden fürs Kino adaptiert, Drehbücher bekannter Schriftsteller und Schriftstellerinnen waren begehrt. „Le cinéma a en quelque sorte

¹⁰⁴ Doniol-Valcroze, Jacques, „Entretien avec Jean Renoir“, *Cahiers du cinéma* 8, Januar 1952, S. 48-52, hier S. 51.

dispensé le théâtre d'une existence réelle préalable. Il n'en était pas besoin, puisque les écrivains en mesure d'écrire ces pièces pouvaient directement les vendre pour l'écran."¹⁰⁵

Neben der sich durchsetzenden Personalunion von *Écrivain-scénariste-cinéaste*, als deren Beispiel man Marcel Pagnol, Sacha Guitry oder Jean Cocteau anführen kann, bildete sich der Beruf des Szenaristen.

„Coincé entre le mythe toujours vivant et prestigieux de l'Auteur et ce mythe du scénariste comme Technicien efficace, les scénaristes français – y compris ceux qui se considèrent comme des vrais professionnels et qui ont la réputation d'être des experts du succès public – sont un peu assis entre deux chaises et leur discours, de ce fait, semble voué à la dénégation. D'un côté, ils se vivent comme des artistes, des auteurs et acceptent comme tels d'être soumis aux aléas de l'inspiration, condamnés à créer des prototypes incertains quant à l'accueil du futur public, et contraints de réinventer à chaque fois des règles qui ne valent que pour eux et pour ce projet-là. D'un autre, ils voudraient bien être considérés « quand même » comme des vrais professionnels, des spécialistes, donc des gens qui ont une compétence objective, un savoir-faire acquis et qui sont capables, quand il le faut, de soumettre leur travail à la loi de l'efficacité et du succès public. Il préexiste une figure qui se situe précisément entre celle de l'artiste et celle du fabricant spécialisé, c'est la figure de *l'artisan*."¹⁰⁶

So konservierte das Handwerk des Szenaristen, bzw. der Szenaristin von Theater- und Romanautor oder -Autorin das Bild des Künstlerischen, während es in der Filmindustrie selbst den Status eines weiteren Technikers, einer weiteren Technikerin, neben *Metteur en scène/Metteuse en scène*, *Opérateur du son/Opératrice du son* oder *Décorateur/Décoratrice* übernahm. Mit dieser Ambiguität verbunden war die Frage nach der Position des *Metteur en scène*, bzw. der *Metteuse en scène*, sowie die Frage nach dem „wahren Autor“/der „wahren Autorin“¹⁰⁷ eines Films. Es gab Szenaristen und Szenaristinnen, welche als die Vollendung ihrer Arbeit die gelungene *Mise en scène* des Regisseurs, der Regisseurin betrachteten. „Ce sont ceux qui se sont rangés résolument du côté des cinéastes, qui considèrent que le scénario participe de la préparation de la mise en scène mais que la réussite du film, en dernière instance, dépend toujours d'elle pour l'essentiel.“¹⁰⁸ Und es gab andere, welche ihre eigene Arbeit als das schon vollkommene Werk präsentierten, dessen Ausführung eine reine Formsache des Regisseurs, der Regisseurin sei. Truffaut zählt zur zweiten Gruppe Jean Aurenche und Pierre Bost, deren Zusammenarbeit das *Cinéma de qualité* der 1950er Jahre stark prägte. „Lorsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur

¹⁰⁵ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, S.131.

¹⁰⁶ Bergala, Alain, „Profession : scénariste, Nationalité : française“, *Cahiers du cinéma* 371-372, Mai 1985, S. 45-47, hier S. 46.

¹⁰⁷ André Bazin betitelt seinen Artikel am 10. Novembre 1954, in der Zeitschrift *Arts* 489 mit „Qui est le véritable auteur de film ?“.

¹⁰⁸ Bergala, „Profession : scénariste, Nationalité : française“, S. 46.

qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas.“¹⁰⁹ Diese *Films de scénaristes*¹¹⁰, bei deren Realisierung der Regisseur¹¹¹ ohne jedweden persönlichen Eingriff Schritt für Schritt den Anweisungen des Drehbuchs folgte, stellten das eigentliche Feindbild der späteren *Nouvelle-Vague*-Filmemacher in der Zeit ihrer Aktivität bei den *Cahiers* dar.¹¹² Es waren die kinematographischen Werke von Menschen, die den Film und seine Mittel unterschätzten, ihm theatrale Strukturen auferlegten, welche auf die ursprüngliche Arbeit des Szenaristen, der Szenaristin als Literat oder Literatin zurückgehen und/oder auf die simple Übertragung eines Bühnenwerkes auf die Leinwand. Truffauts Haltung in dieser Hinsicht war voreingenommen und festgefahren:

„Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sousestimant. Ils se comportent vis-à-vis du scénario comme on l'on croit rééduquer un délinquant en lui trouvant du travail, ils croient toujours avoir « fait le maximum » pour lui en le parant des subtilités, de cette science des nuances qui font le mince mérite des romans modernes.“¹¹³

Betrachtet man den Szenaristen, die Szenaristin der Nachkriegszeit als Handwerker oder Handwerkerin, so ist sein Szenario, die „Ware“, die er verkauft; er manifestiert ihr oberstes Kriterium als jenes „du propre, du fini, du travail bien fait“¹¹⁴, um den entsprechenden materiellen Wert zu erreichen. Gemeinsam mit der filmischen Umsetzung eines Regisseurs, der sich durch die Fähigkeit auszeichnet dieses Szenario „plan par plan“ auf der Leinwand umzusetzen, ergibt sich ein Konzept von Film, das von vornherein abgeschlossen ist; Olivier Assayas benennt es „film-objet“:

„Le film-objet est conçu suivant l'esthétique du fini. Et du « toujours déjà fini ». C'est l'école du *scénario achevé*, du scénario qui envahit tout l'espace et qui referme le film sur lui-même. L'histoire bien ficelée se clôt comme un paquet ; elle ne doit idéalement receler aucun vide, ni aucun principe d'absence, tout est plein. Plan par plan, avant-plan et arrière-plan sont scénarisés, dialogués, et au mot à mot. C'est le scénario du contrôle, où tout, jusqu'à l'univers, est conduit par la dramaturgie. C'est le scénario trait d'union entre production et réalisation, terrain d'entente et de tous les compromis, garant du produit vis-à-vis de l'industrie.“¹¹⁵

¹⁰⁹ Truffaut, François, „Une certaine tendance du cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954, S. 15-29, hier S. 25.

¹¹⁰ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 25.

¹¹¹ Hier steht nur die männliche Form, weil bei der Gruppe, die ich hier anspreche (Autant-Lara, Clément, Clouzot, Delannoy), keine Frau zugegen ist. Findet sich in weiterer Hinsicht wiederum nur die männliche Form, so können Leser und Leserin davon ausgehen, dass ich mich erneut auf eine rein männliche Gruppe beziehe.

¹¹² Bazin schreibt in dem schon erwähnten Text „Qui est le véritable auteur de film ?“, *Arts* 489, 10. November 1954, S.5: „Si un film peut être pratiquement réduit à la mise en forme de son scénario, c'est qu'en effet l'auteur véritable est le scénariste, mais c'est aussi que le film n'est pas vraiment bon. Il est juste, en effet, par exemple, de reconnaître l'importance d'Aurenche et Bost dans le cinéma français depuis la guerre, mais cette influence s'est justement manifestée surtout à travers des metteurs en scène dont l'apport personnel comme réalisateurs est à peu près nul (Jean Delannoy) ou inégal (Cl. Autant-Lara).“

¹¹³ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 20.

¹¹⁴ Assayas, Olivier, „Du scénario achevé au scénario ouvert“, *Cahiers du cinéma* 371-372, Mai 1985, S. 7f, hier S. 7.

¹¹⁵ Assayas, „Du scénario achevé au scénario ouvert“, S. 7f.

In dieser Umgebung gefangen, übersahen die Szenaristen und Szenaristinnen trotz ihrer Genauigkeit und Klügelei die unendliche Redundanz in ihren Werken. Roger Leenhardt, ein Kritiker der „alten Schule“ bei den *Cahiers* konstatierte 1957 die hundertste Imitation von Jacques Préverts erstem, schon längst ausgedientem Szenario¹¹⁶. Truffaut bedient sich der Metapher des Maulwurfs: „Nous n’aimons guère ici les scénaristes, leur travail de taupe, et en général les « films des scénaristes.“¹¹⁷ Blind und unerlässlich kreieren die wenigen, nach dem Krieg regelmäßig tätigen Szenaristen und Szenaristinnen jedes Werk nach den Regeln des Vorrangegangenen. Erneut Truffaut wirft ihnen in „Une certaine tendance du cinéma français“ das Streben nach kommerziellen Erfolg als einzige Motivation vor:

„Chacun de ces scénaristes n’a qu’une histoire à raconter et comme chacun n’aspire qu’au succès des « deux grands », il n’est pas exagéré de dire que les cent et quelques films français réalisés chaque année racontent la même histoire : il s’agit toujours d’une victime, en générale un cocu.“¹¹⁸

Die inhaltlichen Wiederholungen werden ergänzt durch die Redundanz in der dramaturgischen Struktur der Filme, deren dramatischer und theatraler Gehalt bezeichnend ist; es handelt sich um „le travail théâtral, soumis à la logique dramatique, l’explication des situations, la démonstration de la scène“¹¹⁹. Der dramaturgische Aufbau der Filme des *Cinéma de qualité* ist meist chronologisch und leicht verständlich; Personen und Schauplätze werden eingeführt, bevor sie die Handlung vorantreiben; ist der Film zu Ende, ist auch die erzählte Geschichte abgeschlossen.

„La technique d’Aurenche et Bost est célèbre. Elle consiste à « extrapoler les personnages » et à « condenser les principaux événements de leur histoire en quelques scènes dramatiques ». [...] Mais il y a plus, Aurenche et Bost utilisent un troisième procédé, plus spécifiquement théâtral que cinématographique : leur adaptation redistribue les événements sur l’axe unique de leur chronologie ; elle se prive ainsi de ces rapprochements par où la réflexion fait résonner l’un dans l’autre deux temps différents, elle ramène à un ordre dramatique ce qui était d’ordre romanesque.“¹²⁰

Claude Autant-Lara glaubte selbst die Begründung für diese Vereinheitlichung und Simplifizierung gefunden zu haben: „Le public aime bien qu’on le prenne par la main pour

¹¹⁶ Vgl. Bazin, André/Jacques Doniol-Valcroze/Pierre Kast/Roger Leenhardt/Jacques Rivette/Eric Rohmer, „6 personnages en quête d’auteurs, débat sur le cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 71, Mai 1957, S. 16-29, S. 85-90, hier S. 17 : „Quand il y a vingt-cinq ans Prévert faisait *L’Affaire est dans le sac*, tout le monde pouvait penser que c’était une plaisanterie. Durant quinze ans il a été imité cent fois, et a créé globalement l’esprit du cinéma français.“

¹¹⁷ Truffaut, François, „Responsabilité limitée“, *Cahiers du cinéma* 61, Juli 1956, S. 43-44, hier S. 43. (Filmkritik zu *LES ASSASSINS DU DIMANCHE*, Regie: Alex Joffe, Frankreich 1956)

¹¹⁸ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 23.

¹¹⁹ Rivette, Jacques, „L’Age des metteurs en scène“, *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954, S. 45-48, hier S. 48.

¹²⁰ Demonsablon, Philippe, „Précis de décomposition“, *Cahiers du cinéma* 89, November 1958, S. 53-55, hier S. 54f. (Filmkritik zu *EN CAS DE MALHEUR*, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich 1958)

le conduire, en ligne droit, vers le dénouement“¹²¹. Doch in den Filmen des italienischen Neorealismus finden die fünf Kritiker der *Cahiers du cinéma* einen neuen Ansatz, den sie den französischen und auch amerikanischen Filmen gegenüberstellen; Rivette skizziert eine unterschiedliche Wirkung auf den Zuseher, die Zuseherin.

„Car il y a les films qui commencent et qui finissent, qui ont un commencement et une fin, qui mènent un récit depuis son premier terme jusqu’à ce que tout soit rentré dans l’ordre et l’apaisement, qu’il y ait des morts, un mariage ou une vérité ; il y a Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. Et il y a les films qui n’ont rien de cela, et retournent au temps comme les fleuves à la mer ; et qui ne nous proposent à la fin que les images les plus banales : des fleuves qui coulent, des foules, des armées, des ombres qui passent, des rideaux qui tombent à l’infini, une fille qui danse jusqu’à la fin des temps ; il y a Renoir et Rossellini. A nous de prolonger ensuite en silence se mouvement redevenu secret, cette courbe dissimulée, rentrée sous terre : nous n’en avons pas fini avec elle.

Bien sûr, tout cela est arbitraire, et vous avez raison : les premiers se prolongent aussi, mais pas tout à fait de la même façon, me semble-t-il ; ils satisfont l’esprit, leurs remous nous allègent, au lieu que les autres nous chargent et nous alourdissent. Voilà ce que je voulais dire.“¹²²

Die Charakteristika des dramaturgischen Aufbaus der Szenarios spiegeln sich in der Beschreibung der Sprache: es ist eine Sprache, die leicht zugänglich und verständlich ist, „une équation sans inconnue“¹²³. Und doch ist es keine realistische Sprache, keine Sprache des Alltags. „Ce cinéma est celui du dialogue écrit, ou sur-écrit, le dialogue à effets, à mots d’auteur, hérité du théâtre. Les acteurs ne sont pas, les acteurs disent.“¹²⁴ Zum Verhältnis von Sprache im Theater und Sprache im Film äußert sich schon in der ersten Ausgabe von *La Gazette du cinéma* ein namentlich nicht erwähnter Autor mit dem Artikel „A propos sur le son“, und manifestiert jenen Aspekt, der im *Cinéma de qualité* die theatrale Aneignung augenscheinlich macht:

„L’énorme différence entre la parole au cinéma et au théâtre, c’est qu’au théâtre on l’écoute et qu’au cinéma on l’entend. [...] D’où un tout autre style des paroles. Au théâtre, il s’agit de VERBE, de paroles magiques, créant les choses, et dont la perfection est la tragédie classique. Au cinéma il s’agit du langage réel : il ne faut pas oublier qu’il bafouille et qu’un personnage qui parle doit souvent répéter ses phrases parce que son interlocuteur n’a pas entendu.“¹²⁵

Sprache muss also immer in seinem Bezug zur Realität betrachtet werden. Christian Metz bestätigt dies und greift zurück auf die Adjektive zentripetal und zentrifugal, wie Bazin sie in „Théâtre et cinéma“ zuweist.

„C’est le texte dit par l’acteur qui est profondément différent dans les deux arts : au théâtre, texte stylisé, artificiel, souvent vrai mais jamais réel ; au cinéma, parole plus humble, plus quotidienne, plus « naturelle ». Le texte de théâtre ne convient qu’à l’enceinte mystique du grand jeu rituel, à l’espace consacré de la scène, espace centripète et refermé sur lui-même, dont les parois – sans oublier le quatrième mur, le mur vivant du public attentif et complice –, faisant office de miroir réfléchissant,

¹²¹ O.A. „Dostoievski revu et corrigé“, *Cahiers du cinéma* 85, Juli 1958, S. 42.

¹²² Rivette, Jacques, „Lettre sur Rossellini“, *Cahiers du cinéma* 46, April 1955, S. 14-26, hier S. 16.

¹²³ Assayas, „Du scénario achevé au scénario ouvert“, S. 7.

¹²⁴ Assayas, „Du scénario achevé au scénario ouvert“, S. 7f.

¹²⁵ O.A. „A propos sur le son“, *La Gazette du cinéma* 1, Mai 1950, S. 3.

répercutent le Verbe souverain en lui donnant pouvoir démiurgique. La parole cinématographique ne convient qu'à l'espace incertain, immense et centrifuge de l'univers filmique, à cet espace qui excelle à s'ouvrir en tous sens mais ne saurait se clore, à cet espace profane et mondain qui est nature et non sanctuaire.¹²⁶

Die abzulehnende Theatralität bildet sich nun in einem Verhältnis von Ton und Bild, das sich gegenseitig verdoppelt; theatrale Sprache wird mit überfüllten Bildern ausgestattet. Diesem entgegensetzen ist ein Verfahren, in dem eine Balance zwischen der auditiven und visuellen Ebene geschaffen wird. Betrachtet man Kino in erster Linie als eine visuelle Kunst, sei es die Aufgabe der Bilder, zu sprechen. Das Auditive ordnet sich dem visuellen Element unter:

„Si le parlant est un art, il faut que la parole y joue un rôle conforme à sa nature de signe, et n'apparaisse pas seulement comme un comportement sonore privilégié, en regard des autres, mais d'importance secondaire par rapport à l'élément visuel. [...] La parole est ou superflue ou indispensable. Elle ne saurait en principe être ajoutée sans nécessité ni retranchée sans dommage.“¹²⁷

Liegt jedoch, zum Beispiel durch die Adaption eines literarischen Werkes, der Schwerpunkt auf dem Wort, müsse der Bildinhalt dementsprechend reduziert werden, seine Einfachheit respektiert werden. Unter dieser Bedingung kann auch *Théâtre filmé* „gelingen“.

„Au sujet des images et des mots, disons que le théâtre filmé n'est ni une perfection ni un monstre. Il est possible sous certaines conditions dont l'absence serait fatale. [...] le théâtre filmé ne réussit que si le texte y est traité comme un dialogue de film dont on aurait perdu les images ; il faut les retrouver et deviner quel style elles pouvaient bien avoir pour être accompagnées de ces mots là. D'où cette vérité réconfortante : le théâtre filmé n'existe pas mais le cinéma bon ou mauvais.“¹²⁸

Aus diesem Artikel „A propos du son“, der ein Jahr vor Bazins „Théâtre et cinéma“ publiziert wurde, lässt sich schon die Forderung nach einer bewussten Anwendung von Theatralität, hier von theatraler Sprache, ablesen. Ähnlich manifestiert es Truffaut bei seinem Vergleich der beiden Szenarios des literarischen Werks *Journal d'un curé de campagne* von Georges Bernanos in seinem Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“: ein Mal bearbeitet von den beiden Szenaristen Aurenche und Bost ohne je realisiert zu werden, das andere Mal die Adaption von *Réalisateur-auteur* Robert Bresson. Hier spricht Truffaut sich klar für die Texttreue Bressons aus, für die Wiederaneignung des Literarischen, wodurch es als kinematographisches Kunstwerk definiert wird. Im Laufe der 1950er Jahre etablierten sich nun neben der „Arbeitsteilung“ von Szenaristen und Szenaristinnen und Regisseuren, einige wenige Filmemacher und Filmemacherinnen, die

¹²⁶ Metz, Christian, "Problèmes actuels de théorie du cinéma", *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, Hg. Peter Kress, Bochum: Universitätsverlag Bochum 1970, S. 46-87, hier S. 72.

¹²⁷ Rohmer, *Le goût de la beauté*, S. 56f.

¹²⁸ O.A. „A propos sur le son“, S. 3.

ihre Werke selbst schrieben oder adaptierten. Neben Robert Bresson, sind Alexandre Astruc oder Roger Vadim zu nennen; kräftig unterstützt wurden diese von den Kritikern der *Cahiers*.

„Il [Alexandre Astruc] fait du cinéma, non pas du tout avec l'idée que c'est une sorte de profession manuelle, technicienne, mais exactement comme il écrirait les livres, qu'il n'écrit pas. [...] Quand Vadim fait un film, quand Astruc fait un film, quel que soit ce film et les réserves qu'on peut faire sur lui, c'est autre chose qu'un cinéma qui est fait par deux personnes : un scénariste et un metteur en scène.“(Pierre Kast)¹²⁹

Die Differenzierung zwischen *Films des scénaristes* und *Films des auteurs* bedingt auch bei den Kritikern eine unterschiedliche Herangehensweise an ein filmisches Werk und dessen unterschiedliche Wertschätzung. Rivette schreibt in der Kritik zu *MADAME DE... von Max Ophuls*¹³⁰, den man zu den wenigen Regisseur zählt, die das Drehbuch ihrer Filme zumindest co-redigierten:

„Je vois bien comment l'on pourrait critiquer cette adaptation si elle était l'œuvre de quelque scénariste de profession ; mais son exceptionnel mérite est justement à mes yeux d'être une adaptation de metteur en scène et de ne prendre sens que par le film qu'elle suppose.“¹³¹

Die zweite Figur in der Filmproduktion neben dem Szenaristen, der Szenaristin, die theatralen Elementen im *Cinéma de qualité* eine große Entfaltung ermöglichte, ist der *Metteur en scène*; dies manifestiert sich deutlich in der Anzahl der Angriffe seitens der Kritiker. Als Truffaut Mitte der 1950er Jahre den Begriff des *Cinéma d'auteur* einführte, sei dies in einer bewussten Ablehnung des Theaterbeigeschmacks, den die Bezeichnung *Metteur en scène* mit sich trägt, geschehen.¹³² In Bezug auf die Sprache im Film muss man, so schreibt Rohmer, neben dem Szenaristen auch den *Metteur en scène* speziell für das Misslingen in der kinematografischen Umsetzung verantwortlich machen:

„Ce n'est peut-être pas tant les dialoguistes qui devraient être mis en cause que les réalisateurs eux-mêmes qui, considérant trop souvent les phrases qu'ils faisaient prononcer aux acteurs comme une matière indifférente, ont mis toute leur ingéniosité dans la recherche des angles de prise de vue ou l'établissement d'un rythme subtil dans les passages du champ au contrechamp. Ce n'est pas, non plus, parce qu'un personnage prononce une maxime de La Rochefoucauld en réparant son post de TSF ou en conduisant une voiture dans une rue encombrée, et prend soin de couper son texte d'interjections et de bégaiements, qu'il parlera un vrai langage de cinéma. L'art du réalisateur n'est

¹²⁹ Bazin et al., „6 personnages en quête d'auteurs“, S. 28.

¹³⁰ Ophuls äußert sich selbst zum Szenario: „Le scénario doit être là pour être oublié ensuite. C'est pourquoi il ne faut pas le prendre plus au sérieux qu'un corset. Et les corsetiers (les dialoguistes, les scénaristes) feraient mieux de savoir en quoi consiste leur métier.“ (Ophuls, Max, „Les infortunes d'un scénario“, *Cahiers du cinéma* 81, März 1958, S.21-23, hier S.21)

¹³¹ Rivette, Jacques, „Le masque“, *Cahiers du cinéma* 28, November 1953, S.49-51, hier S. 50. (Filmkritik zu *MADAME DE...*, Regie: Max Ophuls, Frankreich/Italien 1953)

¹³² Vgl. Grafe, Frieda, *Nur das Kino, 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin: Brinkmann&Bosse 2003, S. 169.

pas fait pour faire oublier ce que dit le personnage, mais, tout au contraire, pour nous permettre de ne perdre aucune de ses paroles.“¹³³

Technische „Über-Perfektion“, stilistische Veralterung und bedeutungslose, redundante Mittelmäßigkeit wird der Mise en scène des *Cinéma de qualité* vorgeworfen und soll nun im nächsten Kapitel bezüglich ihres Gehalts theatraler Konventionen untersucht werden.

2.4. Ablehnung theatraler Konventionen in der Mise en scène – Forderung nach Kreativität und Anwendung filmspezifischer Gestaltungsmittel

„Il existe, dans le cinéma, le producteur et toute une armée de « techniciens » : le metteur en scène (dit « le réalisateur »), le décorateur, le costumier, l’opérateur (appelé « le directeur de la photographie ») etc...“¹³⁴ Eine Figur unter vielen anderen im Produktionsprozess eines Filmes des *Cinéma de qualité* ist der *Metteur en scène*; bestimmt von Produzent, Szenario und dem Geschmack des Publikums ist seine Aufgabe jene des Akzeptierens und des Ausführens der vorgegebenen Linien. Diese Position war offensichtlich nicht eine historisch Verankerte, die *Cahiers*-Kritiker und Kritikerinnen betrachteten sie als Konsequenz des Tons im Film¹³⁵.

„Le plus étrange, dans cette évolution, est que les cinéastes, devenus « techniciens », ont abandonné leurs explorations novatrices sans lutte et sans regret. Mieux que ça : leurs organismes corporatifs veillent maintenant, dans la mesure du possible, à ce que la « réalisation » d’un film ne tombe pas entre les mains du « premier venu » qui désirerait s’y aventurer ; on l’invite à participer d’abord à un certain nombre de films en qualité de second assistant-réalisateur, puis à un certain nombre de films comme premier assistant, et ce n’est qu’après...“¹³⁶

Schließlich am Ende der Karriereleiter angelangt, hatte die Ausbildung zum perfekten Techniker jeglichen künstlerischen Erfindungsgeist begraben. „L’extrême hiérarchisation

¹³³ Rohmer, *Le goût de la beauté*, S. 59.

¹³⁴ Annenkoff, Georges, „Points névralgiques“, *La Gazette du cinéma* 3, September 1950, S. 1-2, hier S. 1.

¹³⁵ Vgl. Bazin et al., „6 personnages en quête d’auteurs“, S. 20. „Je vois aujourd’hui les scénaristes ne pas être des écrivains mais, de plus en plus, des professionnels du cinéma. Je vois, de plus en plus, les metteurs en scène être d’anciens assistants, en non pas, comme il y a quinze ans, des auteurs.“ (Leenhardt Roger)

¹³⁶ Annenkoff, „Points névralgiques“, S. 2.

qui règne dans le métier lamine en outre les talents et incite à l'abandon progressif de toute ambition expressive.“¹³⁷ Die Namen der Regisseure standen nicht für einen bestimmten artistischen Stil im Umgang mit dem kinematographischen Medium, sondern ließen sich nur nach dem Grad der technisch vollkommenen Beherrschung ihres Metiers reihen. Truffaut polemisiert:

„René Clément est certainement, comme on le dit, le meilleur technicien français, mais si la technique pure, celle qui vise à l'efficacité, rate son but et laisse également de glace le spectateur de Los Angelès, celui de Rome et celui de Paris, quelle valeur attribuer à ce titre ?“¹³⁸

Der Erfolg ihrer Filme schien von nichts anderem als der Wahl des richtigen Szenarios abzuhängen und war gebunden an ein Publikum und eine Kritik, deren Verständnis für künstlerisches Erfindungsreichtum ebenso reduziert war, wie jenes der Regisseure. In den Kritiken von Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut schwingt deshalb auch immer ein provokativer Ton gegen über dem Publikum dieser filmischen Strömung mit, deren patriotische Treue zu den „Intouchables“¹³⁹ des französischen Kinos erst die finanziellen Erfolge ermöglichte.

„Si l'on se demande à quoi peut ressembler le plus mauvais film d'un metteur en scène fort coté et néanmoins exceptionnellement peu doué, il faut aller voir *Oasis* d'Yves Allégret. [...] Yves Allégret fait partie de ces cinéastes pour qui la réussite ou échec sont fonction des scénarios qu'ils choisissent.“¹⁴⁰

Nicht nur dass der Erfolg des Films vom Szenario abhängig ist, Truffaut spricht den Regisseuren selbst die Fähigkeit ab, eine richtige Einschätzung des Szenarios abgeben zu können. Es ist nicht Truffaut, der 1955 zum ersten Mal diese Gedanken aufbringt; das Bild des Regisseurs als Techniker, sowie seine Position gegenüber dem Szenario, war ein Phänomen, das im poetischen Realismus der 1930er Jahre, als dessen Vorzeigefigur Marcel Carné zu nennen gilt, schon stark verbreitet war.

„Marcel Carné est un pur technicien, ses vertus relèvent de l'artisanat ; la mise en scène est pour lui un travail manuel. Marcel Carné, esprit confus entre tous, n'a jamais su évaluer un scénario, n'a jamais su choisir un sujet. Ce travail, d'autres longtemps l'ont fait pour lui et pendant des années on nous a offert des films de Jacques Prévert, *mis en image* par Marcel Carné.“¹⁴¹

¹³⁷ Prédal, René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Paris: Nathan 1996, S. 92.

¹³⁸ Truffaut, François, „Si votre techniramage...“, *Cahiers du cinéma* 84, Juni 1958, S. 52-55, hier S. 54. (Filmkritik zu *BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE*, Regie: René Clément, Italien/USA/Frankreich 1958)

¹³⁹ Dies ist eine Bezeichnung von François Truffaut für die Vertreter des zeitgenössischen *Cinéma de qualité*. Deziert angeführt hat er in dem Zitat Henri-Georges Clouzot, René Clair und René Clément, hinzuzufügen wären Yves Allégret, Claude Autant-Lara und Jean Delannoy. Vgl. Truffaut, François, „Clouzot au travail, ou le règne de la terreur“, *Cahiers du cinéma* 77, Dezember 1957, S. 18-22, hier S. 18.

¹⁴⁰ Truffaut, François, „Oasis d'Yves Allégret“, *Arts* 513, 27. April 1955, S. 5. (Filmkritik zu *OASIS*, Regie: Yves Allégret, Frankreich/BRD 1955.)

¹⁴¹ Truffaut, François, „Une consternante pochade“, *Arts* 591, 31. Oktober 1956, S. 3. (Filmkritik zu *LE PAYS D'OU JE VIENS*, Regie: Marcel Carné, Frankreich 1956)

Die Art und Weise eines Regisseurs sein Können unter Beweis zu stellen, bestand darin seine Vielfältigkeit vorzuzeigen, dafür geopfert wurde die inhaltliche Ebene, sie mündete in Redundanz und Inhaltslosigkeit. „Certains sujets peuvent passer sans encombre de main en main, et, inversement, chaque réalisateur aime changer de genre pour faire la preuve de sa capacité à bien « ficeler » un produit, quelle qu’on soit le teneur.“¹⁴²

Die Mise en scène der Werke des *Cinéma de qualité* definierte sich über ihre technische Vollkommenheit. „Par ailleurs, rien n’a été laissé au hasard, tout est précis, réglé, exact, conforme sans nul doute au « découpage » et aussi à l’idée que le metteur en scène s’était faite de son film.“¹⁴³ Theatrale Strukturen waren insofern willkommen, da sie ausgearbeitete Konventionen anboten, die dem Publikum verständlich und vertraut war. Dass sie von den *Jeunes turcs* in ihren Filmkritiken mit Langeweile¹⁴⁴ und Feigheit¹⁴⁵ gleichgesetzt wurden, konnten auch die vereinzelt Bestrebungen nach Realismus im Film nicht ausgleichen.

„Clouzot sacrifie toujours au réalisme extérieur, celui des apparences ; partout la gadoue, les murs sales, les vêtements fripés ; mais la vérité des gestes et des sentiments, où est-elle ? Et le rythme ! L’obsession de Clouzot est de gagner partout des secondes. Il a la hantise des trous, qu’il faut absolument meubler, comme au théâtre. Cela donne des choses insensées comme lorsque Sétý¹⁴⁶ raccroche le téléphone avant d’avoir fini de parler ; je sais vingt films remplis de longs silences non « meublés » et qui sont infiniment plus dynamique que *Les Espions*, à commencer par *L’Atalante* pour finir avec *Un condamné à mort s’est échappé*. Et pour « meubler » comme il dit, ces silences, Clouzot oblige ses acteurs à bouffer des croissants qu’au dernier moment il remplace par des petits pains ; il fait allumer des cigarettes, déplacer des meubles, bref c’est le délire en studio comme en extérieur.“¹⁴⁷

Diese Überfülle an Details, deren weit verfehltes Ziel es war, den Realismus im Bild zu unterstützen, geht über den Aspekt der Darstellung hinaus und findet sich ebenso in der Anordnung des Dekors.¹⁴⁸ Wie Clouzot, scheitert auch Allégret an der realistischen Darstellung von Gesten und Gefühlen. Die Interaktion von Kamera und Schauspieler oder

¹⁴² Prédal, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, S. 96.

¹⁴³ Truffaut, François, „Marguerite de la nuit de Claude Autant-Lara“, *Arts* 552, 25. Januar 1956, S. 5. (Filmkritik zu MARGUERITE DE LA NUIT, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Gabriel Arout, Ghislaine Autant-Lara, Italien/Frankreich 1955.)

¹⁴⁴ Rohmer schreibt in der Filmkritik zu LE JOUEUR von Autant-Lara: „Il est possible que M. Autant-Lara ait pris au tournage de son film plus de plaisir que ne laisse supposer l’ennui profond qu’il distille de la théâtrale convention de sa mise en scène.“ (Rohmer, Eric, „Le Joueur“, *Arts* 699, 3. Dezember 1958, S. 7; Filmkritik zu LE JOUEUR, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, François Boyer, Pierre Bost, Frankreich/Italien 1958)

¹⁴⁵ Jacques Rivette bezeichnet das zeitgenössische Kino als Kino der Feigheit „Un film négatif est un film lâche. Et je pense que le grand problème du cinéma français actuel est celui de la lâcheté.“ (Bazin et al., „6 personnages en quête d’auteurs“, S. 86)

¹⁴⁶ Gérard Sétý verkörpert die Dr. Malic, die Hauptfigur in LES ESPIONS, Regie: Henri-Georges Clouzot, Italien/Frankreich 1957.

¹⁴⁷ Truffaut, „Clouzot au travail, ou le règne de la terreur“, S. 21.

¹⁴⁸ Vgl. Truffaut, François, „Dossier noir d’André Cayatte“, *Arts* 517, 25. Mai 1955, S. 5.

Schauspielerin mündet in Undynamik und Konstruiertheit: „On sent trop visiblement qu’aucune autre indication ne leur fut donnée que celle-ci, élémentaire : « Ne regardez pas la caméra. ».“¹⁴⁹ Auch Rohmer unterstreicht in Delannoys NOTRE-DAME DE PARIS die theatrale Inszeniertheit, welche er in der Führung der Schauspieler und Schauspielerinnen erkennt und wertet sie gewichtiger als das Theatrale des Szenarios:

„Le plus triste est que les maladroites du scénario ne sont que péchés véniels en face de la stupéfiante indigence de la mise en scène. Rien que foules aussi confuses qu’étriquées, voix à la cantonade, rires gras, « ha ha », ponctuant chaque réplique : chacun vient à l’avant-scène, se tortille en disant son mot et, le boniment fini, sort, côté cour ou côté jardin“¹⁵⁰

Im Gegensatz dazu betonen die Kritiker anti-theatrale Züge des *Blocking*, die sie in den Filmen ihrer bevorzugten Filmemacher erkennen können, so zum Beispiel bei Max Ophüls: „Ophüls avait remarqué qu’un acteur est forcément bon, forcément antithéâtral lorsqu’il est astreint à un effort physique : monter des escaliers, courir dans la campagne, danser tout au long d’une prise unique.“¹⁵¹

Die angesprochene Perfektion der filmtechnischen Mittel drückt sich in der Mise en scène vor allem in der Handhabung der Kamera aus; Kamerapositionen, -Bewegungen und -Fahrten sind ausgeklügelt und komplex, die Kadrierung und die Anordnung der Elemente innerhalb des Bildkaders sind ausgereift. Der Dreh im Studio vermied durch das Fehlen der Decke und der „4. Wand“ jene Frontalität und Unbeweglichkeit der Kamera, welche René Prédal in seiner französischen Filmgeschichte *50 ans de cinéma français* mit „esthétique théâtral“ bezeichnet und der er die, seiner Ansicht nach im *Cinéma de qualité* vorherrschende, „situation théâtral“ gegenüberstellt, welche sich aus Reduzierung von Orten und Personen und der Dominanz der Sprache zusammensetzt.¹⁵² Gegen die Vereinfachung einer theatrale Ästhetik, wie Prédal sie vornimmt, widerspricht sehr klar die Ansicht von Bazin, der theatrale Elemente sehr viel differenzierter verortet¹⁵³. Prédals Schlussfolgerung, dass alles im automatisierten Ablauf endet, gilt weiterhin:

“Caractérisé par un huis clos psychologique, esthétique et technique, la qualité française systématise les caractères qui avaient assuré le succès du réalisme poétique, transposés hors du contexte de l’avant-guerre : star system, studio, décors construits, éclairages sophistiqués, dialogues brillants,

¹⁴⁹ Truffaut, „Oasis d’Yves Allégret“, S. 5.

¹⁵⁰ Rohmer, Eric, „Notre-Dame de Paris, ennuyeuse mascarade“, Arts 599, 26. Dezember 1956, S. 3. (Filmkritik zu NOTRE-DAME DE PARIS, Regie: Jean Delannoy, Szenario: Jean Aurenche, Jacques Prévert, Frankreich 1956.)

¹⁵¹ Truffaut, François, „Avec Max Ophüls nous perdons un de nos meilleurs cinéastes“, Arts 613, 3. April 1957, S. 3.

¹⁵² Vgl. Prédal, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, S. 98.

¹⁵³ Siehe dazu unter anderem die Ausführung der „theatrale“ Découpage, die Bazin in seinem Text „L’Évolution du langage cinématographique“ beschreibt, ausgeführt im Kapitel 2.2. Historisch betrachtet: Theater-Film.

recours à l'adaptation littéraire, technique très élaborée avec mouvements d'appareils compliqués, assurent un cadre qui permet au film de se faire presque automatiquement.“¹⁵⁴

Grundsätzlich sprechen die *Jeunes turcs* in ihren Kritiken weniger von den einzelnen Bestandteilen der Mise en scène, sondern werfen sie als Gesamtes in den „theatralen“ Topf, der filmspezifische Mittel hervorragend ignoriert. So bringt Autant-Laras Mise en scène in *MARGUERITE DE LA NUIT* ihrer Meinung nach eine derartige Gleichgültigkeit gegenüber den spezifischen Mitteln des Mediums mit sich, dass die handwerkliche Vollkommenheit eindeutig vom negativen Beigeschmack dominiert wird:

„La mise en scène est exagérément prudente ; à ce degré de banalité on ne peut plus parler de classicisme ; elle témoigne d'une méfiance vis-à-vis de la couleur ; d'un total manque d'audace, de fantaisie, d'invention et d'intuition. Mise en scène laborieuse et sans adresser.“¹⁵⁵

„Manque d'invention“, „manque de fantaisie“, „manque d'intuition“ – die Wahrscheinlichkeit zumindest einen dieser Vorwürfe in einer Filmkritik zum *Cinéma de qualité* zu finden, ist alles andere als gering; Kopie und Stagnation in der Weiterentwicklung filmspezifischer Gestaltungselemente gehen nicht zuletzt auf das schwere Erbe des Theaters in der Mise en scène zurück.

„En imitant le théâtre, sous prétexte qu'il s'agissait toujours de spectacle, les cinéastes se comportaient comme des inventeurs naïfs copiant la ligne du fiacre pour carrosser les premières automobiles ou la chauve-souris pour donner des ailes aux premiers avions. En réalité, les structures de la mise en scène théâtrales, tout comme le style du texte, sont la conséquence directe et rigoureuse des conditions matérielles et psychologiques de la représentation scénique.“¹⁵⁶

Materielle Konditionen, wie die Weiterführung des Star-Systems, die Reduzierung des Kunstbetriebs auf Angebot und Nachfrage – „C'est un cinéma boiteux, un cinéma entre deux chaises. Un cinéma purement fondé sur l'offre et la demande, et même sur de fausses idées de l'offre et de la demande.“¹⁵⁷ betont Rivette – und der finanzielle Erfolg als einzige Bewegkraft eines Projekts legten dem zeitgenössischen Film der 1950er Jahre, verkauft unter dem Etikett der Qualität¹⁵⁸, Schranken auf, deren Durchbrechung von einem anderen System, als dem vorherrschend Praktizierten, stattfinden musste.

„René Clément pratique un cinéma contre lequel, aux CAHIERS, nous luttons. Tout au long du *Barrage contre le Pacifique* on perçoit très nettement que le metteur en scène conduit sa carrière plutôt qu'un film. L'essentiel pour Clément est que le film qu'il est en train de tourner coûte plus cher que le précédent et moins que le prochain. Il ne s'agit plus, comme avec *La Bataille du rail*, de tourner un

¹⁵⁴ Prédal, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, S. 95.

¹⁵⁵ Truffaut, „Marguerite de la nuit de Claude Autant-Lara“, S. 5.

¹⁵⁶ Bazin, „Théâtre filmé (Le secret professionnel)“, S. 5.

¹⁵⁷ Bazin, et al., „6 personnages en quête d'auteurs“, S. 16.

¹⁵⁸ Vgl. Truffaut, François, „Chiens perdus sans collier de Jean Delannoy“, Arts 541, 9. November 1955, S. 5. (Filmkritik zu *CHIENS PERDUS SANS COLLIER*, Regie: Jean Delannoy, Szenario: Jean Aurenche, François Boyer, Pierre Bost, Frankreich/Italien 1955.)

film à son idée en espérant que le public entrera dans le jeu, mais, d'emblée, d'entrer dans le jeu du public en lui offrant de l'exotisme à peine plus orgueilleux qu'à l'ordinaire et beaucoup de vedettes.“¹⁵⁹

Von den Regisseuren selbst als Qualitätsfilm verstanden, fanden Truffaut und seine Kollegen das einzige Charakteristikum dieser Filmemacher des *Cinéma de qualité* in der einseitigen Perfektion ihrer Arbeit; in diesem Sinne von einem gemeinsamen Stil zu sprechen, wäre fehl am Platz, schon alleine deshalb, weil diese *Metteurs en scène* mit dem Bestreben einen alten Stil zu erneuern, einen Stil zu kopieren, an ihre Werke herangingen:

„Si je ne parle pas du sujet c'est parce qu'il est trop évident que Clément ne s'y est pas intéressé ; l'auteur de *Ripois*¹⁶⁰ est parfaitement à l'aise dans la peinture des sentiments troubles et équivoques car la marge de réussite y est plus grande ; il suffit d'adopter un style et de s'y tenir ; cela c'est la force de Clément.“¹⁶¹

„Et il faut reconnaître que l'œuvre de René Clair reposait sur l'exploitation – intelligente, cela va sans dire – d'une idée du cinéma qui a perdu, de nos jours, toute fécondité.“¹⁶²

„C'est certain : on peut dire que malgré leurs grandes réussites, Clouzot, Clément et Becker ont échoué, parce qu'ils ont cru qu'il suffisait de rechercher un style pour arriver à refaire une nouvelle âme au cinéma français.“(Rivette)¹⁶³

Worin Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut schließlich die Aussicht auf Erneuerung und Veränderung sahen, manifestiert sich in ihrer Forderung nach dem weniger Vollkommenen, nach der Willkür, nach dem Zufall und nach dem Fehlenden; Truffaut beschreibt dieses Phänomen anhand seiner bevorzugten Filmemacher:

„Le film de scénariste vise à une fausse perfection tandis que le film de metteur en scène sacrifie toujours quelque chose : la psychologie (Renoir), la vraisemblance (Hitchcock), le confort (Ophüls), les détails (Rossellini), le logique (Astruc), etc. On dit toujours : « *Renoir est inégal* », bien sûr, et c'est ce qui fait sa force.“¹⁶⁴

Auch in der Filmkritik zu Premingers *BONJOUR TRISTESSE* erkennt Rivette als Erfolgsrezept der Filme dieses Regisseurs die Verweigerung der Perfektion; „Tel est peut-être un côté du secret qui lui permet de survivre à la première réussite : s'évader de la perfection ; pourquoi il lui faut aussi, à sa manière, se mettre en chasse d'une certaine « qualité de l'imperfection ».“¹⁶⁵ Verbunden mit dieser Suche nach *Imperfektion* ist die

¹⁵⁹ Truffaut, „Si votre techniramage...“, S. 53.

¹⁶⁰ *MONSIEUR RIPOIS* ist ein Film von René Clément aus 1954, basierend auf einer Erzählung von Louis Hémon. (*MONSIEUR RIPOIS*, Regie: René Clément, Frankreich/England 1954.)

¹⁶¹ Truffaut, „Si votre techniramage...“, S. 54.

¹⁶² Rohmer, Eric, „Mélodie désaccordée“, *Cahiers du cinéma* 76, November 1957, S. 51-53, hier S. 51. (Filmkritik zu *PORTE DES LILAS*, Regie: René Clair, Frankreich/Italien 1957)

¹⁶³ Bazin et al., „6 personnages en quête d'auteurs“, S. 19.

¹⁶⁴ Truffaut, François, „Le cinéma crève sous les fausses légendes“, *Arts* 619, 15. Mai 1957, S. 3-4, hier S. 3.

¹⁶⁵ Rivette, Jacques, „Sainte Cécile“, *Cahiers du cinéma* 82, April 1958, S. 52-54, hier S. 53. (Filmkritik zu *BONJOUR TRISTESSE*, Regie: Otto Preminger, USA 1958)

Absage an theatrale Konventionen und die dadurch notwendige Auseinandersetzung mit der Entwicklung und Einführung filmspezifischer Mittel, deren Fehlen in den Filmen des *Cinéma de qualité* als weiteres verbindendes Merkmal angeführt werden kann. Während Georges Annenkoff in der 3. Ausgabe der *La Gazette du cinéma* noch vom Film als unwissend seiner eigenen Ausdrucksmittel, schwankend zwischen literarischer Dokumentation und fotografiertem Theater schreibt¹⁶⁶, gibt Bazin bereits 1951 optimistischere Prognosen.

„N'est-ce pas plutôt qu'après quarante ans de tâtonnements et de mauvais «théâtre filmé», le cinéma trouvait enfin les techniques de récit capables de reconvertir valablement la matière scénique en film? Il serait bien étonnant que pour traiter de nouveaux sujets, entrer en concurrence valable avec le journalisme, le théâtre ou le roman, le cinéma n'eût pas besoin d'enrichir ses moyens d'expression.“¹⁶⁷

Mitte der 1950er Jahre sprach Truffaut schließlich zum ersten Mal vom *Cinéma d'auteur*¹⁶⁸, einem Kino, das nicht mehr von Techniker und Technikerin, sondern von Künstler und Künstlerin realisiert wird. „Le film de demain ressemblera à celui qui l'a tourné et le nombre de spectateurs sera proportionnel au nombre d'amis que possède le cinéaste. Le film de demain sera un acte d'amour.“¹⁶⁹ Als ein Vorläufer der *Nouvelle Vague*, erkannten die Kritiker in den Filmen von Roger Vadim (wie zum Beispiel *ET DIEU... CREA LA FEMME*¹⁷⁰ und *SAIT-ON JAMAIS...*¹⁷¹) einen neuen Ton¹⁷², Godard bestätigt als seine große Stärke, dass der Filmemacher zur Realität seines eigenen Lebens zurückkehrt:

„La grande force de Vadim est en effet de ne parler que de ce qu'il connaît bien, de ne mettre en scène que des personnages qu'il voit chaque jour à cinquante exemplaires, et surtout, pour ses débuts, de se raconter lui-même, avec ses qualités et défauts, à travers ces personnages. D'où le ton souverainement neuf des dialogues et le mordant de la mise en scène que ne vient étouffer aucun complexe ou préjugé.“¹⁷³

¹⁶⁶ Vgl. Annenkoff, George, „Points nevralgiques“, S. 2.

¹⁶⁷ Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, S. 365.

¹⁶⁸ Nachdem er bereits weit im Vorhinein einen Artikel zum Thema *Politique des auteurs* angekündigt hatte, schrieb Truffaut in „Ali Baba et la « Politique des auteurs »“ in der Nummer 44 der *Cahiers du cinéma* (Februar 1955) zum ersten Mal über seine Theorie. (Filmkritik zu *ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS*, Regie: Jacques Becker, Frankreich 1955.)

¹⁶⁹ Truffaut, „Le cinéma crève sous les fausses légendes“, S. 4.

¹⁷⁰ *ET DIEU... CREA LA FEMME*, Regie: Roger Vadim, Frankreich/Italien 1956.

¹⁷¹ *SAIT-ON JAMAIS...*, Regie: Roger Vadim, Frankreich/Italien 1957.

¹⁷² Vgl. Bazin et al., „6 personnages en quête d'auteurs“, S. 21. „A part ces deux-là, je ne vois cette année qu'un seul film français « vivant » [...] c'est le film de Vadim *Et Dieu créa la femme*, bien qu'il soit évidemment beaucoup moins parfait que *Gervaise* ou que *La Traversée*, même du simple point de vue commercial. Mais il y a un ton neuf dans le film de Vadim, alors que je ne vois rien de semblable dans le film de Clément, ou dans celui d'Autant-Lara.“ (Jacques Rivette); *GERVAISE*, Regie: René Clément, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich 1956; *LA TRAVERSE DE PARIS*, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich/Italien 1956.

¹⁷³ Godard, Jean-Luc, „Des épreuves suffisantes“, *Cahiers du cinéma* 73, Juli 1957, S. 35-37, hier S. 36. (Filmkritik zu *SAIT-ON JAMAIS...*, FR/IT 1957)

Dem *Cinéma de qualité*, stellt Truffaut fest, fehlt das Essentielle,

„c'est-à-dire *la vie* qui n'a pas été conviée, *la vie* qui ne figure pas sur un budget car on ne peut l'acheter comme des costumes ou la bâtir comme des décors cette *vie* que les grands cinéastes savent installer dans chaque scène, dans chaque image que ce soit avec la solennité de Dreyer ou avec la frénésie de Renoir.“¹⁷⁴

Es fehlt das Leben, die Perfektion begräbt jedes einzelne Anzeichen von Realismus, die Illusion einer theatralen Welt wird fortgeführt.

Als die ersten Filme der *Nouvelle Vague* in Cannes 1959 schnell erfolgreich waren und die Aufmerksamkeit eines breiteren Publikums auf sich zogen, rechnete Godard mit einer filmischen Strömung ab, die von nun an der Vergangenheit angehören sollte. Attackierten die Kritiker in ihren filmkritischen Schriften die Filme von Autant-Lara, Delannoy, Duvivier oder Allégret so, schreibt er, wollten sie diesen nichts anderes mitteilen als:

„Vos mouvements d'appareils sont laids parce que votre sujet est mauvais, vos acteurs jouent mal parce que vos dialogues sont nuls, en un mot, vous ne savez pas faire de cinéma parce que vous ne savez plus ce que c'est. [...]“

Nous ne pouvons pas vous pardonner de n'avoir jamais filmé des filles comme nous les croisons tous les jours, des parents comme nous les méprisons ou les admirons, des enfants comme ils nous étonnent ou nous laissent indifférents, bref, les choses telles qu'elles sont.“¹⁷⁵

2.5. Ablehnung von theatraler Illusion – Forderung nach Realismus

André Bazins Theorie zum Realismus im Film verfolgt zwei unterschiedliche Linien, betrachtet man den Einstellungskader als ein Fenster¹⁷⁶ auf die Welt, spiegelt sich auf der Leinwand die Realität wider. Schärfentiefe ist hierbei Bazins bevorzugtes Darstellungsmittel, der Zuseher und die Zuseherin werden aktiviert in ihrer Rezeption während und über den Film hinausgehend. Versteht man jedoch den Filmkader als einen Rahmen, der ein Bild umfasst, so spricht Bazin von einem oftmals theatralen Tableau auf

¹⁷⁴ Truffaut, „Marguerite de la nuit de Claude Autant-Lara“, S. 5.

¹⁷⁵ Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard. Les années Cahiers*, Hg. Alain Bergala, Paris: Flammarion 1989, S. 238f.

¹⁷⁶ Von Elsaesser wird diese Idee von Rahmen und Fenster in seiner Einführung in die Filmwissenschaft auf den Punkt gebracht. Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 24ff.

der Leinwand, das nur innerhalb dieser Kadrierung besteht¹⁷⁷; die theatrale Illusion wird durch das Mittel der Découpage verstärkt; der Rezipient und die Rezipientin wohnen einem abgeschlossenen Schauspiel bei, das in keinem Zusammenhang mit ihren eigenen Leben steht.

Bazins adjektivische Zuschreibung, zentripetal für das Theater und zentrifugal für den Film¹⁷⁸, wurde von den angehenden Filmemachern der *Nouvelle Vague*, wenn auch nicht wortwörtlich, so sinngemäß übernommen. „Un style cinématographique n’est pas un style pictural. C’est une certaine façon de faire APPARAÎTRE les choses. C’est la création d’un univers.“¹⁷⁹ Man wehrt sich gegen den homozentrischen Ansatz des *Cinéma de qualité*, der die Figur als zentralen Punkt in ihrer filmischen Welt einschließt und jeglichen Bezug zur Realität verhindert.

„Cette école [*Cinéma de qualité*] qui vise au réalisme le détruit toujours au moment même de le capter enfin, plus soucieuse qu’elle est d’enfermer les êtres dans un monde clos, barricadé par les formules, les jeux de mots, les maximes, que de les laisser se montrer tels qu’ils sont, sous nos yeux.“¹⁸⁰

Neben Narrationslinie und Sprache ist die Reduzierung der Drehorte auf eine vorgefertigte Welt im Studio ein weiterer Beitrag zu dieser Entfernung vom Realismus und der Kreierung von Illusion.

„Il faut filmer autre chose, avec un autre esprit. Il faut abandonner les studios trop coûteux (ce ne sont d’ailleurs que des taudis bruyants, insalubres et mal équipés) pour envahir des plages au soleil où nul cinéaste (hormis Vadim) n’a osé planter sa caméra. Le soleil coûte moins cher que les projecteurs et les groupes électroniques. Il faut tourner dans les rues et même dans de vrais appartements ; au lieu, comme Clouzot, s’étaler de la crasse artificielle sue des décors et de planter devant cinq espions patibulaires, il faut filmer devant de vrais murs crasseux des histoires plus consistantes ; si le jeune cinéaste doit diriger une scène d’amour, au lieu de faire dire à ses interprètes les stupides dialogues de Charles Spaak, il doit se remémorer la conversation qu’il a eue la veille avec sa femme ou – pourquoi pas ! – laisser ses acteurs trouver eux-mêmes les mots qu’ils ont l’habitude de prononcer.“¹⁸¹

Wie die Sprache und der kinematographische Raum, ist auch die Zeit eine Komponente, die im Film im Gegensatz zum Theater hilft, Realismus herzustellen. Im theatralen Ablauf stellen festgefahrene Konventionen den Ablauf der Zeit dar, „c’est la forme ici qui assigne au contenu sa place“¹⁸²; in der Motivation einiger *Metteur en scène*, die sich Stille und räumliche Leere, zwei Charakteristika, die Rohmer dem modernen Kino zuschreibt, in

¹⁷⁷ Vgl. Bazin, André, „Un peu tard“, Cahiers du cinéma 48, Juni 1955, S. 45-47, hier S. 45: „Quand on dit par exemple que l’écran est un « trou de serrure » (Cocteau) ou « une fenêtre ouverte sur le monde », on affirme sa capacité de donner à voir. Mais quand on parle d’une image bien construite, d’un plan équilibré, on compare l’écran à un tableau dont importent essentiellement les proportions du cadre.“

¹⁷⁸ Siehe Kapitel 1.2. Dekor/Mensch

¹⁷⁹ Astruc, Alexandre, „Notes sur la mise en scène“, La Gazette du cinéma 1, Mai 1950, S. 1.

¹⁸⁰ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 24.

¹⁸¹ Truffaut, François, „Seule la crise sauvera le cinéma français“, Arts 652, 8. Januar 1958, S. 1.

¹⁸² Schérer, Maurice, „Etude technique de « La Corde »“, La Gazette du cinéma 1, Mai 1950, S. 4. (Filmkritik zu LA CORDE [ROPE], Regie: Alfred Hitchcock, USA 1948)

ihren Inszenierungen aneignen, erkennt dieser „un plus vif besoin de respecter la nature concrète du temps et de l'espace cinématographique“¹⁸³

Ist die Suche nach dem Realismus des Bildes die Hauptaufgabe des Filmemachers, der Filmemacherin, so ist die Frage nach Film als Kunst eine, die sich unterordnet, ohne sich jedoch auszuschließen; zuerst ist Film für die *Nouvelle Vague* eine Abbildung der Realität und in weiterer Folge bedient er sich dabei eines künstlerischen Ausdrucks.

„Le plus sûr mérite de la caméra est de *fixer l'instant*. Par le seul fait qu'il permet à l'unique de se reproduire indéfiniment le cinéma transmue l'événement pur en art, l'art mineur en art majeur. [...] Je voudrais surtout insister sur un aspect du septième art que ses théoriciens se sont contentés d'aborder de biais : son importance en tant que somme, *art total*. Il est l'expression de la vie – la moderne surtout – dans toutes ses manifestations y compris ses manifestations artistiques.“¹⁸⁴

Die Aufgabe der Kunst, wie auch des realistischen Films, sei es, so betrachtet es Rohmer, die Figur in seiner Welt nicht zu isolieren, sondern dem Zuseher und der Zuseherin eine Form von Bezugnahe anzubieten. „La tâche de l'art n'est pas de nous enfermer dans un monde clos. Né des choses, il nous ramène aux choses.“¹⁸⁵

In den 1950er Jahren wurde mit der Gegenüberstellung von *Découpage* und *Profondeur de champ*, das eine, nach „bazinschem“ Urteil, die Illusion, das andere den Realismus unterstützend, eine Diskussion angezettelt, die in weiterer Linie für das Verhältnis von Theater und Film bestimmend war.

„Dans les années 1950, une querelle célèbre a agité les milieux du cinéma ; à la suite d'André Bazin, un certain nombre de cinéastes, de critiques et de théoriciens ont souligné que le montage n'exprimait pas à lui seul l'"essence" du cinéma, mais uniquement celle d'un certain style de cinéma, déjà largement dépassé – et que le cinéma moderne s'accommodait fort bien du "non-montage", préférant bien souvent au collage bout à bout de plusieurs *plans* tournés séparément l'organisation de plusieurs *motifs* à l'intérieur d'un plan unique, de champ plus vaste et de plus longue durée (notions de "plan-séquence" et de "profondeur de champ"), ou encore l'enchaînement des motifs les uns après les autres au moyen de mouvements d'appareil, c'est-à-dire sans rupture dans la continuité du tournage.“¹⁸⁶

Nicht nur, dass Bazin in der klassischen *Découpage*, wie schon erwähnt¹⁸⁷, die Abspielung theatraler Konventionen erkennt, die Vorwürfe ihr gegenüber sind noch viel weitgreifender. An der möglichen Definition von Montage, „la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport“¹⁸⁸, stößt sich

¹⁸³ Schérer, „Etude technique de « La Corde »“, S. 4.

¹⁸⁴ Rohmer, Eric, „La quintessence du genre“, *Cahiers du cinéma* 83, Mai 1958, S. 46-50, hier S. 47 (Filmkritik zu *LES GIRLS*, Regie: George Cukor, USA 1957)

¹⁸⁵ Schérer, Maurice, „Vanité que la peinture“, *Cahiers du cinéma* 3, Juni 1951, S. 22-29, hier S. 22.

¹⁸⁶ Metz, Christian, „Montage" et discours dans le film. Un problème de sémiologie diachronique du cinéma“, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, Hg. Peter Kress, Bochum : Universitätsverlag Bochum 1970, S. 16-23, hier S. 21f.

¹⁸⁷ Siehe Kapitel 2.2. Historisch betrachtet: Theater-Film.

¹⁸⁸ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 65.

der Befürworter des Realismus. Die Montage sei eine Form, Ereignisse nur durch Anspielungen darzustellen; die schlussendliche Bedeutung eines Films liegt viel mehr in der Organisation und Anordnung seiner Elemente, als in deren objektiven Inhalt¹⁸⁹. In Verbindung mit dem „Unsichtbar-Werden“ der Montage, verstärkte sich immer mehr der dramatische Gehalt und der logische Aufbau derselbigen; es etabliert sich eine *Découpage dramatique*, „qui est un langage où les divers moyens de la grosseur des plans, des angles, des mouvements d'appareil sont comme les verbes qui ont leurs temps de conjugaison“¹⁹⁰. Einhergehend mit dem logischen und dramatischen Ablauf der Montage ist die Einvernahme der Gedanken und Emotionen des Zusehers und der Zuseherin, „l'esprit du spectateur épouse naturellement les points de vue que lui propose le metteur en scène parce qu'ils sont justifiés par la géographie de l'action ou le déplacement de l'intérêt dramatique.“¹⁹¹; der *Metteur en scène*, die *Metteuse en scène* entscheidet, was er/sie zeigt. Die *Mise en scène* funktioniert hier nicht mehr nach dem Prinzip des Zeigens, sondern des Versteckens¹⁹².

Truffaut unterstützte Bazins Theorie; in einem Artikel zur außergewöhnlichen Rolle Bressons in Frankreichs Kino der 1950er Jahre, den er mit „Depuis Bresson, nous savons qu'il y a quelque chose de neuf dans l'art de film“ betitelt, schreibt er: „Bresson a pulvérisé le découpage classique dans lequel un plan de regard ne valait que par rapport au plan suivant de la chose regardée; cette forme de découpage faisait du cinéma un art dramatique, une sorte de théâtre photographié.“¹⁹³ Als Verweigerung des Realismus, erfasst auch Rivette die Anwendung der *Découpage*, das größere Übel sieht er in der damit einhergehenden Konventionalisierung der filmtechnischen Mittel der Montage. Sein Text „Nous ne sommes plus innocents“, der bereits 1950 in einer Schrift des Ciné-Club des Quartier Latins erschien, skizziert er sehr eindeutig und wegweisend seine Abneigung.

„Der filmische Raum – «geschnitten», zerstückelt, bald orientierungslos durch die Anhäufung seltener und gegensätzlicher Einstellungswinkel und durch Kamerabewegungen – verliert jede Realität, jede Existenz gar; man gelangt schließlich zu einem puren Kino der Zeit, in dem es nichts gibt als die reine Dauer der Handlungsabfolge ohne Dichte oder Realität: Geburt der gefährlichen – und ganz unbegründeten – Begriffe von Rhythmus und Geschwindigkeit, die nur Versuche sind, Sand in die Augen zu streuen, indem sie Existenz und Präsenz durch Anhäufung ersetzen, in der Hoffnung, aus der fanatischen Multiplikation flüchtiger Schatten Gewinn zu schlagen.

Ein Kino des rhetorischen Diskurs, in dem alles sich den gebräuchlichen und vielseitig verwendbaren Formeln, zu Stereotypen für jeden Zweck erstarrt, beugen muss: Das Universum wird eingefangen

¹⁸⁹ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 65.

¹⁹⁰ Bailly, Pierre, „Avis aux visages du plan fixe“, *La Gazette du cinéma* 4, Oktober 1950, S. 7.

¹⁹¹ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 64.

¹⁹² Vgl. Bazin, André, „Pour en finir avec la profondeur du champ“, *Cahiers du cinéma* 1, April 1951, S. 17-23, hier S. 22.

¹⁹³ Truffaut, François, „Depuis Bresson, nous savons qu'il y a quelque chose de neuf dans l'art du film“, *Arts* 595, 5. Dezember 1958, S. 3.

und zerstört in einem Netz formaler Konventionen. Diese entsprechen kinematografischen Verstandes-, folglich Seinskonventionen. Ein Universum befallen von Oberflächlichkeit, Irrealität, Atonie, Unwirksamkeit, Bedeutungslosigkeit, das aufgrund der konventionellen Formen, durch die es in Erscheinung tritt, unweigerlich das allergrößte Misstrauen hervorruft. Weniger noch als sonst gibt es hier eine Trennung zwischen Form und Inhalt: Das Objekt ist vollständig in seinem Akt des äußeren Erscheinens; Vorsätzlichkeit und Routine verurteilen es automatisch und unwiderruflich.“¹⁹⁴

Bazin ersetzt folglich die Montage in Form der Aneinanderreihung einzelner Einstellungen durch die Montage innerhalb der Einstellung, „Si la profondeur du champs nous intéresse, c’est qu’elle n’est qu’accessoirement un progrès technique de la prise de vue et essentiellement une révolution de la mise en scène ou, plus précisément, du découpage.“¹⁹⁵ Im Gegensatz zu jener *Profondeur dans le champ*, die schon früher im abgefilmten Theater angewendet wurde und bei der sich die Positionierung der Kamera mit der 4. fehlenden Wand der Bühne im Theater identifiziert, unterscheidet sich die Schärfentiefe von Welles oder Wyler dadurch, dass sie auf Grund von Dekor, Beleuchtung und Blickwinkel eine veränderte Lesbarkeit des Bildes anbietet¹⁹⁶; die Bedeutung der Mise en scène wird unterstrichen; „La mise en place d’un objet par rapport aux personnages est telle que le spectateur *ne peut pas* échapper à la signification. Signification que le montage aurait détaillée dans un déroulement de plans successifs.“¹⁹⁷ Auch wenn durch die statische Kamera und durch die Vermeidung des Schnitts der Eindruck einer Rückkehr zum Theater gegeben ist, fügt die Schärfentiefe dem Bild eine der theatralen Illusion entgegenwirkende objektive Realität hinzu:

„Des personnages entrent, s’approchent, repartent, exactement comme sur une scène de théâtre. [...] Ils [die Bewunderer von Orson Welles] sentaient qu’il y avait là quelque chose d’insolite, et au lieu de dénigrer, ils ont – noblement – réfléchi ; mais parfois à côté. C’est ainsi qu’ils découvrirent généralement ce retour au théâtre sous l’aspect d’un cinéma objectif, spectaculaire, ne nous livrant que l’apparence des personnages en nous jetant devant eux sans jamais nous les faire pénétrer ; accusant du même coup le découpage d’avoir voulu se faire psychologique.“¹⁹⁸

Diesen Aspekt der objektiven Wirklichkeit, der den Zuseher und die Zuseherin in ein neues Verhältnis zum Bild positioniert, stellt Bazin auch an die erste Stelle seiner Auflistung der Errungenschaften der *Profondeur de champ*, gefolgt von einer Aktivierung des Publikums und der Einführung einer Ambiguität in die visuelle Struktur des Bildes.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Rivette, Jacques, „Wir sind nicht mehr unschuldig“, *Das Kino des Jacques Rivette. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums (Eine Retrospektive und Carte Blanche für Jacques Rivette)*, Hg. Astrid Ofner, Wien: Viennale 2002, S. 70-71, hier S. 70.

¹⁹⁵ Bazin, „Pour en finir avec la profondeur du champ“, S. 19.

¹⁹⁶ Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 74.

¹⁹⁷ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 74.

¹⁹⁸ Bailly, „Avis aux visages du plan fixe“, S. 7.

¹⁹⁹ Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 75f.

Weniger Zustimmung als bei Truffaut, Rivette oder Rohmer fand Bazins These zum Realismus bei Godard. Dieser erklärte in einem Interview 1985 die, außerhalb der eigentlichen Thematik liegenden, Begründung für seine oppositionelle Anschauung: „J’ai toujours eu, par éducation, l’esprit de contradiction. Je me disais : ils disent vert, est-ce qu’on ne pourrait pas dire le contraire? Bazin disait : plan-séquence, moi je me demandais si le découpage classique, finalement, ce n’était pas bien.“²⁰⁰ Mit der Bezeichnung, dass die *Profondeur de champ* ein Erwerb²⁰¹ der Mise en scène sei, begründet Bazin eine Hierarchisierung, wohingegen Godard in seinem Text „Montage, mon beau souci“ unablässig auf eine Synthese von Montage und Mise en scène hinweist. In unterschiedlichen Systemen arbeitend, sind Montage und Mise en scène miteinander verbunden, ohne eine unterschiedliche Gewichtung zu fordern.

„Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l’une cherche à prévoir dans l’espace, l’autre le cherche dans le temps. [...] Le montage, par conséquent, en même temps qu’il la nie annonce et prépare la mise en scène ; l’un et l’autre sont interdépendants. Mettre en scène c’est machiner, et d’une machination on dire qu’elle est bien ou mal montrée.“²⁰²

Nicht nur, dass er Montage und Mise en scène als untrennbar betrachtet, in seinem Artikel „Défense et illustration du découpage classique“ spricht er sogar der räumlichen Diskontinuität, welche nur die Montage hervorrufen kann, die wahrheitsbildende Funktion im Film zu. „Je verrai même dans cette discontinuité spatiale due au changement de plan, dont certains enthousiastes du « ten minutes shot » se font un devoir de rougir, la raison de la plus grande part de vérité que contient cette figure de style.“²⁰³

Auch wenn die Mittel zur Erzeugung von Realismus im Film unterschiedliche, vielleicht sogar gegensätzliche sind, so werden sie durch ihr Ziel vereint. Dass Godard, die klassische Découpage verteidigend, diese nicht in seinen eigenen filmischen Werken fortsetzt, weist möglicherweise darauf hin, dass ihr Wahrheitsgehalt nicht überzeugend ist.

Neben der Etablierung der *Profondeur de champ* ist die Einführung des *Cinemascope* eine weitere technische Erneuerung, deren Auswirkungen ästhetische sind. Es handelt sich dabei um eine Erweiterung der Kadrierung; durch eine Verzerrung des Bildes auf dem

²⁰⁰ Bergala, Alain, „L’Art à partir de la vie. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala“, *Godard par Godard. Les années Cahiers*, Paris: Flammarion 1989, S. 9-42, hier S. 10.

²⁰¹ Bazin verwendet das Wort „acquisition“ („C’est pourquoi la profondeur du champ n’est pas une mode d’opérateur comme l’usage des trames, du filtre ou tel style d’éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l’histoire du langage cinématographique.“, Bazin, „Pour en finir avec la profondeur du champ“, S. 23.)

²⁰² Godard, Jean-Luc, „Montage, mon beau souci“, *Cahiers du cinéma* 65, Dezember 1956, S. 30-31.

²⁰³ Godard „Défense et illustration du découpage classique“, *Cahiers du cinéma* 15, September 1952, S. 28-32, hier S. 31.

Filmstreifen und eine anschließende Entzerrung bei der Projektion durch eine spezielle Linse, erreicht man statt einem Format von 1:1,33, jenes von 1:2,55. „À la nouvelle largeur de l'écran s'ajoutent deux innovations : le nouvel écran d'une très grande luminosité (Miracle Mirror Screen) et le son stéréophonique magnétique qui permet un réel relief sonore. [...] ce qui compte c'est que nous participions davantage à l'action en marche vers une réalité accrue.“²⁰⁴

Die Reaktionen auf die Erfindung des *Cinemascope*-Formats teilten die Kritiker der *Cahiers* in zwei Lager, die „Jungen“, enthusiastischen, die ihre Generation voreilig als jene des *Cinemascope* bezeichneten²⁰⁵, und die „Alten“, allen voran Bazin, der die Erneuerung weniger im Format, als viel mehr in der damit einhergehenden Vergrößerung der Leinwand im Kinosaal, sieht. Truffaut fasst in einer Filmkritik in den *Cahiers du cinéma* 1954 die Positionen zusammen:

„Le meilleur argument pour ? Celui de Maurice Schérer sans doute : « Ce que je reprocherais au cadre traditionnel, c'est qu'il nous obligeait à le bourrer. (Aussi ai-je toujours préféré les objectifs à courte focale...) Le Cinemascope introduit enfin dans notre part le seul élément sensible qui lui échappât : l'air, l'éther divin des poètes. »

Le meilleur argument contre ? Celui d'André Bazin, confirmé par l'expérience : « Un film ennuyeux le sera deux fois et demie davantage en Cinemascope. »“²⁰⁶

Der Wert eines Formats, stellt Bazin fest, ist immer abhängig vom Sujet, das sich innerhalb des Kaders einschreibt; nur für das Dokumentarische sei das breite Format von Grund auf ein Fortschritt.²⁰⁷ Er folgert jedoch selbst:

„De là aussi la déduction de la supériorité de l'écran large dans la mise en scène « de fiction » soit quand le support du sujet est documentaire, soit quand la mise en scène est fondée justement sur des rapports spatiaux. L'écran leur laisse alors, en dehors du montage, un plus libre jeu.“²⁰⁸

Die räumliche Veränderung des Kaders stellte für den Regisseur, die Regisseurin eine Herausforderung in der Mise en scène dar, die leider nicht immer erkannt wurde; Truffaut verdeutlicht anhand des Beispiels von Yves Allégrets OASIS: „Le cinémascope, indiscutablement, pose des problèmes de mise en scène : c'est trop peu de dire qu'Yves Allégret ne les a pas résolus puisqu'il les a purement évincés.“²⁰⁹ Allégrets Umgang mit dem Format des *Cinemascope*s ist bezeichnend für das *Cinéma de qualité*, der Realismus

²⁰⁴ Truffaut, François, „Premier Bilan du Cinemascope“, Arts 474, 28. Juli 1954, S. 3.

²⁰⁵ Vgl. Truffaut, François, „Les nègres de la rue blanche“, Cahiers du cinéma 38, August/September 1954, S. 48-51, hier S. 49. (Filmkritik zu RIVER OF NO RETURN, Regie: Otto Preminger, USA 1954 und PRINCE VALIANT, Regie: Henry Hathaway, USA 1954)

²⁰⁶ Truffaut, „Les nègres de la rue blanche“, S. 49.

²⁰⁷ Vgl. Bazin, „Un peu tard“, S. 45f.

²⁰⁸ Bazin, „Un peu tard“, S. 46.

²⁰⁹ Truffaut, „Oasis d'Yves Allégret“, S. 5.

erstickt in den Konventionen, die sich über die Jahre hinweg aufgebaut haben; eine neue Betrachtung des Realismus wurde abgelehnt, da diese eine Hinterfragung, eine Ablehnung des gesamten Systems, auf dem das *Cinéma de qualité* basiert, voraussetzen würde.

„Der Realismus kann keine Lösung sein, wenn man darunter nur, in präexistenten, auswechselbaren und unantastbaren Rahmen, den Ersatz konventioneller Zeichen – die letztlich doch ihrer Funktion und ihrem Kontext angepasst sind – versteht. Sondern allein, wenn realistisch derjenige ist, der sich weigert, seine Vision a priori mit Hilfe der üblichen Schemata und Skalpelle zu analysieren und zu sezieren und sie als solche und unvermittelt aufs Filmmaterial transkribiert, im direkten Kontakt der Kamera mit der Realität. [...]“

Wir müssen zurück zu einem Kino des Protokollierens direkt aufs Filmmaterial: einfache Ecriture, Fixierung eines Universums und seiner konkreten Realitäten, ohne persönliches Eingreifen der todbringenden, ausdörrenden Mechanik hinderlicher Instrumente. Einfach auf dem Film die Ereignisse, die Art zu leben und zu sein, den kleinen individuellen Kosmos festschreiben; kaltdokumentarisch filmen; das Universum soll von sich aus leben; die Kamera soll nur mehr Zeuge sein, Auge; und Cocteau hat zu Recht den Begriff der Indiskretion eingeführt. Man muss sich zum Voyeur machen.“²¹⁰

Dieses Mehr an Realismus im Film, das einheitliche Ziel von Bazin und den jungen Kritikern, sei es nun durch Schärfentiefe, Découpage oder Cinémascope erzielt, bleibt auch für den Zuseher und die Zuseherin im Kinosaal nicht ohne Wirkung. Im Gegensatz zum Theater, einer kollektiven Erfahrung, wird im Kino das einzelne Individuum direkt angesprochen. Darin beschreibt Alexandre Astruc in der ersten Ausgabe der *La Gazette du cinéma* den Gewinn des Kinos. „La mise en scène cinématographique peut avoir recours aux prestiges du théâtre, mais c’est un luxe car elle n’a pas besoin d’eux. L’appareil de projection joue gagnant : il s’adresse directement à l’individu.“²¹¹ Konträr zum *Cinéma de qualité*, wo der *Metteur en scène* sich dem Geschmack und den Wünschen des Publikums unterordnet – Truffaut präzisiert über Clouzot: „Le travail de Clouzot est soumis constamment à l’idée que celui-ci se fait du public.“²¹² -, forderten die jungen Kritiker der *Nouvelle Vague* ein Kino, welches den Zuseher und die Zuseherin herausfordert, aufrüttelt und emotional einbindet, mit den Konventionen und den Erwartungen bricht; „il faut les convaincre, les épater, les séduire, les « mettre dans sa poche »“²¹³. In Dreyers Werk *ORDET* findet Rohmer die perfekte Balance von „rigueur“ und „liberté“:

„Le cinéma ne nous a jamais donné l’exemple d’un art plus volontaire : mais son mérite n’est pas tant dans sa rigueur que le fait que celle-ci n’est jamais pesante, ne brime pas un seul instant la liberté du jeu, n’étouffe pas l’émotion du spectateur, mais au contraire l’avive, la multiplie.“²¹⁴

²¹⁰ Rivette, „Wir sind nicht mehr unschuldig“, S. 70.

²¹¹ Astruc, „Notes sur la mise en scène“, S. 1.

²¹² Truffaut, „Clouzot au travail, ou le règne de la terreur“, S. 20.

²¹³ Truffaut, „Seule la crise sauvera le cinéma français“, S. 1.

²¹⁴ Rohmer, Eric, „Une alceste chrétienne“, *Cahiers du cinéma* 55, Januar 1956, S. 25-28, hier S. 26. (Filmkritik zu *ORDET*, Regie: Carl Theodore Dreyer, Dänemark 1955.)

Nicht nur die Emotion des Publikums wird angeregt, sondern auch seine Imagination; Bazin bezeichnet es als Paradox, dass die Ablehnung der Illusion im Vorhinein, später über die Anwendung des Realismus zu einer vergrößerten Imagination führt.

„On peut en effet poser en postulat critique le paradoxe suivant : le réalisme de l'image cinématographique multiplie ses pouvoirs d'illusions. C'est dans la mesure même où l'écran s'approche davantage de la réalité qu'il satisfait mieux que tout autre moyen d'expression l'imagination humaine. L'objet de celle-ci n'étant autre en effet que de rivaliser avec le monde sensible, et d'une certaine manière s'y substituer, le cinéma est évidemment l'art qui accomplit le plus parfaitement, au delà du roman et mieux que lui, ce projet fondamental.“²¹⁵

2.6. Forderung nach bewusstem Umgang mit Theatralität

Auch wenn in den letzten drei Kapiteln die Ablehnung theatraler Aspekte in Bezug auf Szenario, Mise en scène und Montage skizziert wurde, so muss man eingrenzen, dass hier immer von einer unreflektierten Anwendung theatraler Elemente ausgegangen wird. Wie Bazin in „Théâtre et cinéma“ schon beschreibt, kann hingegen eine bewusste Anwendung von Theatralität, wie er es als „surcroît de théâtralité“²¹⁶ dem Filmemacher Cocteau zuschreibt, eine Bereicherung für die kinematographische Kunst darstellen. Die Werk(un)treue bei der Adaptation von literarischen Werken stellt in der Frage nach dem (Un)Bewusstsein einen markanten und äußerst diskussionswürdigen Punkt dar, wie diesbezüglich Truffauts Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“ und die heftigen Reaktionen erkennen lassen. Truffauts anfänglich im polemischen Ton formulierte, von der Allgemeinheit gestützte, These über die „Werktreue“ von Aurenche und Bost – „Toute la réputation d'Aurenche et Bost est établie sur deux points précis : 1°) La *fidélité* à l'esprit des œuvres qu'ils adaptent ; 2°) Le talent qu'ils y mettent.“²¹⁷ – wandelt sich zu einer Anklage der Werkuntreue in ihrer Arbeitsweise: „1°) Un souci *d'infidélité* à l'esprit comme à la lettre constant et délibéré ; 2°) Un goût très marqué pour la profanation et le blasphème.“²¹⁸. Ihre Arbeitsweise bezüglich des Verfassens einer

²¹⁵ Bazin, André, „Le réel et l'imaginaire“, Cahiers du cinéma 25, Juli 1953, S. 52-55, hier S. 53. (Filmkritik zu CRIN BLANC, Regie: Albert Lamorisse, Frankreich 1952.)

²¹⁶ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 148.

²¹⁷ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 16.

²¹⁸ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 19.

Adaption inklusive dem schleichenden Entfernen von der Vorlage, welche oftmals nur als Zulieferer eines Themas, einer Figur, eines Ortes oder einer Epoche dient und darüber hinaus jegliche Freiheit gewährt²¹⁹, beschreibt er folgendermaßen:

„Dans leur esprit, toute histoire comporte les personnages A, B, C, D. A l'intérieur de cette équation, tout s'organise en fonction de critères connus d'eux seuls. Les coucheries s'effectuent selon une symétrie bien concertée, des personnages disparaissent, d'autres sont inventés, le script s'éloigne peu à peu de l'original pour devenir un tout, informe mais brillant, un film nouveau, pas à pas, fait son entrée solennelle dans la *Tradition de la Qualité*.“²²⁰

Als Grundsätzlich betrachtet man bei diesem Verfahren das Prozedere der Äquivalenz; in jeder Vorlage findet man Szenen, deren Inhalte als nicht drehbar gelten, anstatt diese jedoch, wie früher, zu streichen, werden neue, „äquivalente“ Szenen eingefügt, in dem Sinne, wie der Autor sie fürs Kino geschrieben hätte. „« *Inventer sans trahir* », tel est le mot d'ordre qu'aiment à citer Aurenche et Bost, oubliant que l'on peut aussi trahir par omission.“²²¹ Rohmer kritisiert in *Arts* in diesem Belangen Delannoys NOTRE-DAME DE PARIS:

„Le film est certainement l'exemple de l'adaptation la plus inintelligente qui ait jamais été tentée d'une œuvre littéraire. Impossible de mettre plus de soin (je n'ai pas fini d'user des superlatifs) à faire le contraire exact de ce qu'il convenait. Les scènes les plus belles (entre autres toute la fin et l'histoire de la « recluse ») sont bien entendu supprimées; les passages qui parlent le mieux à nos yeux se muent en dialogues insipides où l'on ne reconnaît ni Hugo, ni l'auteur de « Paroles », ni le collaborateur de Bost ; on passe « ex abrupto » d'une séquence dans l'autre, mais la plupart de ces séquences-là ne sont que des transitions, des « raccords » qu'on aurait pu très aisément condenser en quelques « flashes ».“²²²

Autant-Lara rechtfertigte in einem Interview die Vorgehensweise seiner Szenaristen, indem er dem Autor der Novelle *Der Spieler*, Fjodor Dostojewski, dramatische Qualitäten abspricht und erneut die Führung des Publikums vom Anfang zum Ende einer Geschichte als wichtigstes Ziel angibt. Die Redakteure der *Cahiers* quittierten dieses Zitat mit nicht mehr als einem polemischen Satz:

„Claude Autant-Lara exposait récemment à notre confrère RAIO-CINÈMA son opinion sur le « Joueur ».

Malheureusement, l'éditeur trop pressé de toucher son argent publie tel quel ce qui n'était, par sa faute, qu'un roman bâclé et pas toujours très bien construit. Notre adaptation n'est donc pas absolument littérale. D'un premier jet touffu et désordonné, où se trouve en germe un admirable roman, nous avons essayé de dégager une ligne dramatique. Le public aime bien qu'on le prenne par la main pour le conduire, en ligne droit, vers le dénouement. Aussi Aurenche et Bost ont-ils, entre

²¹⁹ Vgl. Bazin, André, „Les incertitudes de la fidélité“, *Cahiers du cinéma* 32, Februar 1954, S.37-42, hier S. 37. (Filmkritik zu *LE BLE EN HERBE*, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich 1954.)

²²⁰ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 20.

²²¹ Truffaut, „Une certaine tendance du cinéma français“, S. 16.

²²² Rohmer, „Notre-Dame de Paris, ennuyeuse mascarade“, S. 3.

autres, supprimé le dernier épisode où l'on suivait le héros à Paris et accentué les traits du personnage de Pauline. Dans le film, Pauline se suicidera.
 Peut-être Autant-Lara, Aurenche et Bost parviendront-ils à améliorer Dostoïevski, mais on défie bien Dostoïevski d'améliorer *Le Bon Dieu sans confession* !²²³

Die hier zitierten Fälle als Verweis für Werkuntreue in der Adaption vereinen erneut die Filme des *Cinéma de qualité*, stammen sie doch sehr zahlreich aus der Feder des Szenaristen-Gespanns Aurenche und Bost. Als ihr Anliegen bezeichnet man es, einen Roman, ein Theaterstück heranzuziehen und daraus „Kino“ zu machen²²⁴. Will man die Vorlage jedoch auf die Leinwand übersetzen, wie man ein Buch von einer Sprache in eine andere mit größtmöglicher Treue in Wort und Geist übersetzt, denn darin erkennt Bazin die Hoffnung des Films²²⁵, so besteht die außerordentliche Schwierigkeit in der Herstellung einer adäquaten Umsetzung zwischen den zwei unterschiedlichen Gefügen. „Plus les qualités littéraires de l'oeuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien.“²²⁶ Die bewusst angewendete Treue zum theatralen Text ist nicht die einzige Möglichkeit, Theatralität in das kinematographische Medium einzuschreiben, sowohl Mise en scène wie auch die inhaltliche Ebene, sprich die Anlehnung an Sujets aus dem Theaterrepertoire, können dessen Träger sein. „Loin que la conquête du répertoire théâtral par le cinéma soit un signe de décadence, elle est au contraire une preuve de maturité. Adapter, enfin, n'est plus trahir, mais respecter.“²²⁷ Bettet man diesen Ansatz in einen größeren Kontext, kommt man nicht umhin Bazins Begriff des *Cinéma impur* anzuführen, für das er Zeit seiner Kritikertätigkeit plädierte. Dieser besagt, dass solange jede Kunstrichtung der ihr eigenen Charakteristiken treu bleibe, könne sie uneingeschränkt von den Einflüssen anderer profitieren.

„„Unrein“ ist der Film, weil er sich mit seinen „Techniken der Erzählung, die der Montage und dem Wechsel der Einstellungen entsprechen“, auf etwas bezieht, was er selbst nicht ist, eine vor-filmische Wirklichkeit, die insbesondere auch das Theater und die Literatur einschließt. Diese haben aufgrund ihrer Narrativität zum (fiktionalen) Film besondere Affinität, der eben auch in erster Linie eine erzählende Kunst ist.“²²⁸

Den „Reinheitsgrad“ eines Films, glaubt Rohmer, nicht anhand des Abstraktionsgrades, wie im *Cinéma pur* der 1920er Jahre, sondern anhand der verwendeten filmspezifischen Mittel ablesen zu können.

²²³ O.A. „Dostoïevski revu et corrigé“, S. 42.

²²⁴ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 99. „« Faire théâtre » de façon valable est plus difficile que de « faire cinéma », ce à quoi s'étaient appliqués jusqu'alors la plupart des adaptateurs.“

²²⁵ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 94.

²²⁶ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 97.

²²⁷ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 99.

²²⁸ Paech, *Literatur und Film*, S. 166.

„Il ne s’agit donc pas ici de montrer une fois de plus comment certains réalisateurs ont été influencés par l’esthétique de la peinture – en recherchant une « déformation » analogue à celle qu’on peut trouver dans un tableau de Paolo Uccello ou du Greco –, ou par celle de la danse – en réglant les mouvements des acteurs comme ceux des personnages d’un ballet –, mais d’indiquer dans quelle mesure le cinéma peut, dans ce domaine, user de moyens d’expression qui lui sont propres. La nature même de l’écran – espace rectangulaire entièrement rempli qui occupe une portion relativement étroite du champ visuel – conditionne une plastique du geste très différente de celle à laquelle les arts de la scène nous ont habitués.“²²⁹

Erfahren theatrale Elemente eine bewusste, reflektierte Anwendung im Film, ist man sich über ihre Charakteristika, ihre Konventionen, ihre Eindrücke, die beim Zuseher und der Zuseherin hinterlassen werden, im Klaren, spielt man mit diesen und führt man sie in die kinematographische Welt ein, ohne dass diese dabei verraten wird, so könne das Kino von dieser Bereicherung nur profitieren. So verstehen es Bazin und sein treuester Schüler Rohmer, der darüber hinaus eine umgekehrte Wirkung dieses Verhältnisses konstatiert: auch das Theater und die anderen Künste werden vom Film beeinflusst.

„La caméra, donc, filme la danse, chose, je le sais, éminemment moins photogénique que les déambulations d’un garçon de café ou le shake-hand de deux hommes d’affaires. Elle la filme sans grande conviction, tiédeur que maints échecs semblent justifier. Mais voilà que la danse se transforme, non tant devant la caméra qu’en dehors d’elle : elle « pense » cinéma, ainsi que le font de plus en plus, eux aussi, le théâtre, le cirque, le music-hall, la photographie, parce que de nos jours, et surtout en terre américaine, nul art, qui a du moins gardé étroit contact avec son temps, ne peut s’empêcher de penser cinéma.“²³⁰

Was in den 1950er Jahren noch theoretisch am Papier diskutiert wurde, fand seine Anwendung in den Jahren ab 1959, als die Filme der *Nouvelle Vague* eine neue Qualität der Literatur-Theater-Film-Beziehung „an der wechselseitigen Durchdringung der Medien ablesen“²³¹ lassen.

Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut beginnen in diesen Jahren damit ihre Kritik am französischen zeitgenössischen Kino anhand von eigenen Filmen auszudrücken.

Rivette schreibt 1958 in einer Kritik über Bergmans SOMMARLEK:

„La critique idéale d’un film ne pourrait être qu’une synthèse des questions qui fondent ce film : donc une œuvre parallèle, sa réfraction dans le milieu verbal. Mais le défaut de celle-ci est d’être encore faite de mots, soumise à l’analyse et aux contours. La seule critique de *Sommarlek* a pour titre le *Septième Sceau* ; la seule critique véritable d’un film ne peut être qu’un autre film.“²³²

²²⁹ Rohmer, *Le goût de la beauté*, S.43.

²³⁰ Rohmer, „La quintessence du genre“, S. 47f.

²³¹ Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 161.

²³² Rivette, Jacques, „L’âme au ventre“, *Cahiers du cinéma* 84, Juni 1958, S. 45-47, hier S. 47. (Filmkritik zu SOMMARLEK, Regie: Ingmar Bergman, Schweden 1951.)

3. 1959 - 1967: Das Einlösen von Theatralität im Film

3.1. Neu betrachtet: kinematographische Theatralität

Für die folgende Analyse von Theatralität in den Filmen der *Nouvelle Vague* ist es sinnvoll, den Begriff in ein Umfeld zu setzen, welches seine Anwendung erleichtert. Hélène Deschamps, die sich in ihrem Werk *Jacques Rivette: Théâtre, amour, cinéma* mit Rivettes Film *L'AMOUR FOU*²³³ beschäftigt, beschreibt ihr Verständnis von Theater folgendermaßen:

„Il nous suffit d'un espace vide et de deux êtres – l'un accomplissant un acte que le second observe – pour que déjà naisse la notion de scène de théâtre. De façon minimaliste, la scène est le lieu où l'acteur se produit, le théâtre est la rencontre de l'acteur et du public. La scène est d'abord un espace strictement défini. C'est l'espace de jeu, l'espace de fiction creusé de la réalité. Un lieu clos d'où est ontologiquement exclu le spectateur. Lieu de représentation qui ne fonctionne en tant qu'avec l'entente préalable des deux parties : l'acteur et le public.“²³⁴

Ein Darsteller, eine Bühne, ein Publikum sind die grundsätzlichen Elemente, die im übertragen Sinn auch den Film definieren: etwas Abzubildendes, eine räumliche Ausdehnung und eine „verspätete“ Rezeption. Jacques Gerstenkorn, Professor für *Études cinématographiques et audiovisuelles* an der Universität Lyon 2, gruppiert in seinem Artikel „Lever de rideau“ drei mögliche Formen des Einbruchs von Theatralität im Film; die erste ist „par référence explicite au théâtre“²³⁵ und umfasst die teilweise oder komplette Diegetisierung theatraler Maßnahmen²³⁶. Ebenso wie Zitate oder Anspielungen in diese Kategorie fallen, findet man hier konventionelle und altmodische Verfahren der Mise en

²³³ *L'AMOUR FOU*, Regie: Jacques Rivette, Frankreich 1969.

²³⁴ Deschamps, Hélène, *Jacques Rivette: Théâtre, amour, cinéma*, Paris: L'Harmattan 2001, S. 13.

²³⁵ Gerstenkorn, Jacques, „Lever de rideau“, *Cinéma et théâtralité*, Hg. Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon: Aléas éditeur 1994, S. 13-18, hier S. 16.

²³⁶ Gerstenkorn führt hier als Beispiel die anfängliche Plansequenz von Cassavetes *OPENING NIGHT* (Regie: John Cassavetes, USA 1977), an, wo sich die Kamera auf dem Platz eines Theaterbesuchers befindet. „Dans le long plan-séquence qui constitue l'essentiel du pré-générique d'*Opening Night*, la caméra de John Cassavetes adopte le point de vue, ô combien réaliste, d'un spectateur assis au fond du théâtre, un spectateur gêné par les têtes des personnages placées devant lui ! La caméra se livre alors à d'imperceptibles recadrages pour suivre, avec un minimum de confort visuel, ce qui se passe sur la scène. L'effet de théâtralité, à travers le choix d'un point de vue situé dans la salle, est surprenant.“ Gerstenkorn, „Lever le rideau“, S. 16.

scène. „Par modélisation“²³⁷ bezeichnet die zweite Kategorie, als Beispiel führt der Autor hier die Übertragung von Auf- und Abgängen im theatralen Raum in Ein- und Austritte in bzw. aus dem kinematographischen Bildkader an.

„De manière plus générale, la modélisation, à la différence de la citation, reste implicite : on la perçoit, mais on n’est pas capable pour autant de l’identifier, à moins d’être un spectateur alerté et averti. Une difficulté d’identification qui se trouve au demeurant accrue par la distance culturelle (par exemple la théâtralité japonaise n’est pas forcément familière au spectateur occidental) et par l’éloignement temporel (particulièrement sensible pour le jeu des acteurs).“²³⁸

Die Einführung von Theatralität durch Modellierung umfasst unzählige Möglichkeiten, sie durchdringt Bild und/oder Ton, ist temporär oder wiederkehrend, erstreckt sich auf eine bestimmte Dauer oder manifestiert sich in einer einzigen Einstellung.

Als Beispiel für die dritte Form des Einbruchs von Theatralität im Film, bedingt „par recyclage“, führt Gerstenkorn das „Aparté“-Sprechen an, wie wir es vom Theater kennen; die Adaptierung dieser Konvention für das kinematographische Medium erkennt er in Godards Isolierung einer Person im Bild und die damit einhergehende Unterbrechung des Kontakts zu weiteren Figuren. Es handelt sich hier um einen Vorgang des Auflösens von herkömmlicher Theatralität, um diese besser an die Rhetorik des Films assimilieren zu können.

„Il s’agit moins d’adopter un modèle que de l’adapter. L’opération est alors plus radicale qu’un transfert, elle dénature la forme théâtrale, la traumatise, la rend méconnaissable. Le cinéma s’empresse en quelque sorte de « déthéâtraliser » ses emprunts, à charge pour l’analyste d’en retrouver l’origine théâtrale.“²³⁹

Für eine Analyse von Theatralität im Film der *Nouvelle Vague* bietet diese Differenzierung des Auftretens theatraler Elemente in Referenz, Modellierung und Wiederverwertung eine sinnvolle Stütze. Inwieweit sich die Filme von Godard, Rivette und Rohmer ausschließlich einer dieser drei, mehrerer oder aller Formen bedienen, wird der Untersuchungsgegenstand der folgenden Kapitel sein. Dabei sei schon hier vorausgeschickt, dass eine Verallgemeinerung bzgl. der filmischen Strömung *Nouvelle Vague* nicht stattfinden kann. Im Gegenteil ist es viel mehr notwendig eine Differenzierung zwischen den Regisseuren aufrecht zu erhalten. „Mais en réalité les différences, dont on ne parle jamais, étaient beaucoup plus grandes qu’on ne pense“²⁴⁰, sagt Chabrol über seine Kollegen. Theatralität spiegelt sich auf unterschiedlicher Weise in ihren Werken wider; ihre zu nennende Gemeinsamkeit besteht neben dem Rückgriff auf bereits vorhandene Formen von

²³⁷ Gerstenkorn, „Lever le rideau“, S. 16.

²³⁸ Gerstenkorn, „Lever le rideau“, S. 17.

²³⁹ Gerstenkorn, „Lever le rideau“, S. 17.

²⁴⁰ Tassone, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?*, S. 46.

Theatralität, im Einführen einer Metatheatralität, einer spezifisch kinematographischen Theatralität, wie es Volker Roloff mit Deleuzes Begrifflichkeit ausdrückt.²⁴¹

Worin genau nun der Ursprung dieses neuen Verständnisses von Theatralität zu suchen ist, ob es der zwanghaft forcierte Bruch mit der vorhergehenden Tradition ist, ob es daran liegt, dass Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut die erste Generation Filmemacher sind, deren kinematographischer Laufbahn nicht eine am Theater vorausgeht, ob es die vorhergehende filmkritische Auseinandersetzung war, die eine Veränderung hervorrief oder ob es als ein Produkt des *Cinéma d'auteur* zu verstanden werden kann, ist wahrscheinlich schwierig zu differenzieren und bleibt in dieser Auseinandersetzung nebensächlich; wichtiger ist es die Theatralität der Filme aufzuzeigen, sie in ihre Einzelheiten zu zerlegen, zu ordnen und anschließend ihren Erneuerungscharakter festzustellen; möglicherweise erschließen sich die Gründe dann von selbst.

²⁴¹ Vgl. Roloff, Volker, „Louis Malle: Theater, Theatralität und Film“, *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen*, Hg. Dirk Naguschewski, Sabine Schrader, Marburg: Schüren 2009, S. 77-92, hier S. 79.

3.2. Ablösen und Einlösen von Theatralität in Szenario, Dramaturgie und Dialog

3.2.1. Das neue Szenario als Fragebogen

Wie in den Kritiken der 1950er Jahre angekündigt, bestand der erste Schritt weg vom theatralen Einfluss in der Ablehnung der Tätigkeit des Szenaristen, der Szenaristin und damit verbunden in der Zurückweisung des Szenarios als Grundlage eines filmischen Werkes²⁴². Der Regisseur und die Regisseurin, in Übereinstimmung mit der *Théorie des auteurs*, übernahmen selbst die Verantwortung in Hinsicht der schriftlichen Ausarbeitung der kinematographischen Idee und gewichteten diese unterschiedlich, dem eigenen Bedürfnis und der Arbeitsweise entsprechend. Dem *Scénario achevé* des *Cinéma de Qualité* folgte das *Scénario ouvert* der *Nouvelle Vague*, wie Olivier Assayas in seinem Artikel „Du scénario achevé au scénario ouvert“ beschreibt.

„Je reviens au scénario ouvert, au scénario prétexte, celui qui ne se referme pas sur lui-même mais répond aux exigences particulières d'un cinéaste. Simple canevas ou mécanique de précision, structure dramatique avant tout, dialogué ou pas, poussé ou non, il est là pour servir de tremplin au réalisateur ou à ses interprètes. S'inscrivant dans une méthode globale, ou bien la délimitant lui-même, il sert le tournage plutôt que d'être servi par lui. Dispositif d'abord, il est l'instrument de la liberté du film.“²⁴³

Das Szenario war nicht mehr abgeschlossenes Werk, bestimmt von Kompetenz und Professionalität, dessen Realisierung eine passive Umsetzung der schriftlichen Vorlage darstellte, sondern es etablierte sich ausgehend von der Inspiration eines Cinéasten, einer Cinéastin als persönliches Arbeitswerkzeug, „Das Drehbuch wird hier auf geistvolle Weise als Fragebogen behandelt.“²⁴⁴ Die Dynamik als einen Bestandteil der filmischen Produktion integrierend, wird das Drehbuch im Entstehungsprozess eines Films unaufhörlich reflektiert und weiterentwickelt. „L'intrigue doit pouvoir sans cesse s'enrichir d'éléments et de lieux nouveaux, les intégrer presque naturellement.“²⁴⁵ In Hinblick auf die Freiheit eines Szenarios bedienten sich Godard, Rivette und Rohmer unterschiedlicher Ausmaße; die konventionellste Arbeitsweise verfolgte Rivette, der gemeinsam mit Jean Gruault im Drehbuch Dialog, Dekor- und Spielanweisungen vorab fixierte. Während des

²⁴² Vgl. Kapitel 2.3. Ablehnung des Szenarios als theatrales Erbe - Forderung nach Erneuerung und Neuwertung

²⁴³ Assayas, „Du scénario achevé au scénario ouvert“, S. 8.

²⁴⁴ Andersch, Alfred, *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S.101.

²⁴⁵ Assayas, „Du scénario achevé au scénario ouvert“, S. 8.

Drehs zu PARIS NOUS APPARTIENT wurden jedoch schon alleine auf Grund der schlechten Produktionsbedingungen Szenenanordnung, Personenkonstellation und Dialog stark erschüttert, alle drei Bereiche wurden einer Kürzung unterzogen²⁴⁶. Schon 1958 im Jahr des Drehbeginns beschreibt Truffaut in den *Cahiers du cinéma* den offenen Umgang Rivettes mit dem Szenario: „Parallèlement, il améliore au fur et à mesure son scénario en lui donnant des dimensions nouvelles et en le faisant profiter des incidents de tournage.“²⁴⁷ Rivette äußert sich zu seiner Arbeitsweise: „J’écris une continuité dialoguée avec des indications de décor et de jeu. Le découpage, je l’improviserai à la réalisation. Cependant je me sens attiré vers des méthodes de préparation plus classiques, plus élaborées. La voie de la spontanéité, Truffaut et Godard sont là pour la frayer.“²⁴⁸ In diesem Sinne findet man bei Godard viel ausgeprägter den Bruch mit dem traditionellen System und den folglich gewonnen Freiraum. Bei A BOUT DE SOUFFLE²⁴⁹ diente ein Zehn-Zeilen-Exposé von Truffaut als Drehbuch²⁵⁰, Anna Karina erwähnt in einem Interview die Vorgehensweise bei PIERROT LE FOU²⁵¹:

„Par exemple, pour *Pierrot le fou*, Carlo Ponti, qui était coproducteur, voulait absolument un scénario mais Jean-Luc ne voulait pas en écrire parce qu’il estimait, à l’époque, qu’une fois qu’il avait écrit le scénario, il n’avait plus envie de le tourner. Donc, il avait demandé à Rémo Forlani d’écrire n’importe quoi sur une centaine de pages. Ce que Rémo a fait d’ailleurs. Finalement, il est parti d’un roman policier.“²⁵²

VIVRE SA VIE basiert auf einem 12-seitigen Treatment, das die grundlegende Struktur wie die Aufteilung in Tableaux und die Prolepse zu Beginn jedes Tableaus skizziert und die wesentliche Motivation mitteilt.

²⁴⁶ Die Rolle einer Margarete, wie sie im Drehbuch vorgesehen war, wurde gänzlich gestrichen; die Rolle von Jean-Marc wurde um vieles gekürzt (Jean-Claude Brialy, der Darsteller, war durch andere Dreharbeiten verhindert); in Truffauts Nachlass finden sich Anmerkungen zu bestimmten Szenen des Drehbuchs; Szene 10, 11 und 12 des Drehbuchs – sie beschreiben eine Sequenz, in der Anne ihre spanischen Zimmernachbarn belauscht, spanische Wörter, die der Unterhaltung entstammen notiert und diese im Wörterbuch nachschlägt –, sind mit folgender Notiz versehen „10 et 11 supprimable, 12: presque supprimable (genre Clouzot: « ils sont partout »)“ und werden schließlich noch vor dem Dreh herausgenommen. Vgl. Gruault, Jean/Jacques Rivette, *Paris nous appartient. Scénario*, 1958. (Bibliothèque de film, Paris, Fond SCEN2042-B610); Gruault, Jean/Jacques Rivette, *Paris nous appartient. Scénaristique, Découpage technique*, 1958. (Bibliothèque de film, Paris, Fond LACHENAY36-B7: AJYM Films, Gruault, Jean, Lachenay, Robert, Nonin, Roland, Rivette, Jacques, „Assistant-réalisateur“, 1958-1960); O.A., O.A.(Notizen). (Bibliothèque de film, Paris, Fond TRUFFAUT562-B320: Gruault, Jean; Sadoul, Georges; Rivette, Jacques, „Documentation sur Jacques Rivette“, 1958-1983)

²⁴⁷ Truffaut, François, „La photo du mois“, *Cahiers du cinéma* 88, Oktober 1958, S. 49.

²⁴⁸ O.A., „Paris nous appartient“, *Télérama* 24.12.1961.

²⁴⁹ A BOUT DE SOUFFLE, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1960.

²⁵⁰ Vgl. Andersch, *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*, S.101.

²⁵¹ PIERROT LE FOU, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich/Italien 1965.

²⁵² Jousse, Thierry, „Entretien avec Anna Karina“, *Spécial Godard*, Hg. Thierry Jousse, Serge Toubiana, Paris: Cahiers du cinéma 1991, S. 16-21, hier S. 20.

„Tout au long du film, la caméra ne cherche donc pas à découvrir le pourquoi des actions de Nana, mais simplement à montrer comment les choses arrivent. Ce sera donc un film neutre au sens allemand de terme, puisque, en allemand, la vie (Das Leben) est neutre.“²⁵³

Später änderten sich die Ereignisse der einzelnen Szenen, ebenso wie deren Anzahl; außerdem legte Godard schon im *Treatment* fest, dass die Sprache den Aspekt des Spontanen, wie Rivette ihn Godard und Truffaut zuschreibt, konservieren soll. Der Dialog wurde entweder von den Schauspielern und Schauspielerinnen selbst entwickelt, „suivant la méthode de Stanislavsky“²⁵⁴ oder erst kurz vor Drehbeginn vom Regisseur mitgeteilt. Auch Rohmer legte bei der Redigierung seiner Dialoge für *LA COLLECTIONNEUSE* viel Wert auf die Mitarbeit seiner Darstellerin und seiner Darsteller; darin begründet sich, so schreibt Magny Joël in seinem Werk über den Regisseur, der unmittelbare Realitätsbezug.

„Si ces personnages existent avec tant de force, c’est qu’ils sont issus de la réalité : le texte a beau être totalement écrit avant le tournage, les dialogues sont rectifiés en fonction des individus, de leur langage, de leurs expressions. « Leurs paroles, leur style, leurs citations, leurs admirations littéraires qui apparaissent parfois, leur caractère, tout cela vient d’eux et non de moi, j’ai puisé dans leur richesse de même que l’arbre qui est devant la maison n’est pas à moi, bien qu’il m’inspire », explique le réalisateur.“²⁵⁵

Rohmer differenziert hier zwei Phasen der Arbeit mit dem Text, einerseits die Erfindung, für die er sich selbst verantwortlich sieht – auch wenn diese oftmals aus schnell geschriebenen Dialogen zu Beginn eines Drehtages besteht, andererseits die Adaptation des Textes an die Persönlichkeit eines Akteurs, einer Akteurin.²⁵⁶

Wie man erkennen kann, änderte sich etwas Grundlegendes in der Herangehensweise an ein filmisches Projekt; Konvention wurde durch Spontaneität ersetzt, Professionalität durch Kreativität. Das Szenario, bzw. das was davon blieb, war ein Werkzeug, ein Hilfsmittel, jeglicher Bedeutung für den späteren Erfolg des Werks entzogen und kennzeichnet deutlich den Bruch mit dem klassischen Verständnis, welches in den Jahren des *Cinéma de qualité* und davor bestimmend war. Inwieweit diese Loslösung sich auf inhaltlicher Ebene fortsetzte, in wie weit klassische, dramaturgische Muster verweigert wurden, stellt den nächsten Untersuchungsschritt dar.

²⁵³ Godard, Jean-Luc, *Vivre sa vie. Traitement*, 1962, S. 2. (Bibliothèque de film Paris, Fonds TRUFFAUT551-B313: Bazin, Janine; Braunberger, Pierre, Godard, Jean-Luc, Gruault, Jean, „Documentation sur Jean-Luc Godard“, 1959-1983)

²⁵⁴ Godard, *Vivre sa vie. Traitement*, S. 3.

²⁵⁵ Magny, Joël, *Eric Rohmer*, Paris: Rivages 1986, S. 126f.

²⁵⁶ Vgl. Mauro, Florence, „Entretien avec Éric Rohmer, Secret de laboratoire“, *Cahiers du cinéma* 371-372, Mai 1985, S.90-93, hier S. 90f.

3.2.2. Das Theater als Narrationsebene und Narrationselement

Auch wenn die Annäherungsweise an den Film bei *PARIS NOUS APPARTIENT* mittels Drehbuch vorläufig als konventioneller Weg erscheint, so widersetzt sich das Szenario in seinem dramaturgischen Aufbau eindeutig der Tradition. Auf inhaltlicher Ebene ist der Film vielschichtig und er verzichtet auf dramaturgische Spannungsbögen. Die unterschiedlichen Handlungsstränge spiegeln einander und finden in der Figur der Protagonistin Anna ihre Zusammenführung.

„Mais il va de soi que le scénario ne suit pas un schéma traditionnel depuis trente ans et plus. Ce n'est pas parce qu'on n'y distingue pas les grosses ficelles classiques qu'il faut croire à un laisser-aller dans la dramaturgie. [...] Le récit de Rivette a eu le mérite de rompre avec la routine. Ses personnages et leurs actes sont complexes. L'action se déroule sur trois ou quatre plans parallèles et pourtant communicants : la grande entreprise avortée de *Périclès*, diverses idylles, l'organisation et son complot.“²⁵⁷

Eine Ebene der inhaltlichen Erzählung übernimmt die Vorbereitung des shakespeareschen Theaterstücks *Périclès* einer jungen Studentengruppe, ihre Probenarbeit an verschiedenen Orten Paris, ihr Verständnis von Theater, ihr kurzzeitiger Euphorismus und ihr schlussendliches Scheitern. Rivette stellt hier die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Film, spezieller nach dem Verhältnis von Theater im Film ohne das Kino in irgendeiner Weise auf die Rolle des reinen Transportmediums zu reduzieren.

„Le cinéma de Rivette ne se rapporte pas à un théâtre fantôme dont le film serait un *ersatz*. Au contraire, si l'univers filmique et celui de la scène appartiennent à deux modes distincts de la représentation, ils se rejoignent en ce que le second n'existe que relativement aux conditions du premier. Ni témoignage, ni testament d'une expérience préservée par l'enregistrement de la caméra, le théâtre du cinéma rivettien existe en fonction d'un projet proprement cinématographique, ce qui ne va pas sans paradoxe.“²⁵⁸

Bei Rivette, der sich im Vorspann der *Mise en scène* und nicht der *Réalisation* verschreibt (*PARIS NOUS APPARTIENT*, FR 0:01), durchdringt der Film das Theater.

„Le cinéma est l'instant de l'analyse, du travail-vie et de la vie-travail du comédien. Welles, Cocteau, Olivier nous livrent une mise-en-scène, achevée, définitive, de la pièce qu'ils ont choisie ; Rivette transcrit l'élaboration (parfois même inachevée) de cette mise-en-scène.“²⁵⁹

In dem Artikel „Mesure pour mesure, théâtre et cinéma chez Jacques Rivette“, beschreibt Alain Ménil den Vorgang des Entdeckens und Erarbeitens als jenes Moment, das Theater und Film unüberwindbar trennt, in der Konfrontation liegt die Faszination; „il lui faut affronter le théâtre jusque dans sa matière la plus rétive à tout existence

²⁵⁷ O.A., „Déchirement et Complot“, *Les lettres françaises* 27.12.1961.

²⁵⁸ Ménil, Alain, „Mesure pour mesure, théâtre et cinéma chez Jacques Rivette“, *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, Hg. Suzanne Liandrat-Guigues, Paris: lettres modernes minard 1998, S. 67-96, hier S. 67.

²⁵⁹ Roger, Philippe/Barthélémy Amengual, „Gilles Deleuze et la théâtralité, échange entre Philippe Roger et Barthélémy Amengual“, *Cinéma et théâtralité*, Hg. Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon: Aléas éditeur 1994, S. 45-49, hier S. 47.

cinématographique, la répétition, l'exercice patient d'un apprentissage et d'une mémoire, l'exploration d'un possible qu'on nommera « performance ».²⁶⁰

Der Entstehungsprozess des Theaterstücks als inhaltliches Element findet seine Spiegelung auf der narrativen Ebene des Komplots; das Scheitern des theaterspezifischen Unternehmens ist eine Vorwegnahme des Zerbrechens der aufgebauten Illusion in Form einer imaginären „Organisation“, welches sich durch Selbstmord und Mord vollzieht. Auf metareflexiver Ebene verweist das Theater auf den Film selbst, sein mühsamer Entstehungsprozess, seine produktionstechnischen Erschwernisse, welche ihm mehr als drei Jahre zwischen Dreh und Erstprojektion zuschreiben.

Es handelt sich in *PARIS NOUS APPARTIENT* also nicht nur um das Element des Theaters im Film, vielmehr ist es ein Geflecht aus Kino und Theater, Fiktion, Realität und Imagination, das konstruiert wird, wo die einzelnen Elemente auf einander verweisen und in einander übergehen. In der realen und alltäglichen Welt der Großstadt Paris verschränken sich das fiktionale Leben der Studentin Anna und die imaginären Konstrukte des Journalisten Philip und lassen sehr bald eine Trennung dieser beiden Bereiche nicht mehr zu, das Theater integriert sich einerseits in die fiktionale Welt, reflektiert jedoch andererseits das kinematographische Medium.

In Rohmers *LA COLLECTIONNEUSE* trennt sich die filmische Welt in einen Vorder- und Hintergrund, Pascal Bonitzer erkennt darin bazinisches Erbe. „« *L'écran est un cache* ». De cette découverte théorique d'André Bazin, Rohmer semble avoir tiré la leçon pratique suivante : *tout plan suppose un arrière-plan*. Ce qui veut dire aussi que tout film est un complot.“²⁶¹ Der Vordergrund konstruiert die Welt nach den Wünschen des Erzählers, der dem Film durch seine Ankunft und Abfahrt einen dramaturgischen Rahmen bietet, während sich im Hintergrund Dinge, weniger augenfällig, vom Narrateur losgelöst und seine Wünsche bedrohend, ereignen und sich in einer Welt der Gleichgültigkeit arrangieren²⁶². Eine Differenzierung zwischen der imaginären Welt des Erzählers und der filmischen Realität tritt ein und muss überwunden werden. Cyril Neyrat, Chefredakteur der Zeitschrift *Vertigo* und Kritiker bei den *Cahiers du cinéma*, schreibt dazu: „Le champ dramaturgique est donc scindé en deux : à l'avant-plan, le personnage et ses désirs, et en arrière-plan, le monde, indifférent. Tout l'enjeu, pour le personnage, consiste à trouver

²⁶⁰ Méné, „Mesure pour mesure, théâtre et cinéma chez Jacques Rivette“, S. 68.

²⁶¹ Bonitzer, Pascal, *Éric Rohmer*, Paris: Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma 1999, S.93.

²⁶² Vgl. Bonitzer, *Éric Rohmer*, S. 71.

l'accord entre ses désirs et le monde.“²⁶³ Im Anschluss zitiert er den Filmkritiker Serge Daney, welcher für diese Dialektik „entre faux désirs et vraie indifférence, subjectivité leurrée et objectivité leurrante“,²⁶⁴ die Zuweisungen Théâtre, für den Vordergrund, und Cinéma, für den Hintergrund, einführt. Nicht wie bei Rivette ist das Theater eine Spiegelung, sondern eine Täuschung. Die Protagonisten, Adrien, Daniel und Haydée, die nicht in deutlicher Abgrenzung zu den Schauspielern Patrick Bauchau, Daniel Pommereulle und der Schauspielerin Haydée Politoff agieren, sondern die fiktionalen und realen Grenzen verschwimmen lassen, fabrizieren an der Oberfläche eine nicht einfach durchschaubare Welt aus Masken, Haltungen und Lügen. Ihr Spiel besteht aus Provokation, Gleichgültigkeit, Annäherung und Zynismus²⁶⁵, wie dem willkürlichen Wechsel zwischen denselbigen. In einer der ersten Kritiken zum Film schreibt J.C. Bory in *Le Nouvel Observateur* von einer „marivaudage moderne“, deren Anzeichen die verbalen Angriffe, die offensiven Fallen und ihre Gegenreaktionen, die kleinen Spielchen und die falschen Vertrautheiten seien²⁶⁶.

„Depuis le début de l'histoire, nous avons vécu dans le mensonge, des rôles joués par Daniel aux bluffs d'Adrien, en passant par les confidences truquées d'Haydée. « *Je sais bien que, si tu dis oui, ça veut probablement dire non, mais que ça peut vouloir dire oui, aussi* », dit Adrien à Haydée.“²⁶⁷

Zu Beginn des intrigenreichen Spiels unterhalten Adrien, Daniel und Haydée noch Komplizenschaft gegenüber Haydées Bettbekanntschaft Charlie; die Kamera unterstreicht durch den gewählten Bildausschnitt diese Entwicklung (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:21-23). Doch sehr schnell verwirren sich die Fäden und verschwimmen die Grenzen. Adrien und Daniel begeben sich auf die Suche nach Haydées Identität, während sie selbst, nach Belieben, die ihrigen wechseln. Rollen werden zugeschrieben und angeeignet, zur reinen Verfolgung der eigenen Pläne, wobei jeder als Marionette in den Plänen der beiden anderen agiert. „L'image qu'ils ont d'eux-mêmes est à ce point fausse, qu'ils n'arrivent même pas à établir des rapports entre eux, leurs échanges n'étant que paradoxes ou attitudes.“²⁶⁸

Nach Daniels einstudiertem, impulsiven Abgang – „Tu peux être sûr que Daniel a passé l'après-midi à mettre au point sa petite sortie.“ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966,

²⁶³ Neyrat, Cyril, „La pesanteur du théâtre et la grâce du cinéma : dispositifs de guerre chez Kleist et Rohmer“, *Rohmer et les Autres*, Hg. Noël Herpe, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2007, S.51-57, hier S. 52.

²⁶⁴ Neyrat, „La pesanteur du théâtre et la grâce du cinéma : dispositifs de guerre chez Kleist et Rohmer“, S. 52.

²⁶⁵ Vgl. Baroncelli, Jean de, „La Collectionneuse“, *Le Monde* 08.03.1967.

²⁶⁶ Vgl. Bory, J.L., „La collectionneuse“, *Le nouvel observateur* 01.03.1967.

²⁶⁷ Vidal, Marion, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, Paris: Pierre Lherminier 1977, S. 79.

²⁶⁸ Chapier, Henry, „La Collectionneuse de Eric Rohmer“, *Combat* 01.03.1967.

0:54), verwandelt sich die Kontrolle über Haydée, „Elle fait tout ce que je lui dis de faire.“ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 1:02), in dem intriganten Spiel im Hause des Sammlers Sam, wo jeder eine Rolle beherrscht und ausführt, in Adriens Unterlegenheit seiner eigenen Sehnsüchte. Seine Erfüllung verneinend, endet der Film in den getrennten Wegen der Charaktere.

Rohmer filmt Personen, welche nicht aufhören sich selbst zu erzählen, zu beschreiben, zu imaginieren; sie hören nicht auf von den Geschichten zu träumen, doch im Leben stehen sie „neben“ ihnen²⁶⁹. Rohmer filmt sie ohne die Geschichte selbst zu erzählen, denn er verwehrt sich dem „Essentiellen“, indem er es umkreist. Wie auch in den fünf anderen Filmen der Reihe *Contes moraux* wird in LA COLLECTIONNEUSE alles angeordnet, zentriert auf eine Handlung, einen Akt, der nie stattfindet, dessen Wichtigkeit jedoch unaufhörlich vom Erzähler hervorgehoben wird.²⁷⁰ Die drei Prologe, die der Haupthandlung vorausgeschickt werden, finden ihre Bedeutung am Ende des Films darin, dass es die einzigen Szenen sind, die nicht von der Subjektivität des Erzählers dominiert werden. Sich dem Vordergrund der Masken und Lügen entziehend, werfen sie einen Blick auf den Hintergrund, der den Zugang zur „realeren“ Welt öffnet.

In gewisser Weise bedienen sich Rohmer und Rivette des theatralen Elements im Film auf konträre Art und Weise; während es Rohmer dient, um eine narrative Ebene der Täuschung zu integrieren, ist es bei Rivette ein Element, das die Wahrheit einführt, da die eigentlich „reale“ Welt mittels Komplott, Intrige und übertriebener Imagination ihren Realitätsanspruch verloren hat. Rivette reflektiert dies im Film selbst in der Szene, die zum ersten Mal eine Theaterprobe zeigt. Auf die Frage des Theaterregisseurs Gérard, woran er während des Rezitierens denke, antwortet Jean-Val, im shakespeareischen Stück die Rolle des Gower wiedergebend:

„Jean-Val	J’essaie d’imaginer les tours, les remparts, les têtes coupées, non ?
Gérard	Et pourquoi faire ?
Jean-Val	Pour que le public les voie, pour créer l’illusion, non ?
Gérard	Mais le théâtre n’est pas quelque chose d’imaginaire ; c’est une réalité.“

(PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:18-19)

Der Metteur en scène Gérard ist auf der Suche nach der Wahrheit in der Realisierung seines Stücks *Périclès*, die Studentin Anna in der Rolle des Mädchens *Marina* verkörpert diese Aufrichtigkeit. Die Découpage kommentiert die Szene, als Anna zum ersten Mal auf der Bühne steht, mit folgenden Worten „Gérard, profondément touché par le mélange de

²⁶⁹ Vgl. Amiel, Vincent, „Rohmer et la crise du récit“, *Rohmer et les Autres*, Hg. Noël Herpe, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2007, S.61-68, hier S. 68.

²⁷⁰ Vgl. Bonitzer, *Éric Rohmer*, S. 93.

maladresse et de sincérité avec lequel Anne lit son texte, la fixe avec une attention passionnée.“²⁷¹ Kurz darauf im Dialog artikuliert Gérard gegenüber Anne: „Vous parlez juste, et c’est beaucoup plus rare que l’on ne croit.“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:23)

Theater und filmische Welt, hierarchisch getrennt in Vordergrund und Hintergrund bei Rohmer, stehen gleichberechtigt nebeneinander bei Rivette.

Ebenso wie Rohmer mittels der Prologe und Rivette mittels seines Titels PARIS NOUS APPARTIENT und des ihm folgenden Zitats von Charles Péguy „Paris n’appartient à personne“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:01) den Filmen eine Leserichtung vorgeben, handhabt dies auch Godard in VIVRE SA VIE. „Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même. Montaigne“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:02) erscheint am Ende des Vorspann als Schriftzug über einer Nahaufnahme von Anna Karina und verweist auf die nicht greifbare Identität Nanas.

„She has little sense of who she is. [...] Unable to achieve a definition of herself or her aims, Nana drifts – in complicity with the world that would make her an object. Her story is the story of what happens to her, not of what she does. Only in the finale episode does she actually decide on a course of action, when she makes up her mind to leave Raoul’s organisation and go to live with the Young Man.“²⁷²

Nana kennt selbst in ihrem Leben nicht die Rolle, welche sie spielt; erst bewusste Entscheidungen und die Wahrnehmung ihrer Sehnsüchte lassen sie mit ihrer Freiheit ein Stück ihrer Persönlichkeit entdecken. „C’est en réalisant ses désirs profonds, en étant sincère, qu’elle voudrait vivre, et non en agissant comme une marionnette sans âme.“²⁷³ Glaubt sie anfangs noch auf der Theaterbühne oder im Kino ihre innersten Gefühle ausdrücken zu können, manifestiert sich später im Ausbruch aus ihrem alltäglichen Leben der Prostitution der Weg zu ihr selbst, nach dem Motto „Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même“ und endet im mehrmals angekündigten Tod.

„Godard dit qu’il « a filmé la mort au travail » dans VIVRE SA VIE, retrouvant l’expression de Cocteau. La mort est présente dans les premières paroles de Nana et son image physique termine le film. Elle progresse au même rythme que la recherche de Nana, que sa liberté.“²⁷⁴

Es sind die Szenen mit dem jungen Mann oder dem Philosophen, welche uns Spuren von Nanas Identität, von ihrer wahren Persönlichkeit, aufweisen, und nicht jene Szenen am

²⁷¹ Gruault, Rivette, *Paris nous appartient. Scénaristique, Découpage technique*, 3^{ème} partie.

²⁷² Perkins, V.F., „Vivre sa vie“, *The Films of Jean-Luc Godard*, Hg. Ian Cameron, London: Studio Vista Limited 1967, S. 32-39, hier S. 38.

²⁷³ O.A., „Vivre sa vie“, *Télérama* 24.01.1965.

²⁷⁴ O.A., „Vivre sa vie“.

Boulevard, in den Cafés, in den Hotelzimmern, wo Nana ihren Körper präsentiert und ausstellt, wo sie sich, gleich dem Theater, eine Rolle aneignet und diese spielt.

„Godard nous invite à regarder la vie de tous les jours et à distinguer la part du théâtre, de la comédie, et la part laissée à la vraie vie.

Le théâtre, c'est l'extérieur, la déchéance sociale de Nana, la rue, les clients, les cafés. C'est tout ce qui dissimule l'intérieur, l'encercle, l'étouffe. Les chambres, les cafés, les rues mêmes avec leurs grilles, se referment sur Nana, encerclent son corps. Tout est mensonge : les rideaux que l'on tire, et la photo qui simule un paysage parisien vaste et dégagé, au Café des Champs-Élysées.

[...] « Le bonheur n'est pas gai », dit Godard dans le dixième tableau. Le théâtre n'est pas gai non plus. Il est mensonge et mort. [...] Avec la mort de Nana meurt le théâtre, mais reste l'âme. Et le film.“²⁷⁵

Ein weiterer Betrag Godards zur Theatralität besteht eindeutig in der Struktur des Films. Indem er diesen in zwölf Tableaux gliedert, – Godard verwendet bereits im Treatment den der bildenden Kunst entlehnten Begriff –, und mittels Zwischentitel die Trennung der einzelnen Sequenzen und die inhaltliche Vorwegnahme der folgenden Szene kreiert, beschreibt Godard, so behauptet er selbst, eine kinematographische Anlehnung an das brechtschen Theaters²⁷⁶. Die Tableaux sind eigenständig, unterschiedliche inhaltliche und auch filmästhetische Motivationen lassen sich erkennen. Jedes scheint eine eigene kleine Geschichte zu erzählen. In brechtscher Tradition wird dramaturgischer Spannungsaufbau vermieden; was Bazin in „Théâtre et cinéma“ anhand einer filmischen Burleske erklärt, gilt auch für Godards VIVRE SA VIE, der die Makrostruktur seines Werks in der Mikrostruktur einer Szene in Anlehnung an Bazins Vergleich widerspiegelt (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:50-51)

„L'action n'a plus besoin ici d'intrigue, d'incidences, de rebondissements, de quiproquos et de coups de théâtre ; elle se déroule implacablement vers une sorte de catharsis élémentaire de la catastrophe, comme le ballon de baudruche que gonfle imprudemment l'enfant et qui finit par lui éclater au visage, pour notre soulagement et peut-être le sien.“²⁷⁷

An dieses Zitat über die Struktur der Handlung schließt sich die grundsätzliche Frage nach dem Einsatz von Dramatik bzw. ihre Verweigerung im Handlungsablauf an und fordert somit eine genauere Abhandlung.

²⁷⁵ O.A., „Vivre sa vie“.

²⁷⁶ Vgl. O.A. „Jean-Luc Godard“, S. 32.

²⁷⁷ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* S. 134.

3.2.3. Dramatisierung und ihre Verweigerung

Nachdem das Theater als Narrationselement innerhalb der drei Filme als unwiderlegbar existent definiert wurde, ist es konsequent das mögliche Bestehen einer impliziten Dramatisierung im dramaturgischen Aufbau zu untersuchen, bzw. die Verweigerung derselbigen. Als augenfälligstes Charakteristikum, in Opposition zu den Filmen des *Cinéma de qualité*, verweigern PARIS NOUS APPARTIENT, VIVRE SA VIE und LA COLLECTIONNEUSE jedweden Aufbau von Spannung, – von Spannung als Element, das die Handlung vorantreibt. Viel mehr wird der Erzählfluss bewusst gehemmt und die Entwicklung einer kontinuierlichen Narration vermieden. In diesem Sinne behält Claude Sartirano in seiner Kritik zu LA COLLECTIONNEUSE Recht, wenn er weniger von Geschichten berichtet, die erzählt werden, als von Situationen.

„L’histoire cela veut dire la situation, cela ne veut pas dire qu’il se passe forcément beaucoup de choses, que l’on réserve des surprises au public, cela ne veut pas dire qu’il y a du suspense. Je peux très bien démolir tout l’intérêt dramatique en disant : il va se passer ceci, vous allez voir comment cela va se passer.“²⁷⁸

Die Vorwegnahme zukünftiger Schauplätze und Ereignisse, bei Godard durch die Einblendung der Zwischentitel, ebenso wie die Reduktion des Inhalts auf eine „belanglose“ Alltäglichkeit, führen bewusst weg von einer rein inhaltlichen Rezeption und schaffen Raum für eine erweiterte Wahrnehmung, die formale und ästhetische Kriterien mit einschließt. Die Erzählstimme Adriens in LA COLLECTIONNEUSE, die auf die Ereignisse des Sommers in der Provence aus der Zukunft blickt und somit dem Zuseher und der Zuseherin an Wissen voraus ist, bedient sich zwar ebenso der Prolepse in Form von Andeutungen, viel auffallender ist jedoch, dass der Erzähler ständig eine Beschreibung der gegenwärtigen filmischen Welt liefert. Die filmische Ebene wird auf der sprachlichen Ebene einer subjektiven Doppelung unterzogen und öffnet erneut Raum für eine über das Inhaltliche hinausgehende Auseinandersetzung.

Einen weiteren Beitrag, der traditionellen Erzählstrukturen widerspricht, findet man in der Anordnung der Szenen, welche zwar chronologisch gereiht und insofern konventionell, aber eine wenig logisch und narrativ motivierte Abfolge des filmischen Kontinuums darstellen. In PARIS NOUS APPARTIENT, wo die narrative Kraft vielleicht noch am spürbarsten vorhanden ist, bedingen die zahlreichen und oft sehr kurzen Szenen, dass ein Austausch im narrativen Ablauf ohne weiters möglich ist. Die sich überschlagenden „Leerszenen“, - so benenne ich in diesem Film jene Szenen, die Menschen, hier vor allem

²⁷⁸ Sartirano, Claude, „La collectionneuse“, Combat 27.02.1967.

die Hauptprotagonistin Anna, in Gängen oder auf Treppen zeigen, meist um eine Sequenz einzuführen oder zu beenden, ohne dass sie dramaturgisches Gewicht besitzen -, bewirken eine Zerstreuung auf der Ebene der Narration. Schon zu Beginn des Films, in der ersten Szene beobachten der Zuschauer und die Zuschauerin Anne, wie sie das Zimmer der Nachbarin, die sozusagen emotional aufgeladene Situation, verlässt, in ihr eigenes Zimmer eintritt, Wasser in ein Glas schenkt und über den Gang ins Zimmer der Nachbarin zurückkehrt. (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:04) In der Filmkritik des *Télérama* negativ als Zerstreuung im Szenario bewertet²⁷⁹, sind die Leerstellen ein bewusst gewähltes Element der Entschleunigung und Entdramatisierung und geben dem Film, so schreibt der Szenarist Jean Gruault, seine Existenzberechtigung.

„Sans ces temps apparemment morts (souvent magnifiquement photographiés par Charles Bitsch) la niaiserie prétentieuse de notre intrigue serait apparue dans sa triste nudité. En l’enveloppant, en la relativisant ils sauvent le film. Ils en deviennent le sujet, la raison d’êtres, cela, rien que cela en effet, les vaines déambulations de la malheureuse Betty.“²⁸⁰

Eine andere Arbeitsweise mit ähnlicher Wirkung beschreibt der Filmwissenschaftler Michel Serceau bei Rohmer, dessen *LA COLLECTIONNEUSE* sich durch den dramaturgischen Rahmen der An- und Abreise noch am ehesten in das Konzept des theatralen Stückaufbaus zwingen lässt:

„Rohmer ne rompt pas l’ordre de la narration du cinéma classique. Il ne l’inverse pas non plus. Il en comble en quelque sorte les ellipses. Il crée des sortes de substituts narratifs d’ellipse, qui permettent de ne pas rompre la continuité narrative et d’élire dans le temps des événements sans les dramatiser.“²⁸¹

Die Szenen in *PARIS NOUS APPARTIENT*, *VIVRE SA VIE* und *LA COLLECTIONNEUSE* beschäftigen sich mit dem alltäglichen Leben einer Studentin und einer Prostituierten in Paris und einer künstlerischen Bohème in Südfrankreich; die Regisseure hüten sich davor unterschiedliche Gewichtungen einzuführen, ein klassisch dramaturgischer Aufbau ist nicht wahrnehmbar, wie das gleichwertig Nebeneinanderbestehen der godardschen Tableaux bestätigt;

„« Je voulais filmer une pensée en marche » dit Godard en parlant de *Vivre sa vie*, et la première interprétation possible de cette phrase, c’est que le film enregistre le développement de la pensée de Nana, son mode d’articulation et son approfondissement progressif.“²⁸²

²⁷⁹ Vgl. O.A., „Paris nous appartient“.

²⁸⁰ Gruault, Jean, *Ce que dit l’autre*, Paris: Julliard 1992, S. 189.

²⁸¹ Serceau, Michel, *Éric Rohmer, Les jeux de l’amour, du hasard et du discours*, Paris: Éditions du cerf 2000, S. 69.

²⁸² Bertetto, Paolo, „Les formes de la pensée“, *Jean-Luc Godard un hommage du Centre Culturel Français et du Museu Nazionale del Cinema de Turin*, Hg. Toffetti, Sergio, Turin: Centre Culturel Français de Turin 1990, S. 106-119, hier S. 110.

Godard verschiebt die Aufmerksamkeit, das Milieu der Prostitution wird seiner Dramatik entschärft, die traditionelle Schwere des Sujets wird komplett entzogen und der Bedeutungslosigkeit wird Raum gegeben. So beobachtet man Nana, wie sie sorgfältig den Brief an eine Bordellbesitzerin schreibt, dabei haftet die Kamera vom ersten bis zum letzten Wort an der schreibenden Feder (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:35-39). Die dokumentarische Einführung in das Leben einer Prostituierten, die sachlichen Fragen und Antworten, in Tableau Nummer 8 vermitteln den Eindruck alltäglicher, routinierter, mechanischer Tätigkeiten (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:44-47).

„Et la dimension symbolique dans laquelle se situe Nana n'est pas celle du scandale, ou de la perte de soi, ou de l'abjection, mais elle est plutôt celle du nihilisme. Le monde des valeurs disparaît et la raison tourne librement autour de ce qu'elle veut, sans que jamais elle ne s'ancre dans un système de référence précis. Le monde des lois n'a plus de consistance, ni de perspective. Seules demeurent la liberté et l'imagination de la vie et les nécessités auxquelles la liberté se heurte. Il est absolument sans importance que Nana devienne une prostituée, ou une actrice de cinéma (comme elle le voudrait).“²⁸³

Während Godard die Bedeutungslosigkeit in der inhaltlichen Montage sucht und findet, werden bei Rohmer dramatische Momente durch die Neutralität auf formal filmischer Ebene ausgeglichen. Die Verweigerung des extradiegetischen Tons, wie die oftmalig gewählte Distanz der Kamera, im Gegensatz zur subjektiven Vereinnahmung auf sprachlicher Ebene, sind exemplarische Elemente. Mögliche „Schlüsselszenen“ des Films werden nicht in der direkten Rezeption als diese wahrgenommen, sondern gewinnen diese Rolle erst in der reflektierten Betrachtung.

Die örtliche Einheit und die zeitliche Überschaubarkeit der drei Filme sind wohl auf dramaturgischer Ebene, neben dem chronologischen Aufbau, ein weiteres der raren Indizien für eine am konventionellen Theater orientierte Filmkunst. Der Erzähler in LA COLLECTIONNEUSE, die Zwischentitel in VIVRE SA VIE und die Rolle Annas in PARIS NOUS APPARTIENT übernehmen, könnte man sagen, die Koordination der inhaltlichen Ebenen.

In besonderer Weise hervorzuheben sind die Enden von PARIS NOUS APPARTIENT und VIVRE SA VIE, während man ersteres als dramatisch beschreiben kann, ist zweiteres in erster Linie theatral und erst in zweiter dramatisch. Im Entwurf sah Godard ein Ende vor, das sich in die Ästhetik der vorhergehenden Szenen einfügen würde:

„(13) Comment Nana ...

Nana, que l'on a vu[e] avec ses vrais cheveux dans les premières séquences, puis en blonde dans quelque unes des suivantes, est maintenant coiffée court, style 1925.

Une musique à la Kurt Weil souligne son apparence brechtienne.

²⁸³ Bertetto, „Les formes de la pensée“, S. 110.

Elle finit de se maquiller, va embrasser le jeune type vu dans la séquence 9. Il dort encore. Elle enferme ses habits dans l'armoire et garde la clé. Puis elle sort.

Elle monte dans sa voiture, une 404 de série ; et va rouler doucement sur les quais, à la recherche d'un client.

Quelques dialogues d'elle et du type dans la voiture qui longe Notre-Dame :

LUI - Qu'est-ce que vous regardez ?

NANA- Notre Dame

LUI - Pourquoi ? il n'y a rien de spécial

NANA- si, je ne sais pas, oui et non.

Plan successif[s] de Notre-Dame de plus en plus éloignée.²⁸⁴

Schlussendlich sind Nanas Tod und der damit einhergehende narrative Bruch für Godard das einzig mögliche Ende.

„J'ai pensé que c'était plus juste de faire mourir Nana et que ça la rendait plus touchante. C'est une fin typiquement théâtrale. J'aurais presque voulu qu'après sa mort Nana puisse se relever et qu'on voie les caméras et les gens du film qui plient bagage. D'ailleurs cette mort, personne ne peut y croire : on voit qu'elle a lieu devant le « Restaurant des Studios ». On sait que c'est du cinéma et du théâtre. Un moment, j'avais pensé ne pas faire mourir Nana : je l'aurais fait vivre en professionnelle, plutôt réussir, avoir un appartement, une voiture [...] Je ne crois pas que la mort de Nana soit une fin conventionnelle. Ce qui était conventionnel, c'était de ne pas la faire mourir...“²⁸⁵

Die Theatralität des Inhalts wird auf bildlicher Ebene gespiegelt, – „une mort dérisoire, une mort de poupée dans un décor de guignol“²⁸⁶.

PARIS NOUS APPARTIENT findet jenes Ende, das während des gesamten Films zu verhindern versucht wird, löscht damit in gewisser Weise seine eigenen Relevanz und erhöht den dramatischen Gehalt. Dramatisierung arbeitet hier auf verschiedenen Ebenen gegen Nüchternheit, in der Gegenüberstellung der Figuren Philip und Terry, in den parallel laufenden Handlungen des Vorder- und Hintergrund, in dem Verhältnis von Gezeigtem und Verstecktem, von Gesprochenem und Verschwiegenem (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 2:08-15).

Auch wenn in diesem Kapitel dramaturgische Momente der Dramatisierung in den drei Filmen besprochen wurden, so ist der Hinweis unabdinglich, dass sich diese Form der emotionalen Intensivierung viel stärker auf der Ebene des Bildes fortsetzt. Nahaufnahmen, spezifische Verwendung von Schuss-Gegenschuss, ebenso wie individuelle Kameraführung und Montage sind ihre Anzeichen und finden im Kapitel zur Theatralität der Mise en scène ihre Erläuterungen.

²⁸⁴ Godard, *Vivre sa vie. Traitement*, S. 12.

²⁸⁵ Zand, Nicole, „Entretien avec Jean-Luc Godard“, *Le Monde* 20.09.1962.

²⁸⁶ Collet, Jean, O.A., *Télérama* 30.09.1962.

3.2.4. Die Theatralität der Sprache

Als Nachweis von Theatralität im Film die Wortlastigkeit und die daraus resultierende Dominanz des Wortes gegenüber dem Bild heranzuziehen, ist eine Vorgehensweise, die einer genaueren Betrachtung nicht standhält. „Qui dit parole ne dit pas forcément théâtre.“²⁸⁷ stellt deshalb Rohmer in einem Interview der Zeitschrift *Travelling* fest, die sich im Nachlass Truffauts der *Bibliothèque de film* von Paris befindet. Es ist nicht alleine das große Ausmaß von Sprache, welches Theater und Film definiert und somit verbindet. Wie könnte ansonsten Bazin Carl Theodor Dreyers Stummfilm *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* eine große Theatralität zusprechen?²⁸⁸ Viel mehr handelt es sich, neben anderen Faktoren, um einen reflektierten und bewussten Umgang mit Sprache, der Theatralität aufzeigen kann; Sprache dient nicht länger als ein Element der Handlung, als Mittel der Erzählung, sondern es erhält, äquivalent der bildlichen Ebene, die Berechtigung der Darstellung, der Ausstellung, des Exponierens. Kommentare und Dialoge „sont choses que je filme, au même titre que les paysages, les rivages, les démarches, les gestes.“²⁸⁹ schreibt Rohmer in seinem Artikel „Lettre à un critique“. Tom Gunnings Theorie in Bezug auf Rohmer lässt sich ohne Zweifel auch auf die Filme von Godard und Rivette anwenden.

„Loin de véhiculer le sens, le langage fait partie intégrante du monde dans les films de Rohmer ; une partie qu'il ne souhaite pas réduire et dont il ne rougit pas. [...] il voit le langage comme un matériau à préserver – plutôt que comme un simple vecteur de signification qui pourrait être traduit en une autre forme d'expression.“²⁹⁰

Wortwörtlich, als zu wahrendes Material, bildet deshalb Rivette Shakespeares Sprache in seinem Film *PARIS NOUS APPARTIENT* ab. Sie eröffnet den Film aus dem Off²⁹¹; ohne theatralischer Gewichtung in Intonation oder später Gestik ist die Stimme Annes und die von ihr hervorgebrachte Sprache das darzustellende Element. Theatralität vollzieht sich hier, verwendet man Gerstenkorns Begrifflichkeit, nicht nur „par référence“; die Verweigerung Sprache als narratives Element zu verwenden, ein Aspekt auf den man im klassischen Theater durch die Beschränkung von Ausdrucksmöglichkeiten nicht verzichten kann, führt Theatralität auf einer anderen Ebene wiederum in den Film ein.

Auch in den später folgenden Szenen der Theaterprobe in *PARIS NOUS APPARTIENT* ist die Sprache das konstruktive Element der Situation, nicht der Narration; Mise en scène

²⁸⁷ O.A. „Entretien avec Rohmer“, *Travelling*, S. 2-6, hier S. 4, (Bibliothèque du film Paris, Fond Truffaut 564B322: Rohmer, Eric, „Documentation sur Eric Rohmer“, 1967-1983)

²⁸⁸ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 157, S. 160, S. 163.

²⁸⁹ Rohmer, *Le goût de la beauté*, S. 126.

²⁹⁰ Gunning, Tom, „Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique“, *Rohmer et les Autres*, Hg. Noël Herpe, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2007, S. 11-20, hier S. 19f.

²⁹¹ Anne liest ein Gedicht aus Shakespeares *The Tempest*. (*PARIS NOUS APPARTIENT*, FR 1961, 0:01-02)

und Dekor beanspruchen wenig und keine Aufmerksamkeit. Während die Betonung in der ersten und zweiten Probe noch auf der Sprache Shakespeares liegt, erfährt dies eine Verschiebung. Die alltägliche Sprache der filmischen Realität dringt ein, überlagert und verweist die Bühne und ihre Elemente – auch bildlich – in den Hintergrund. Gleichzeitig entwickelt sich ein Eindringen der theatralen Welt in den alltäglichen Sprachgebrauch; dies spiegelt sich in Terrys Zurechtweisung Annes „Tenez-vous en à votre texte!“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:48), ebenso wie in ihrer Anspielung „Il y a des enfants.“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 1:12) in Bezug auf Annes schauspielerische Rolle des Mädchens Marina.

Wenn man bei Rivette eher von Eindringen der theatralen Welt in die alltägliche Sprache spricht, trifft bei Rohmer mehr der Begriff der Aneignung zu. Daniel und Adrien eignen sich eine sehr gepflegte, künstlerisch theatrale Sprache an, in Entsprechung der jeweiligen Rollen, die sie spielen; Adrien verliert sich gern in philosophischen Monologen, Daniel ergießt sich in impulsiven. Dadurch differenzieren sich die beiden von Haydéés knapper, existenzieller und Charlies einfacher Sprache, wie dieser Dialog-Ausschnitt verdeutlicht.

„DANIEL. Mon vieux, vous êtes prié de vider les lieux.

CHARLIE. Mais je ne veux rien avoir à faire avec vous, hé !..., je ne vous connais pas !...

ADRIEN. Monsieur, vous avez troublé mon repos. C'est regrettable !... La raison est au plus fort.“
(LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:23-24)

Imperative Aufforderungen, metaphorische Wendungen, die gegenseitige Anrede und der Wechsel vom persönlichen „tu“ zum distanzierte „vous“ verstärken die Rollen des theatralen Spiels zwischen Adrien und Daniel.

„ADRIEN. Écoute... Rends-moi un service.

DANIEL. Je veux bien la foutre dehors.

ADRIEN. Il ne s'agit pas de ça... Daniel, prends-la...

DANIEL. Prends-la toi-même et fous-moi la paix.

ADRIEN. Et si c'est un service que je te demande.

DANIEL. Non, mon petit vieux : c'est un genre de service que je ne rends jamais. Couche avec elle. D'ailleurs, à ta place, je foncerais.

ADRIEN. Eh bien, vas-y... fonce, toi !

[...]

ADRIEN. Ecoute !

DANIEL. Elle ne voudra pas de moi.

ADRIEN. Un peux de sérieux, Daniel !...

DANIEL. Mais je suis sérieux ! Plus un type a de filles, plus il m'est suspect. Ce qui importe, ce n'est pas de plaire, mais de déplaire. Moi, ça me flatte. C'est assez agréable de ne pas faire partie de sa collection !

ADRIEN. Ils sont pas si mal, pour ce qu'elle est !

DANIEL. Oh ! Possible, ça n'a aucune importance. Je me fous royalement de plaire ou de déplaire à une fille.

ADRIEN. Et tu ne ferais pas un effort pour moi ?

DANIEL. Oh, assez !

ADRIEN. Daniel, mon ami vous m'échappez.

DANIEL. Mais baisez-la, mon vieux !“ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:33-34)

In den Kommentaren Adriens, die als Einführung, Überleitung und Abschluss der einzelnen Szenen fungieren dient theatrales Vokabular der Ausschmückung des lexikalischen Feldes des Komplots und der Intrige. „Comédie“, „drame“ und „artifice“ sind gepaart mit „jeu“, „bluff“, „complicité“ und „trucage“²⁹². „Rôles“, „allures“, „tics“ sind Bestandteile der erzählerischen Ebene²⁹³, ebenso wie Sam sich der „invention“²⁹⁴ verschreibt und Daniels Verabschiedung vom Erzähler mit der Bezeichnung „baisse de rideau très à sa manière“²⁹⁵ vorweggenommen wird.

Bei Godard ist es auf den ersten Blick weniger die inhaltliche, als die strukturelle Ebene, welche das Eindringen von Theatralität in den Film *VIVRE SA VIE* ermöglicht. Speziell die erste Szene strotzt vor stilistischer Besonderheit der Sprache und inkludiert von Beginn an Reflexion über Sprache, im Besonderen über ihre Grenzen, ihre Überschreitungen, ihr Scheitern.

„NANA Qu’est-ce que ça peut te faire ? Qu’est-ce que ça peut te faire ? ... Qu’est-ce que ça peut te faire ? ... Qu’est-ce que ça peut te faire ? ...
PAUL Ça ne va pas..., non ?
NANA Non..., rien... Je voulais dire cette phrase avec une idée précise... et je ne savais pas quelle était la meilleure façon d’exprimer cette idée, ou plutôt, je le savais, mais maintenant je ne le sais plus... alors que justement je devrais le savoir.“ (*VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:02-03)

Auf den ersten Blick suggeriert dieses Suchen Nanas nach dem richtigen Ausdruck das Bild eines Schauspielers oder einer Schauspielerin, der an einer bestimmten Zeile seines oder ihres Textes arbeitet. Im Film ist die viermalige Wiederholung des Satzes mit unterschiedlicher Intonation die Betonung der sprachlichen Ebene als selbstständig darstellbares, filmisches Element. Parallelismus – „Je ne suis pas méchant, moi. Nana, je suis triste. – Je ne suis pas triste, moi, Paul, je suis méchante.“ (*VIVRE SA VIE*, FR 1962,

²⁹² Vgl. „Leur complicité sentait l’artifice. Restait à savoir s’ils jouaient le jeu à l’égard d’eux-mêmes ou bien de moi.“ (*LA COLLECTIONNEUSE*, FR 1966, 0:46); „Mais ce petit jeu de cache-cache, loin de préserver le vide chéri de mon existence, y introduisait au contraire un élément de drame et de déséquilibre.“ (*LA COLLECTIONNEUSE*, FR 1966, 0:32); „Bien entendu, tout se complot n’était qu’un bluff de ma part ; de la part de Sam qui adorait se prêter à ce genre d’invention ; de la part de Haydée enfin, dont la promptitude à me suivre m’avait ravi – et resserrait nos liens mille fois mieux que nos confidences truquées de la veille.“ (*LA COLLECTIONNEUSE*, FR 1966, 1:04); „Pour m’accueillir, Sam et Haydée avaient mis au point une comédie tout à fait propre à me dérider, mais où je vis surtout le fruit d’une complicité qui m’agaça.“ (*LA COLLECTIONNEUSE*, FR 1966, 1:08)

²⁹³ Vgl. „Haydée se révélait comme une fille très vivable et très apte à se mettre tout de suite à notre diapason..., sans pour autant démarquer nos allures et nos tics.“ (*LA COLLECTIONNEUSE*, FR 1966, 0:29); „La soirée fut sans histoire... et, le moment venu, chacun récita scrupuleusement le rôle appris.“ (*LA COLLECTIONNEUSE*, FR 1966, 1:05)

²⁹⁴ Vgl. „Bien entendu, tout se complot n’était qu’un bluff de ma part ; de la part de Sam qui adorait se prêter à ce genre d’invention ; de la part de Haydée enfin, dont la promptitude à me suivre m’avait ravi – et resserrait nos liens mille fois mieux que nos confidences truquées de la veille.“ (*La Collectionneuse*, FR 1966, 1:04)

²⁹⁵ Vgl. „Mais Daniel sut prendre les devants et se réserver une baisse de rideau très à sa manière.“ (*LA COLLECTIONNEUSE*, FR 1966, 0:49)

0:03), Wiederholung – „Ne dis pas ça ! ... Ne dis pas ça !“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:04), Epipher – „Je lève la main, je suis responsable, je tourne ma tête à droite, je suis responsable. Je suis malheureuse, je suis responsable. Je fume une cigarette, je suis responsable. Je ferme les yeux, je suis responsable. J’oublie que je suis responsable, mais je le suis...“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0 :30) und metaphorische Ausführungen – „La poule est un animal qui se compose de l’extérieur et de l’intérieur. Si on enlève l’extérieur, il reste l’intérieur... Et quand on enlève l’intérieur, alors on voit l’âme.“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:08) gliedern sich auf natürliche Art und Weise in den Text ein, rufen eine Sensibilisierung für die Sprache hervor ohne den Aspekt des Realen zu beeinträchtigen und fördern die sprachliche Reflexion, sowohl innerdiegetisch, als auch in Bezug auf Zuseher und Zuseherin. Godards sprachliche Leichtigkeit erfindet sich im Dokumentarischen und der Alltagsnähe; „Anschlussfehler“ im Dialog, die Unfähigkeit des Zuhörens, sowie sprechen „pour faire la conversation“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:40) münden in Vorwürfen und Zurechtweisungen, wie „Ne dit pas n’importe quoi. On n’est pas au théâtre.“, „Tu ne parles que de toi, tu ne peux pas parler d’autre chose?“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:03), „Ne dis pas ça !“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:04) oder „Tu parles !“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:07). Sie spiegeln die reale Welt und kommunikatorische Unfähigkeit definiert sich als großes Thema des Films. „Beaucoup de critiques ont vu dans VIVRE SA VIE un film sur le langage, un film pessimiste qui traduirait l’impossibilité pour les hommes de communiquer.“²⁹⁶ Im Gespräch zwischen Philosoph und Nana und in der anschließenden Einführung von Untertitel gipfelt die Diskussion um Sprache und ihre Eingrenzungen.

„NANA Pourquoi vous me racontez des histoires comme ça ?
 LE PHILOSOPHE Comme ça... un... un peu pour parler.
 NANA Mais pourquoi est-ce qu’il faut toujours parler ? Moi, je trouve que très souvent on devrait se taire, vivre en silence. Plus on parle, plus les mots ne veulent rien dire...
 LE PHILOSOPHE Peut-être, mais... est-ce qu’on peut ?
 NANA J’sais pas.
 LE PHILOSOPHE ... J’ai toujours été frappé par ceci, c’est qu’on n’ peut pas vivre sans parler.
 NANA Pourtant ça serait agréable de vivre sans parler.
 LE PHILOSOPHE Oui, ça serait beau, hein... Ça serait beau enfin... c’est comme si on ne s’aimerait plus... Seulement, c’est pas possible. On n’y est jamais arrivé.
 NANA Mais pourquoi ? Les mots devraient exprimer exactement ce qu’on veut dire. Est-ce qu’ils nous trahissent ?
 LE PHILOSOPHE Il y a ça... mais nous les trahissons aussi.“ (VIVRE SA VIE, FR 1962, 1:03-04)

Sprache als Täuschung wirft uns zurück in Godards theatrale Welt des Trottoirs und der Hotelzimmer, Reflexion über Sprache eröffnet die Möglichkeit der Überwindung des

²⁹⁶ O. A., „Vivre sa vie“.

sprachlichen Irrtums und führt ein Stück weiter Richtung Wahrheit. Godards filmisches Werk ist

„un espace traversé de manière systématique par la parole, qui ne se limite pas à énoncer des impressions ou des idées, mais qui poursuit la forme de la recherche et le dynamisme même de la méditation et de l'interrogation. La parole suit en effet les questions et les tentatives de réponse que le sujet crée pour soi-même ; elle est flexible [...] s'enracine dans l'existence et la porte vers l'infini.“²⁹⁷

Das Aufgreifen sprachlicher Zitate, wie Jean Ferrats *La même* oder Baudelaires Übersetzung von Edgar Allan Poes *The oval portrait*, demonstriert sprachliche Ausweichmöglichkeiten und Überschreitungen ohne die linguistische Leichtigkeit des Realen zu verlieren; sprachliche Brüche im Zitat oder Gegensteuerungen in der Mise en scène halten das Fließen der Sprache aufrecht, sie durchdringt und verselbstständigt sich im filmischen Raum.

Auch Rohmer sucht die Leichtigkeit der Sprache in einem Bruch, der jedoch viel subtiler angewendet wird; der Wahrheit des Wortes und ihrer Schwere stellt er die Lüge gegenüber. Pascal Bonitzer führt dies mit Bezug auf Rohmers Artikel „Pour un cinéma parlant“ aus:

„La parole est prise dans la trame multiple du désir et ce qui s'énonce n'est jamais une fin, mais un moyen, « *un simple moyen d'action sur les autres* ». Rohmer voit dans cet usage pragmatique des mots la spécificité dramatique du cinéma. Au théâtre, au contraire, on ne ment jamais, la parole est souveraine. Même les menteurs, au théâtre, disent la vérité. [...] C'est toujours dans l'absolu que résonnent les mots du théâtre. Ce n'est pas cet usage commun de la parole qui la rend toujours en décalage avec les événements, avec le rôle qu'on voudrait y avoir joué. Au cinéma, note Rohmer, si l'on veut rompre avec le théâtre et l'usage « lourd » de la parole qu'il implique, « *pour affaiblir ou contrôler la puissance redoutable de la parole, il ne faut pas, comme on l'a cru, en rendre la signification indifférente, mais trompeuse.* ».“²⁹⁸

Ambivalenzen, Andeutungen und Mehrdeutigkeiten formen seine Dialoge, sie umkreisen ihr Sujet, ohne es zu beschreiben und verweigern, so betont er, die theatralen Illustrierung. „Dans mes films l'on parle beaucoup, certes, mais pas comme au théâtre. Des sujets comme les miens ne pourraient souffrir aucune illustration théâtrale. Ils seraient invisibles et inaudibles. La parole ne porterait pas.“²⁹⁹ Dialoge, die versuchen, das Nichts zu fassen, Aufforderungen wie „Faites pas attention à ce qu'il dit. Il dit des mots pour s'écouter parler.“ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 1:13) und Anklagen wie „Vous êtes un menteur“ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 1:09) spiegeln den leichtfertigen und belanglosen Umgang der Figuren des Films mit sprachlichen Aussagen und transportieren dies auch zu Zuseher und Zuseherin.

²⁹⁷ Bertetto, „Les formes de la pensée“, S. 112f.

²⁹⁸ Bonitzer, *Éric Rohmer*, S. 64; die verwendeten Zitate sind nachzulesen in: Rohmer, *Le goût de la beauté*, S. 61.

²⁹⁹ O.A. „Entretien avec Rohmer“, S. 4.

Überträgt man Rohmers These zur Schwere der Sprache auf Rivettes Film, so findet man diese bestätigt. Von den drei Filmen der Nouvelle Vague ist sicherlich PARIS NOUS APPARTIENT jener, der in Bezug auf Sprache am meisten Schnittfläche mit den Filmen des *Cinéma de qualité* aufweist. Rivette resümierte 1968 aus einer gewissen Distanz zum Film:

„Je continue à aimer le principe du film, y compris toutes les naïvetés, j’aime bien la construction, la façon dont les personnages passent d’un décor à l’autre, dont ils bougent entre eux ; même le côté pas très au point de l’intrigue, ça m’est égal, mais le style des dialogues, et par conséquent le style de jeu, me gêne prodigieusement. Je croyais en les écrivant que c’était l’anti-Aurenche et Bost, et je m’aperçois que c’est la même chose, du dialogue à effets dans le pire sens du mot ; ils sont sauvés par certains comédiens ; d’autres les aggravent ; mais ils sont terriblement contents d’eux-mêmes, et ça, je ne peux plus le supporter. Même les scènes de théâtre sont faites sur la convention, et c’est ce qui m’a donné l’envie de montrer le théâtre d’une autre façon.“³⁰⁰

Bei einer sprachlichen Betrachtung der drei „nouvelle vagueschen“ Filme ist es unabdinglich, dem Verhältnis der Sprache zum Bild Aufmerksamkeit zu schenken. Der Sprache als Illustrierung dienend, ist das Bild im Theater, ebenso wie im klassischen, französischen Kino kein eigenständiges Element; aus einer diskrepanten Verwendung der beiden Ebenen eröffnet sich im Film der *Nouvelle Vague* ein neuer Spielraum, dessen Auslotung der Möglichkeiten mit den Filmen PARIS NOUS APPARTIENT und VIVRE SA VIE erst begonnen hat. Die Verschiebungen von auditiver und visueller Ebene bei Godard und Rivette auf filmästhetischer, bei Rohmer auf inhaltlicher Ebene dienen der Störung der narrativen Kontinuität und der Aktivierung des Publikums, sie verlangen eine Reflexion über Realität, Fiktion und Theatralität und eröffnen Interpretationsfreiraum.

Da die Bereiche Sprache und Dramaturgie gegenüber dem Bild nicht immer eindeutig abgetrennt werden können, bzw. auch nicht abgetrennt werden sollen, werden übergreifende Aspekte im nächsten Kapitel bei der Auseinandersetzung mit Theatralität in der Mise en scène wieder aufgegriffen. Dies bietet sich alleine schon deshalb an, weil die Kamera in diesem Bild-Sprache-Verhältnis eine ganz besondere Position einnimmt.

³⁰⁰ Aumont, Jacques/Jean-Louis Comolli/Jean Narboni/Sylvie Pierre, „Le temps déborde“ Cahiers du cinéma 204, September 1968, S. 7-21, hier S. 15.

3.3. Einlösen von Theatralität in der Mise en scène

3.3.1. Arbeitsweisen und die Suche nach Präsenz

Veränderungen und Anpassungen während der Dreharbeiten sind Phänomene, welche anhand der offenen Form des Szenarios bereits beschrieben wurden; in einem größeren Kontext ist es möglich deren Rolle als essentieller Bestandteil der gesamten Produktion aufzuzeigen. Beschreibungen der *Tournage* von *PARIS NOUS APPARTIENT* des Szenaristen Gruault verdeutlichen:

„Nous ne cessâmes pas cependant de poursuivre de subtiles manœuvres diplomatiques dans le double but de rassembler comédiens et techniciens et de nous assurer des lieux de tournage comme si ce dernier était imminent. Les deux choses étaient liées : tout individu qui mettait à notre disposition son appartement ou même une simple chambre pouvant servir de décor à une scène de notre film était assuré de se voir attribuer un rôle ou un poste dans l'équipe technique.“³⁰¹

„Au début de l'été suivant (cinquante-huit), las d'attendre en vain une occasion qui s'obstinait à ne pas se présenter, il [Rivette] décida sur un coup de tête de commencer à tourner sans producteur, sans capitaux et presque sans pellicule. Il alla même jusqu'à fixer d'autorité la date et l'heure du premier tour de manivelle sans être absolument sûr de disposer d'une caméra en état de marche ; tant pis, s'il le fallait, nous tournerions sans caméra !“³⁰²

„Il y eut ensuite conciliabule entre Jacques et Charles³⁰³. Ce dernier, calme et souriant, prévenait Jacques avec tout le ménagement possible que, les spots étant trop éloignés des batteries qui les alimentaient, leur lumière ne serait pas suffisante pour éclairer les comédiens. Jacques voulait tourner quand même. On tourna. Charles répéta qu'il n'y aurait rien de plus sur la pellicule que le fameux combat de nègres dans un tunnel. Jacques déclara qu'il attendrait le passage des bateaux-mouches dont il comptait sur les projecteurs pour éclairer une seconde prise. Un bateau-mouche passa. On re-tourna.“³⁰⁴

Zum einen manifestiert sich hier die Vehemenz, mit welcher Rivette sein Ziel verfolgte, zum anderen werden die Konfrontation mit und die Überwindung von Problemen sichtbar, welche neue Dimensionen in der Filmproduktion und Filmtechnik entstehen ließen, um eine gewisse Professionalität des Projekts zu sichern.³⁰⁵

So sind es auch die Erneuerungen der filmtechnischen Mittel, die neben umfassendem, kulturellem Interesse und ausgereiften Filmtheorien einen nicht vernachlässigbaren Beitrag zur Entwicklung der filmischen Strömung *Nouvelle Vague* liefern.

³⁰¹ Gruault, *Ce que dit l'autre*, S. 183.

³⁰² Gruault, *Ce que dit l'autre*, S. 184.

³⁰³ Charles Bitsch, der als Kameramann, Regieassistent und Drehbuchautor an zahlreichen Produktionen der Nouvelle Vague mitwirkte, übernahm die Rolle des *Chef Opérateur* beim Dreh von *PARIS NOUS APPARTIENT*.

³⁰⁴ Gruault, *Ce que dit l'autre*, S. 186.

³⁰⁵ Vgl. Truffaut, „La photo du mois“, S. 49.

„It was, after all, their technical facility with the “Caméra-Stylo,” the instrument of their art, that made it possible for them to turn from the practice of theory in the fifties to theory in practice in the sixties and seventies. Fast filmstocks, lightweight cameras, new lighting equipment, and the liberation from the Hollywood set that all this implied, made the Caméra-Stylo a reality in the late fifties and early sixties not only in France but elsewhere as well.“³⁰⁶

Die Euphorie, mit welcher sich Filmemacher und Filmemacherinnen auf die technischen Erneuerungen stürzten und ihrer Gebrauch machten, veranlasste jedoch nicht bei allen, dass sie auch Formen eines neuen und kreativen Umgangs mit den Materialien an sich entwickelten. Während für Rohmer und Truffaut die Kamera, neben Szenario, ein weiteres Werkzeug der Realisierung darstellte, ihr Blick als objektiv und ideologiefrei beurteilt und ihre Präsenz hinter dem Bild ausgelöscht wurde, fügten Rivette, in Ansätzen, und Godard, in großem Ausmaß, die Reflexion des Mediums Film im Bild ein.

„Pour Truffaut ou pour Rohmer, la technique est un moyen, elle est purement instrumentale. Pour Godard, elle est un matériau, le point de départ de l’invention. [...] Si l’intérêt de Godard pour la technique le pousse à inventer à partir des possibilités diverses qu’elle lui offre et généralement pour aller au-delà de ces possibilités (il n’est que de comparer la liberté aérienne d’*A bout de souffle*, tourné à la main, et la hiératisation plus théâtrale, et non moins belle, de *Vivre sa vie*, tourné avec une grosse Mitchell), l’inverse est aussi vrai.“³⁰⁷

Rivette montiert in *PARIS NOUS APPARTIENT* Standbilder zur Charakterisierung des finnischen Models und verwendet Achsensprünge, um einen Bruch in der filmischen Handlung zu erzielen. Ebenso manifestiert sich die Bewusstmachung der Präsenz technischer Mittel in der Ton-Bild-Divergenz, als Philip die Bewohner und Bewohnerinnen seines Hotels beschreibt. Der eigentliche Bruch findet hier im Rücksprung in die filmische Handlung statt: Philip spricht im Off-Ton von der Bewohnerin Minna, während die Kamera sie in ihrem Zimmer filmt, ein Schnitt folgt und Anne steht im Zimmer, sie begrüßt Minna. Die narrative, filmische Logik dieses Übergangs innerhalb der diegetischen Welt ist nicht nachvollziehbar, der Bruch evoziert Bewusstsein für die technischen Mittel des Films. (*PARIS NOUS APPARTIENT*, FR 1961, 1:09)

Beginnt man bei Godards Filmen, die Formen der Präsenz der Kamera im Film aufzudecken, öffnet dies das Feld einer umfassenden Auseinandersetzung; in *VIVRE SA VIE* lässt sich grundsätzlich eine große Verschiebung zwischen Bild und Ton erkennen, Stimmen werden ausgetauscht oder weggelassen, das musikalische Thema verfährt nach dem Prinzip der Unterbrechung, außergewöhnliche Kadrierungen, Kameraperspektiven und Kamerafahrten rufen Reflexion hervor. Der Hinweis, dass diese Darstellung des

³⁰⁶ Monaco, *The New Wave*, S. 10.

³⁰⁷ Chevré, Marc, „Questions de méthode“, *Jean-Luc Godard un hommage du Centre Culturel Français de la Museu Nazionale del Cinema di Turin*, Hg. Sergio Toffetti, Turin: Centre Culturel Français de Turin 1990, S. 94-105, hier S. 96.

Mediums neuerlich Rekurs auf das brechtsche Theater ist, soll hier nicht unterschlagen werden: Ebenso wie Brecht die Theatralität seines Theaters betont, unterstreicht Godard das Kinematographische seines filmischen Werkes; das Bewusstsein des Publikum über sein örtliches Befinden im Kinosaal, soll nie in den Hintergrund treten oder gar verloren gehen.³⁰⁸

Dass hinter der Präsenz der Kamera auch die Präsenz des Filmemachers selbst zu finden ist, betont der Produzent der frühen Filme Rohmers, Barbet Schroeder:

„The viewer senses the presence of a movie-maker with the camera in his hand, and the movie-maker is free to show exactly what he feels. When something moves him he gives it right away, without disguising it or getting it in a structure. The technique is very close to that of the modern painter. And the film is never finished, never “polished”; it’s a kind of essay, a draft.“³⁰⁹

Neben diesen beiden Präsenzen, existiert eine weitere Form, der sich zum einen nun auch Rohmer bedient und die sich zum anderen mehr auf das theatrale Verständnis von Gegenwärtigkeit in Form von Körperlichkeit bezieht. Erneut ist es die Kamera, welche das wechselseitige Wissen von Schauspieler, Schauspielerin und Publikum um ihre Präsenz begründet. Für den Schauspieler und die Schauspielerin symbolisiert sie den Zuseher und die Zuseherin, für das Publikum vor der Leinwand vermitteln ihre Bilder die verzögerte Präsenz einer Figur. Im Gegensatz zu Bazin, der die Aufgabe der Aufrechterhaltung von Präsenz der Kameraführung zuschreibt³¹⁰, kehren die Regisseure der *Nouvelle Vague* zum originalen Verständnis von Präsenz im Theater zurück und suchen den Ausdruck von Gegenwärtigkeit im Spiel des Akteurs, der Akteurin vor der Kamera.

Um theatrale Flüchtigkeit auf der Filmrolle festzuhalten, beschränkte sich Rohmer beim Dreh von *LA COLLECTIONNEUSE* auf die einmalige Aufnahme jeder Einstellung. Zur Sicherstellung des Erfolgs der Aufnahme ging ihr eine gründliche Probe mit den Schauspielern und Schauspielerinnen voraus³¹¹; die Einzigartigkeit und Flüchtigkeit des Ereignisses, wie man es dem Theater im Gegensatz zum Film zuschreibt, hoffte er, sich dadurch erhalten zu können. Rivette hatte das gleiche Bestreben, wenn auch seine Disziplin, betrachtet man die *Détection*³¹² von *PARIS NOUS APPARTIENT*, geringer ist. „Rivette avoue qu’il aime bien ne tourner qu’une seule prise d’un plan. Cela lui donne le sentiment de fixer quelque chose d’unique comme lorsqu’on film un « accident », une

³⁰⁸ Vgl. Dot, Bernard, „Pour une critique brechtienne du cinéma“, *Cahiers du cinéma* 114, Dezember 1960, S. 33-43, hier S. 34.

³⁰⁹ Gray, Paul, „Cinéma vérité, an interview with Barbet Schroeder“, *Film and theatre*, Hg. Richard Schechner, Tulane Drama Review, New Orleans: Tulane University, 1966, S. 130-132, hier S. 130.

³¹⁰ Vgl. Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 152.

³¹¹ Vgl. Magny, *Eric Rohmer*, S. 124.

³¹² Vgl. Gruault, Jean/Jacques Rivette, *Paris nous appartient, Scénaristique, Montage, Détection*, 1958. (Bibliothèque de film, Paris, Fond TRUFFAUT60-B59).

explosion.“³¹³ Über Godards Arbeitsweise, die sich mehr auf den spontanen Umgang mit Dialog fokussiert, spricht Barbet Schroeder:

„Each scene of his is real. He sets the situation beforehand and then lets his performers do what they wish. He doesn't know exactly what's going to happen. He is there simply to film it, not shape it. He is a newsreel man. If we rehearse a scene instead of doing it fresh something goes wrong. It becomes sweet, sentimental, "normal". But when nothing is set except the situation and a few lines of dialogue, something real happens between the actors.“³¹⁴

Die klassische Differenzierung zwischen Schauspieler, Schauspielerin und Rolle wird mehr und mehr aufgebrochen; Godards Nana verweist immer häufiger auf die dahinter stehende Anna Karina, Rohmer passt seine Charaktere, ihr Vokabular und ihre Tonalität auf der Suche nach Authentizität an die realen Personen an.³¹⁵ So ist es nicht nur die Figur der diegetischen Welt, deren Präsenz gesucht wird, sondern genauso jene des Schauspielers, der Schauspielerin selbst, und dies nicht ausschließlich in seiner/ihrer Körperlichkeit. Alain Ménil schreibt über die Figuren Rivettes:

„Ses acteurs ont, même au théâtre, l'air étrangement décalé que peuvent manifester des êtres qui ne sont pas pleinement leurs rôles, qui continuent d'exister, ne serait-ce que légèrement, à côté de celui qu'ils doivent incarner ou dont ils prononcent les paroles.“³¹⁶

Dass ein Probenprozess und nicht eine Aufführung gezeigt wird, impliziert die Darstellung der Recherche einer Rolle; Gérard ist auf der Suche nach wahren Gesten, nach wahren Worten und glaubt diese in einem klassischen Verständnis von Schauspieltheorie zu finden, der Akteur, die Akteurin schlüpft in eine Rolle, eignet sich deren Emotionen an, ohne länger eine Distanz zur Figur zu wahren. Während Rivette für seinen Film die Rolle Jean-Marc auf Grund von Jean-Claude Brialys Zeitproblemen stark kürzt, anstatt sie umzubersetzen, verfährt Gérard nach dem Prinzip, dass die Rolle unabhängig von Schauspieler und Schauspielerin besteht, welche/n er wie etwas „Materielles“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0 :49), etwas Formbares behandelt. Fällt ein Schauspieler aus, ist Ersatz nicht schwer zu finden; die völlige Umbesetzung, als das Stück am *Théâtre Sarah Bernhardt* angenommen wird, akzeptiert Gérard kompromisslos. Ruft man sich das Zitat in Erinnerung, mit welchem Rohmer die theatrale Schauspielkunst des *Cinéma de Qualité* in der Filmkritik zu Delannoys NOTRE-DAME DE PARIS beschreibt – „chacun vient à l'avant-scène, se tortille en disant son mot et, le boniment fini, sort, côté cour ou côté jardin“³¹⁷ –, so findet man sowohl auf sprachlicher Ebene, in Form der

³¹³ Collet, Jean, *Le cinéma en question*, Paris: Éditions du cerf 1972, S. 71.

³¹⁴ Gray, „Cinéma vérité, an interview with Barbet Schroeder“, S. 130.

³¹⁵ Vgl. Magny, *Eric Rohmer*, S. 21.

³¹⁶ Ménil, „Mesure pour mesure, théâtre et cinéma chez Jacques Rivette“, S. 88.

³¹⁷ Rohmer, „Notre-Dame de Paris, ennuyeuse mascarade“, S. 3.

Regieanweisungen Gérards, wie auch auf bildlicher, in Form der schauspielerischen Umsetzung Jean-Valéry, seine Realisierung.

„GÉRARD. Tu n'est pas le vieux Gower, tu es Jean-Valéry qui essaie péniblement de le jouer... Alors au lieu d'imaginer, agis, marche. Tu as toute la scène devant toi, profite-en. Enfin, tu l'auras... Tu fais du théâtre,³¹⁸ tu t'adresses à des gens directement. Je veux que ça se voie... Recommence... Tu viens du font ... Tu descends ... Tu fais deux pas vers le jardin ... Je t'ai dit le jardin, pas le cour.“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:19)

Die sich steigernde Lächerlichkeit des Motivs des Windes in drei der vier Theaterprobenszenen, dessen schlussendliche Quittierung mit „Oui c'est... „beau“. Très Renaissance en tous cas.“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 1:30) und das Unvermögen des Theaterschauspielers, selbst wenn er aus der Rolle herausgetreten ist, seine theatrale Haltung abzulegen (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 1:29), parodieren die klassische Schauspielführung, „faite sur les clichés“³¹⁹, und zielen ab auf eine starke Kontrastierung mit der „nouvelle vagueschen“ Arbeitsweise. Ob das schlussendliche Scheitern Gérards am Theater in ein grundsätzliches Scheitern der klassischen Schauspielführung überführt werden darf, ist vom interpretatorischen Freiraum abhängig.

Durch die Darstellung der Probenarbeit an einem Theaterstück wird auf fiktiver Ebene eine weitere Dimension der Präsenz hinzugefügt;

„Le cinéma, c'est la sécurité du produit fini, l'enregistrement de ce qui déjà n'est plus, c'est un monde de fantômes. Dans les films de Rivette, il n'y aura donc que des disparus, des revenants et des médiums. Le théâtre, à l'inverse, c'est le péril de l'instant, le ici et maintenant du geste et de la parole, la présence physique des corps. Voilà pourquoi depuis toujours Rivette fait du cinéma avec du théâtre. Pour mettre le « il était une fois » au présent.“³²⁰

Betrachtet man dies aus gegenteiliger Perspektive, so steht der Vorbereitungszeit eines einmaligen, theatralen Ereignisses die gesamte filmische Postproduktion gegenüber, welche der fiktiven Präsenz ihre Flüchtigkeit stiehlt, bzw. ihre Inszeniertheit aufzeigt. Die Art und Weise dieser Konstruktionen im filmischen Raum zu untersuchen, ist unter anderem ein Ziel des nächsten Kapitels.

³¹⁸ In der ursprünglichen Scénaristique findet man anschließend an „Tu fais du théâtre“ die Einfügung „pas de cinéma“, welche jedoch beim Dreh herausgestrichen wurde. Vgl. Gruault/Rivette, *Paris nous appartient*, Scénario, 2^{ème} partie.

³¹⁹ Aumont et al., „Le temps déborde“, S. 7.

³²⁰ Chevré, Marc, „Supplément aux voyages de J.R.“, Cahiers du cinéma 416, Februar 1989, S. 20-25, hier S. 20.

3.3.2. Konstrukte von Theatralität im Raum

Vergleicht man zwei Kritiken, die direkt nach der Erstvorführung von *VIVRE SA VIE* am 20. September 1962 in Paris publiziert wurden, offenbart sich in ihnen ein Widerspruch, den ich als Denkanstoß für die Untersuchung der räumlichen Konstruktionen in *PARIS NOUS APPARTIENT*, *VIVRE SA VIE* und *LA COLLECTIONNEUSE* vorausschicken möchte. Claude Mauriac schrieb am 22. September 1962 in *Le Figaro Littéraire*:

„De tous les films réalisés à ce jour par Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* est le plus minutieusement composé. Chacun des chapitres qui nous sont offerts forme un tout : fragments d’une biographie dont bien d’autres moments auraient pu nous être proposés.“³²¹

Im Gegensatz dazu schrieb Françoise Giroud schon zwei Tage davor, und hier verweise ich vor allem auf das letzte Wort:

„Rythme du film, composition, propos... La rupture, ici, est complète avec les formes traditionnelles, ou déjà devenues telles. On pourra apprécier ou dénigrer le style de Jean-Luc Godard. On ne peut guère nier qu’il existe et qu’il soit le fait d’une nécessité intérieure, non d’un mimétisme de chapelle. Godard cinématographie comme il respire, spontanément.“³²²

Spontaneität steht gründlicher Komponiertheit gegenüber; anfänglich als paradox erscheinend, erkennt man als Rezipient oder Rezipientin des Filmes, dass es Godards Talent auszeichnet, diese beiden Elemente zu vereinen. Nachdem ansatzweise anhand der Arbeitsweise und Schauspielführung eine Beschreibung von Spontaneität vorgenommen wurde, beschäftigt bei der Analyse der räumlichen Konstrukte mehr der Aspekt der Komponiertheit und hier besonders der Aspekt der Eingrenzung durch räumliche Konstrukte. „Si, par cinéma, on entend la liberté de l’action par rapport à l’espace, et la liberté du point de vue par rapport à l’action, mettre au cinéma une pièce de théâtre, ce sera donner à son décor l’ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir.“³²³

Untersucht man unter diesem Gesichtspunkt, den Bazin in „Théâtre et cinéma“ aufwirft, nun die drei Filme der *Nouvelle Vague*, erkennt man schnell, dass der existenten Wirklichkeit des Dekors die Weite abhanden gekommen ist. Rohmer führt die beinahe strikte Einheit des Ortes ein, Rivettes Figuren leben in einem engen Labyrinth aus städtischen Gängen, Stiegehäusern und kleinen Zimmern und Godard lotet für seine

³²¹ Mauriac, Claude, O.A., *Le Figaro Littéraire* 22.09.1962. (zitiert nach „...Et la presse“, *l’Avant-Scène* 19, Oktober 1962, S.31)

³²² Giroud, Françoise, O.A., *L’Express* 20.09.1962. (zitiert nach „...Et la presse“, *l’Avant-Scène* 19, Oktober 1962, S.32)

³²³ Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 139.

Eingrenzung einmal mehr die Möglichkeiten der Kamera aus und findet sie in der Kadrierung.

In LA COLLECTIONNEUSE reduziert sich also beinahe die gesamte filmische Welt auf den Schauplatz einer Villa, „une gentilhommière dans le style provençal du XIX^e siècle“³²⁴, 38 der 55 Szenen, mit Vernachlässigung der Prologe, spielen innerhalb des Hauses oder in seiner unmittelbaren Umgebung, fügt man die Szenen am Strand hinzu sind es sogar 44 der 55 Szenen. Die Einführung des Schauplatzes in der ersten Szene, Adriens Ankunft, demonstriert bereits die Isoliertheit dieses Ortes, als der Mini-Moke die unasphaltierte Straße zwischen Wald und Wiese zur Villa hochfährt (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:10). In der visuellen Betonung des Weges zum Haus durch die Bewegung von Fahrzeugen³²⁵, in der totalen Aufnahme des Gebäudes oder seines Schattens zu unterschiedlichen Tageszeiten³²⁶ und in Haydées Wegbeschreibung an einen ihrer nächtlichen Begleiter „... Tu prends le petit chemin pierreux. La maison est à deux cents mètres... Non, pas la route..., c’est le petit chemin.“ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:24) symbolisieren sich Einfalt, Stille und Enge.

Eine besondere Rolle spielen in dieser örtlichen Verbundenheit die Terrasse und der Salon des Hauses, welche im Gegensatz zu den Schlafzimmern die Räume der sozialen Zusammenkunft, verbalen Auseinandersetzung und der Trennungen sind. Speziell die Terrasse konstruiert sich mit ihren zwei möglichen Aufgängen, der Stiege und der Tür zum Salon, der umrahmenden Brüstung und ihrer erhöhten, thronenden Lage zu einem streng definierten Raum, um die Worte Hélène Deschamps aufzugreifen³²⁷. Die Terrasse entwickelt sich zu einem Ort der Inszenierung, dessen theatralen Charakter die Kamera durch die Kadrierung der offenen, doppelflügigen Terrassentüre in Form einer Rahmung des Bildes unterstützt³²⁸. Treppe und Tür sind Schwellen, deren Übertreten nicht jeder Person gestattet ist; viel mehr ist es nur sehr wenigen erlaubt in dieses Spektakel der Beziehungen für einen kurzen Moment einzutreten und daran teilzunehmen.

Selbst das Meer verweigert sich in LA COLLECTIONNEUSE, trotz seiner symbolischen Beladung von Endlosigkeit, Freiheit und Weite, einer Darstellung von Entgrenzung. Der Prolog von Haydée und die Szenen in der Bucht sind dominiert von einer Kameraperspektive, die eine Darstellung des Horizonts, dem eigentliche Ausdruck von Weite, verhindert. Meist ist es eine mehr oder weniger starke Aufsicht, die dem Meer den

³²⁴ Rohmer, Eric, „La Collectionneuse“, L’Avant-Scène 69, April 1967, S. 12.

³²⁵ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:10, 0:25, 0:35, 0:36-37, 1:18.

³²⁶ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:10, 0:12, 0:25, 0:26.

³²⁷ Vgl. Kapitel 3.1. Neu betrachtet: eine kinematographische Theatralität

³²⁸ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:24.

gesamten Hintergrund ausfüllen lässt. Es gibt nur zwei kurzen Einstellungen, die einen Blick in die Ferne anbieten, wobei die horizontale Weite hier von Inseln oder Landzungen behindert wird (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:13– 0:14, 0:15).

Nicht vorhandene Entgrenzung transformiert sich in räumliche Einengung in PARIS NOUS APPARTIENT. Einen Großteil des Filmes verbringt Anne damit enge Stiegenhäuser zu erklimmen, Gänge zu durchschreiten, welche zu winzigen oder mit Menschen überfüllten Zimmern führen. Vergleicht man die Begegnungen zwischen den Menschen mit einer Bühnenszene, so würde der Weg dorthin die Hinterbühne, die Gasse zwischen den Kulissen darstellen, die Vorbereitung zum Auftritt. Das Türeöffnen und – Schließen eröffnet und beendet viele Szenen, wobei die Türschwelle als Moment der Trennung starke Relevanz aufweist³²⁹ und in erweiterter Funktion das Übertreten von theatrale in fiktionale Welt darstellt. Der Besuch Annes bei Aniouta Barsky kann als exemplarisches Beispiel angeführt werden: das Erklimmen mehrerer Stockwerke führt die Szene ein (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961 0:53), das Öffnen der Tür ist der Auftritt auf die Bühne des Geschehens, sowie deren Schließen es beendet. Der Sprung der Positionierung der Kamera vom Zimmer nach außen ins Stiegenhaus verdeutlicht diese Trennung (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961 0:57). Rivette äußert sich selbst zu dieser Verwendung der Schauplätze:

„C’est ça aussi que j’aime encore dans « Paris nous appartient », le labyrinthe que font entre eux les décors, l’idée qu’on garde du film comme d’une série de lieux en rapport les uns avec les autres, les uns coupés, d’autres qui communiquent, d’autres qui sont des itinéraires facultatifs, et des gens qui circulent comme des souris à l’intérieur de ces labyrinthes, et se retrouvent dans des cul-de-sac, ou coincés nez à nez ; et à la fin, ça se volatilise et ça n’est plus rien que ce lac et des oiseaux qui s’envolent...“³³⁰

Analysiert man die räumliche Konstruktion in PARIS NOUS APPARTIENT kommt man nicht umhin auch einen Blick auf die Theaterräume zu werfen. Jean-François Revel beschreibt in seiner Filmkritik 1961 in der Gegenüberstellung des einheitlichen Schauplatzes der Stadt Paris und ihrer Vielfalt der verschiedenen Quartiers, ebenso wie in der Tatsache „qu’une troupe de comédiens répète *Périclès* sans réussir à répéter deux fois dans le même local“³³¹ eine Ambiguität, die sich in den gegenlaufenden Bewegungen von Theater und Realität fortsetzt. Betrachtet man die drei ersten Schauplätze der

³²⁹ Als Beispiel kann man hier die Trennung zwischen Philip und Anne anführen, sowohl auf sprachlicher Ebene als auch räumlicher Eben wird sie augenscheinlich (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961 01:09).

³³⁰ Aumont et al., „Le temps déborde“, S. 16.

³³¹ Revel, Jean-François, „Paris nous appartient“, France Observateur 21.12.1961. Hier anzumerken ist, dass anfänglich in der Découpage durchaus die gleiche Probensituation für die ersten beiden Proben vorgesehen war. Vgl. Gruault/Rivette, *Paris nous appartient. Scénaristique, Découpage technique*, 5^{ème} partie.

Theaterproben lässt sich ein tendenzieller Wandel von Theater in Richtung Realität erkennen. Die erste Bühne entspricht einer winzigen Theaterbühne aus Holz, mit seitlichen Treppen zum Auftritt und einem gemalten Vorhang im Hintergrund. Die zweite Szene spielt auf einer Freilichtbühne, deren runde Form und Zuschauerraum an eine Miniaturform des Theaters der Antike erinnern. In der dritten Szene befindet man sich in einer großen, verlassenen Fabrikhalle, mit runden Fenstern, die Spielfläche ist nur mehr provisorisch am Boden durch Bretter markiert und nur wenige Zentimeter erhöht. Die Verstreuung der Menschen im Raum lässt keinen eindeutigen Zuschauerraum mehr orten, und verdeutlicht die sich inzwischen manifestierende Überschreitung der Grenze zwischen Theater und Realität, die schon auf der sprachlichen Ebene angesprochen wurde und durch das perspektivische Verfahren der Kamera unterstrichen wird. In der vierten Probenszene kehrt man nun zurück ans *Théâtre Sarah Bernhardt*, neben der leeren Bühne, die im dunklen Hintergrund den Blick auf gestapelte Kulissen, Tische und Scheinwerfer eröffnet, sind hier Loge, Zuschauerraum und Hinterbühne Schauplätze der Ereignisse.

Der Eingrenzung als Hinweis auf die Existenz theatraler Spuren in der räumlichen Konstruktion steht in dem Film Godards die Eingrenzung weniger durch den Raum, als durch die Kamera gegenüber. Die zahlreichen Nahaufnahmen Nanas verhindern ein logisch narratives Verständnis des Raumes, die ersten beiden Tableaux bedienen sich beispielsweise Kameraeinstellungen, welche Nanas Körper nie im Gesamten zeigen. Während im ersten dies auf Grund der nahen Kameraeinstellung passiert (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:02-08), wird im zweiten Tableau das Bild, auch wenn es sich um eine Totale handelt, bei der Hüfte Nanas abgeschnitten (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:10). In der Szene der polizeilichen Befragung schneidet die Kamera zwei Mal noch näher ins Bild, von einer Nahaufnahme Nanas Kopf vor einem Fenster zu einer Großaufnahme ihres Gesichts (VIVRE SA VIE, FR 1962 0:19-22). Dies beschreibt Harun Farocki in *Von Godard sprechen* und ergänzt es mit dem „Aus-dem-Bild-Rücken“ der Figur, welches neben der Eingrenzung das zweite auffallende Merkmal der Kadrierung ist:

„Die erste Aufnahme zeigt uns Nana in der Halbnahen. Über ihrem Kopf ist wesentlich mehr »Luft«, als heute in Filmen üblich ist. Dadurch erscheint sie auf sonderbare Weise aus dem Bild gerückt. Mit jeder neuen Einstellung bewegt sich die Kamera einen Schritt weiter auf Nana zu, bis ihr Gesicht das Bild ausfüllt. Während sich der Polizeibeamte mit Nanas Identität beschäftigt – ihrem Alter, ihrer Tätigkeit, ihrem Wohnort –, kümmert sich die Kamera um Nanas Seele oder Wesen.“³³²

³³² Farocki, Harun/ Kaja Silverman, *Von Godard sprechen*, Berlin: Verlag Vorwerk 1998, S. 25.

Dass Nanas Körper in den wenigen Darstellungen seiner Gesamtheit immer auf eine besondere Art der Ansicht verweist – bei ersten Mal sind nur die Umrisse im Hauseingang sichtbar (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:12), ein anderes Mal misst sie selbst ihre Größe mittels ihrer Fingerspanne (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:38) – und dass er selbst in der späteren Einstellung, wo sie als Prostituierte am Straßenrand ihren Körper anbietet (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:54-55), nicht in einer Totalen sichtbar ist, verdeutlichen die Gefangenheit Nanas in ihrer Welt. Hier drängt sich die Frage auf, ob die es die Aufgabe der Kamera ist Nanas Gefangenschaft zu spiegeln oder ob es umgekehrt die Kamera ist, welche Nana erst in diese Position drängt.

In diesem Sinne stellt das letzte Tableaux, welches das Sterben Nanas in einer totalen Einstellung zeigt, einen Bruch dar und kann als schlussendliche Befreiung interpretiert werden. Kaja Silvermans abschließende Worte zum Ende des Films sind „Nana ist ein Tier mit einem Äußeren und einem Inneren. Ziehst du das Äußere ab, erhältst du das Innere. Ziehst du das Innere ab, erblickst du die ihre Seele.“³³³ Die Theatralität des Filmendes auf dramaturgischer Ebene wird auf filmtechnischer Ebene reflektiert, die wartende Kamera, Schauspielführung, Einstellungsgröße und die Wahl des Schauplatzes, vor dem *Restaurant des Studios*, sind ihre Anzeichen (VIVRE SA VIE, FR 1962, 1:16-19).

Neben der Kadrierung verdeutlicht auch die Anwendung des Dekors, bzw. seine Symbolik eine Form der Eingrenzung. Vorhänge werden geschlossen (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:25), Mauern behindern den Blick³³⁴, Spiegel werfen Bilder zurück³³⁵ und Fensterscheiben ermöglichen den Blick auf eine Welt und verstärken gleichzeitig ihre Distanz³³⁶.

Das Exponieren des weiblichen Körpers ist als Konstruktion im Raum bzw. als Bruch im Raum ein sehr wichtiges Element in VIVRE SA VIE. Schon im Vorspann beschreibt Susan Sontag: “As the credits continue, she is shown full face, and then from the right side, still in deep shadow. Occasionally she blinks, or shifts her head slightly (as if it were uncomfortable to hold still so long), or wets her lips. Nana is posing. She is being seen.”³³⁷ Das Bewusstsein des Betrachtet-Werdens von der Kamera, vom späteren Publikum, kreiert erneut eine Form körperlicher, - theatraler -, Präsenz der Darstellerin und findet seine

³³³ Farocki/Silverman, *Von Godard sprechen*, S. 44.

³³⁴ Vgl. VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:23, 0:55

³³⁵ Vgl. VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:56-57, 1:00

³³⁶ Vgl. VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:07-08, 0:11-12, 1:10-11

³³⁷ Sontag, Susan, “On Godard’s *Vivre Sa Vie*”, *Jean-Luc Godard*, Hg. Toby Mussman, New York: E.P. Dutton & Co 1968, S. 87- 100, hier S. 93.

Opposition in der versuchten Ignorierung Nanas körperlicher Gegenwart durch die anderen Figuren in der Szene des Tanzes (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:52-54).

Auch bei Rohmer ist das Exponieren des weiblichen Körpers bereits Bestandteil der ersten Szene. Der Prolog Haydées dient zur Darstellung ihres Körpers mit der anfänglichen Einführung durch die Totale und den anschließenden Nahaufnahmen, mittels denen die Kamera den Körper „abtastet“ und welche im filmischen Verlauf immer wieder aufgenommen werden (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:00-01). Die Männer des Films exponieren sich mehr durch künstlich theatrale Inszenierung; die Kostümierung Daniels und auch Adriens, indischer Sarong (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:15-16), Bademantel und Kimono (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:16-18), Gandoura³³⁸ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:37) und Dschellaba³³⁹ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:37-39), werden durch die tableauhafte Anordnung der Figuren im Bild unterstützt. Paradoxerweise findet man in PARIS NOUS APPARTIENT, wo Kostümierung als Element des Theaters als exemplarisch erschien, diese nicht; die Schauspieler und Schauspielerinnen proben ausschließlich in persönlicher Kleidung, das Exponieren des Körpers wird vermieden; die Sprache übernimmt hier die Aufgabe theatraler Illustration.

Auch wenn Rohmer sich gegen eine bewusste Anwendung von theatraler Mise en scène wehrt, kann er sie nicht als Ergebnis von Kostümierung und künstlerischer Auslebung bestreiten. „Il ne s’agit pas, bien sûr, de composer les images comme des tableaux. Il faut se laisser aller à capter la réalité de la façon la plus simple, la plus immédiate en adoptant le point de vue le plus franc. C’est le sentiment d’admiration qui me guide.“³⁴⁰ Mit Erhabenheit thronen Adrien und Daniel über Haydée und thematisieren die neu entdeckte Zuschreibung „Collectionneuse“. (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:37-39) Die Anordnung Adriens und Haydées auf der Decke im Wald spiegelt die Inszeniertheit wider, welche auf inhaltlicher Ebene verfolgt wird. „On sent qu’il y a une certaine « mise en scène » de ma part, comme si cela allait être le moment de la déclaration.“³⁴¹ ist die zum Szenario hinzugefügte Notiz Eric Rohmers aus der Sicht des Erzählers. Auch der schon erwähnte Schauplatz der Terrasse ermöglicht eine Vielzahl inszenierter Anordnungen der Personen im Raum, wie Adriens lässige Pose auf der Brüstung (LA

³³⁸ Hier handelt es sich um ein ärmelloses Gewand, das in arabischen Ländern getragen wird.

³³⁹ Hier handelt es sich um ein nordafrikanisches Kleidungsstück.

³⁴⁰ Philippe, Claude-Jean, „Entretien avec Eric Rohmer“, Télérâma 12.03.1967.

³⁴¹ Rohmer, „La Collectionneuse“, S. 17.

COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:24) oder die Positionierung an der Türschwelle (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:24, 1:22).

Die räumliche Konstruiertheit und Darstellung von Körperlichkeit transportiert sich in LA COLLECTIONNEUSE und VIVRE SA VIE auch über eine verstärkt wahrnehmbare Reflexion und ein Bewusstsein darüber der Figuren selbst. Adrien als Kommentator der filmischen Welt beschreibt die Mise en scène der Figuren: „Cette fille que j’avais d’abord refusé, puis acceptée comme élément de décor, en devenait maintenant le centre, reléguant peu à peu Daniel à l’arrière-plan.“ (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:39-40)

Betrachtet man die Anordnung der Figuren im Raum in PARIS NOUS APPARTIENT, wird ein klarer Unterschied deutlich. Potentiell tableauhafte Gruppierungen, welche durch den auffallend häufigen Gebrauch von Tiefe im Bild durchaus gegeben wären, werden immer wieder aufgelöst: scheinbar grundlos durchschreiten Menschen, die nicht in Bezug mit der direkten Handlung stehen, das Bild (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:31-32); bei Menschenansammlungen, vor allem in kleinen Zimmern, verhält sich die Kadrierung nicht wie eine Rahmung, sondern Körper werden abgeschnitten oder bewegen sich aus dem Bild (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 1:21); außerdem werden Menschen, ohne dass eine künstlerische Absicht erkennbar ist, verdeckt (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 1: 58). Sehr viel fließender funktioniert hier der Ablauf innerhalb der Szenen, konträr zur dominierenden Statik in den beiden anderen Filmen. Die große Schärfentiefe ermöglicht Verlagerungen der Handlung (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:07), bzw. Parallelführung von Handlungen im Vorder- und Hintergrund; das Spiel von Flächigkeit und Tiefe und die damit verbundenen Kamerabewegungen erhalten Dynamik im Film aufrecht (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:31-33).

Ebenso wie die Schärfentiefe sorgen auch Establishing-Shots im übertragenen Sinn in PARIS NOUS APPARTIENT im Vergleich zu den Nahaufnahmen in VIVRE SA VIE für eine Einführung und Wahrnehmung der räumlichen, viel auffallender jedoch der narrativen Ordnung. Der Vorspann ist in gewisser Weise eine spezielle Form des Establishings, die Stadt Paris wird durch die Ankunft des Zuges präsentiert und mit ihr die Art des Blickes, der auf die Stadt geworfen wird (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:00-01). Zwischenschnitte unterstützen das Aneinanderschließen und die Linearität der Szenen (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:57), die Einstellungen der Totale, welche sich von den nahen Aufnahmen absetzen, lassen durch den räumlichen Kontext auch den narrativen klarer erscheinen (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:51).

Inzwischen befasst sich die Analyse der räumlichen Konstruktionen mehr mit der Einstellung und Perspektive der Kamera als der Darstellung des Raumes selbst, es wird deutlich, dass ihr Blick entscheidend zur Wahrnehmung und Rezeption der filmischen Welt beiträgt.

3.3.3. Konstrukte von Theatralität im Blick

Etwas Neues, Ungewohntes, Verkehrtes drang von Beginn an in die Filme der neuen Strömung ein, für dessen Greifbarmachen die Wahrnehmung erst geschärft werden musste.

„*Paris nous appartient* est comme un départ manqué – admirable –, une naissance à côté. Noyé dans un sombre noir et blanc, dans le glauque, encore, de l’après-guerre, de l’existentialisme, et de la qualité française dont il n’est pas si loin, il marque pourtant l’apparition de ce qui, se retournant, s’éclaircira plus tard. De ce qui en sera l’envers.“³⁴²

Es handelt sich um einen neuen Blick, der auf die Geschehnisse geworfen wird. Ambivalenz beherrscht ihn: als jener einer beobachtenden Figur schreibt er sich in den Film ein und betont gleichzeitig seine Unabhängigkeit von narrativen Strukturen. Mit den Worten der *Politique des auteurs* formuliert: es ist der Blick des Regisseurs, der Regisseurin, der sich hier offenbart. Jean-Pierre Esquenazi erklärt in seinem Werk *Godard et la société française des années 1960* die mehrdeutige Positionierung der Kamera im Verhältnis zur filmischen Welt in *VIVRE SA VIE*.

„*Vivre sa vie* sera d’abord un récit observé de loin par une caméra soucieuse de marquer sa place singulière au sein du film. Loin de s’associer avec ses personnages, en accompagnant leurs mouvements avec franchise et précision, comme dans l’un ou l’autre des trois premiers films du cinéaste, la caméra du quatrième mettra d’abord en scène ses propres mouvements. Tout se passe comme si le film opposait la fixité du monde à la mobilité d’une caméra douée d’une conscience autonome. Au montage des mouvements hétéroclites d’une réalité diverse se substitue un découpage planifié par une caméra indépendante.

Vivre sa vie distingue le mouvement de la caméra de celui des personnages et du monde fictionnel. La caméra n’est plus le sceau d’un agent représentant un collectif, mais la marque d’un auteur plus observateur que participant. Cette attitude transforme profondément le rapport du film avec ses personnages : ceux-ci cessent d’être des complices pour devenir des individus dont on se contente d’enregistrer le parcours.“³⁴³

Verglichen mit der Perspektive eines Theaterpublikums, bzw. mit Rezeptionsverfahren nach vorherrschenden, filmischen Konventionen addiert sich hier eine von der Narration

³⁴² Durançon, Jean, „Le guetteur du rêve“, *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, Hg. Suzanne Liandrato-Guigues, Paris: lettres modernes minard 1998, S. 5-10, hier S. 5.

³⁴³ Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris: Armand Colin 2004, S. 131.

unabhängige Dimension in der Rezeption und späteren Interpretation. Die Kamera verhält sich anders, als die Regeln der spezifischen filmischen Sprache es veranschlagen; ihre Bewegung dient nicht mehr der Übertragung von Sprache in visuelle Dynamik³⁴⁴, sondern erhält losgelöst von vorgefertigten Strukturen die Existenzberechtigung durch ihre Unabhängigkeit. „Tout est fait pour que notre attention ne soit pas détournée du travail de la caméra, conçu comme un principe de représentation indépendant du récit.“³⁴⁵ Erneut lassen sich bei den drei Regisseuren verschieden starke Grade in der Ausführung dieses Prinzips erkennen; Rohmers oft narrativ motivierte Kameraführung und die Wiederaufnahme klassischer Montagekonventionen lassen noch am ehesten die Strukturen des traditionellen Kinos aufscheinen, worin Bazin die Umsetzung des theatralen Wahrnehmungsablaufes erkennt. In „L'évolution d'une langage cinématographique“ beschreibt dieser folgendes Szenario: eine Filmszene beginnt mit einem Establishing-Shot zur räumlichen Einführung, eine Kamerafahrt isoliert das Gesicht eines Schauspielers oder einer Schauspielerin, es folgen narrativ motivierte Nahaufnahmen des Dekors, bevor man erneut in eine fernere Einstellung zurückkehrt, die die Bewegung der Figur wahrnehmen lässt. Den verschiedenen erdenklichen Varianten der Découpage sind eine Glaubwürdigkeit des Ortes und eine dramatische oder psychologische Intention der Schnittfolge gemein.³⁴⁶

In einer genauen Analyse erkennt man jedoch bei Rohmer, dass sich analytische Montage und klassische Kameraführung sehr stark in einem Wechselspiel mit gegenläufigen Methoden befinden. Klassische Découpage wird überstrapaziert³⁴⁷; stabile Kamera geht innerhalb einer Plansequenz über in eine sehr bewegte Kamera³⁴⁸; Szenen beginnen mit Nahaufnahmen, Wegzoomen vermittelt die Gesamtsituation, anstatt des umgekehrt üblichen Ablaufs³⁴⁹ oder Nahaufnahmen werden erst spät, nachdem der räumliche Bruch schon stattgefunden hat, aufgelöst³⁵⁰; im Schuss-Gegenschuss-Verfahren bleibt die Kamera

³⁴⁴ Vgl. Schütte, Wolfram, „Distanz des Nicht-Distanzierten. Godard und « Vivre Sa Vie »“, *Materialien zur Theorie des Films*, München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 482-484, hier S. 483.

³⁴⁵ Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, S. 131.

³⁴⁶ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, S. 71f.

³⁴⁷ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:00-01. Der Prolog Haydées eröffnet mit einer Totale und verliert sich anschließend in Nahaufnahmen Haydées Körper.

³⁴⁸ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:16. Eine totale Einstellung zeigt Daniel auf der Brüstung der Terrasse sitzend. Adrien tritt von links (der Treppe) ins Bild; während des Gesprächs ist die Kamera stabil, anschließend geht Adrien auf die Kamera zu und beinahe aus dem Bild; die Kamera schwenkt mit ihm und folgt ihm in den Salon, wo sie all seine Bewegungen unruhig beobachtet.

³⁴⁹ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:10-11. Die Szene beginnt mit einer Nahaufnahme Adriens, welcher spricht. Daniels Stimme kommt aus dem Off. Das anschließende Wegzoomen zeigt die beiden Männer gemeinsam im Bild.

³⁵⁰ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:17. Die Szene beginnt mit Nahaufnahme Adriens Kopf, es folgt ein Schnitt auf seine Füße; der anschließend Schnitt auf Daniels Kopf, verrät nicht wie er in Bezug zu

an einer Person „hängen“ und unterbricht die narrativ logische Illustrierung³⁵¹, bzw. kann während diesem Verfahren die räumliche Gesamtsituation ausgeblendet werden und mit der Imagination und dem Unwissen des Publikums gespielt werden³⁵². Theatrale Elemente, wie Bazin sie in der klassischen Découpage und Kameraführung findet, sind in LA COLLECTIONNEUSE vorhanden, werden jedoch auf subtile Weise unterlaufen. Spricht man bei Godard vom Bruch mit den Konventionen, ist es bei Rohmer das Spiel mit den Konventionen; seiner Kamera bleibt dadurch jedoch die offensichtliche Unabhängigkeit und Selbstreflexion der godardschen Kamera verwehrt.

Über einen sehr ausgeprägten Wechsel zwischen Statik und Dynamik definiert sich PARIS NOUS APPARTIENT und führt eine neue Form der Bewusstmachung von Theatralität ein. Auch wenn Rivette noch deutlicher die Regeln der spezifisch kinematographischen Sprache anwendet und sich mehr in der Dynamik beheimatet fühlt, erzeugt er eben genau mit dem Bruch der Dynamik durch Statik eine Akzentuierung. Dem ersten Gespräch zwischen Anne und Philip im Hotelzimmer (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:35-38) folgt das Treffen zwischen Anne und Gérard auf der *Pont des Arts*. Auf die Bewegungen und Zooms der vorherigen Szene verzichtend, verwendet Rivette hier beinahe ausschließlich stabile Kamera und wenige, harte Schnitte; nur die Perspektive der Kamera vermittelt unterschiedliche Blickwinkel auf das Gespräch (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:39-42). Der gegenteilige Effekt zeigt sich wenige Szenen später, als Anne Aniouta Barsky besucht. Sowohl Kamera als auch Figuren bewegen sich im Zimmer, dessen räumliche Anordnung durch die ständige Dynamik nicht eindeutig fassbar ist; eine Figur, meist Aniouta Barsky, bewegt sich aus der Kadrierung, die Kamera folgt und wenig später auch die zweite Figur, Anne; eine Dynamik der Verfolgung entsteht (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:53-57).

In kleinerer Einheit findet man diese gegenseitige Betonung von Statik und Dynamik im Wechsel zwischen innerer Montage und Découpage; viele Szenen sind von Kameraschwenks-, Fahrten und Rekadrage dominiert, harte Schnitte fallen aus der gewohnten Kontinuität; in der Szene bei dem Maler Bernard zu Beginn des Films

Adrien zu setzen ist (nur Andeutungen durch Schauspielführung und Hintergrund). Die Nahaufnahmen wechseln sich ab. Erst nach über 90 Sekunden erfolgt ein Schnitt in eine totale Einstellung, welche die räumliche Konstruktion herstellt.

³⁵¹ Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:01-10. Die Prologe Daniels und Adriens illustrieren diese Vorgehensweise.

³⁵² Vgl. LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:26. Daniel ist während des Gesprächs von Adrien und Haydée, welches mittels Schuss-Gegeschuss dargestellt wird, im diegetischen Raum präsent. Der Schnitt auf ihn wirkt für den Zuseher und die Zuseherin, der von seiner Anwesenheit nichts wusste, überraschend, da die imaginäre räumliche Anordnung durchbrochen wird.

dramatisieren diese Schnitte kombiniert mit einer starken Aufsicht und Untersicht die inhaltlichen Aussagen „Il est mort“ und „Il s’est tué“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:08). Die Überblendungen, die beinahe bei jeder Szene als Überführung in die darauf folgende dienen, verdeutlichen den räumlichen Wechsel ohne Unterbrechung hervorzurufen und übernehmen in gewisser Hinsicht die Funktion der Drehbühne im Theater. Zu betonen ist dabei die Vorliebe Rivettes am Ende einer Szene zwei Überblendungen einzuführen, die erste – sie dauert meist nur wenige Sekunden – dient der Situierung der Handlung in räumlicher oder zeitlicher Hinsicht und ist eine Übersetzung der Regieanweisungen, die man in Theatertexten traditionell vorfindet: Nach der ersten Szene in Annes Zimmer in PARIS NOUS APPARTIENT folgt eine Überblendung auf die bewegten Straßen Paris, mit einer erneuten Überblendung erscheint auch Anne in dieser räumlichen Veränderung, ein Schwenk begleitet sie zur Terrasse des Cafés, wo ihr Bruder Pierre sie erwartet (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:04). Diese Café-Szene wird erneut mit einer Überblendung auf die nächtlichen Straßen Paris beendet, dem Publikum wird somit der zeitliche Sprung mitgeteilt, bevor eine erneute Überblendung zur Szene des „Soirées“ bei dem Maler Bernard führt (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:07).

Die theatrale Statik bei Godard konstruiert sich weniger durch den Wechsel mit Dynamik, als viel mehr durch das unaufhörliche Festhalten an der Statik und ihrer Überzeichnung, die in diesem Fall selbst durch die Bewegung der Kamera suggeriert werden kann; entscheidet sich der Filmemacher für eine Form der Découpage oder Kamerabewegung ist sie die ausschließlich angewendete der Szene. Produktionstechnisch wichtig war für Godard die Wahl der Kamera: „Pour *Vivre sa vie*, je tenais absolument à une grosse caméra. S’il y avait eu plus gros que la Mitchell, j’aurais pris. J’aime bien la forme de la Mitchell : elle a vraiment l’air d’une caméra [...] Une Mitchell, ça c’est vraiment quelque chose de fixe.“³⁵³

Das Gespräch zwischen Nana und Paul im ersten Tableau dominieren lange Einstellungen, harte Schnitte und eine stabile Kamera (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:02-08); das Gespräch zwischen Nana und dem Journalisten im dritten Tableau besteht aus einer einzigen Plansequenz, die Kamera schwenkt zwischen den beiden ohne sie in einem gemeinsamen Kader zu fassen (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:16-19); in beiden Fälle handelt es sich um eine Statik und eine Konstruiertheit, welche die Aufmerksamkeit auf das gesprochene Wort lenken, dadurch einen Beitrag zur Theatralität leisten und im selben Moment ihr eigenes Medium, das kinematographische, reflektieren. In der Verschiebung zwischen

³⁵³ Bergala, Alain, *Godard au travail, les années 60*, Paris: Cahiers du cinéma 2006, S. 109.

Kamerabewegung oder Montage und Dialog manifestiert sich die Unabhängigkeit des Blicks von narrativen Strukturen. Jean Pierre Esquenazi schreibt über die Café-Szenen in *VIVRE SA VIE*:

„Dans chacune de ces scènes, la caméra manifeste son indépendance : elle suit un rythme particulier souvent binaire en restant indifférente aux scissions et aux évolutions de la conversation. Souvent elle oscille soit par des travellings en balanciers, soit par une alternance de champs contrechamps indépendante de l'évolution du dialogue. Tout se passe comme si la caméra nous permettait d'entendre et de voir ce qui se déroule entre Nana et ses interlocuteurs mais qu'elle restait occupée par sa gymnastique particulière, laquelle constitue le principal objet plastique de la scène. L'effet n'est pas exclusivement de distanciation ; nous ne sommes pas seulement maintenus à distance des personnages principaux mais captivés par la liberté de mouvement de la caméra.“³⁵⁴

Auch wenn *VIVRE SA VIE* sich von vorgefertigten theatralen Einflüssen und filmischen Konventionen abwendet, führt die Kamera und ihre Führung eine neue Form theatraler Konstruktion ins Bild ein. Das Festhalten am Bild, während sich die auditive Ebene weiterentwickelt, die Fixierung von Körperlichkeit und die damit einhergehende Positionierung der Figur im narrativen Kontext und die vorwegnehmende Positionierung der Kamera, deren Kadrierung erst durch Figuren gefüllt werden muss³⁵⁵, sind Merkmale hierfür. Die Kamera gibt hier eine Struktur vor, die *Mise en scène* entscheidet, ob sie sich anpasst oder widersetzt.

In die Betrachtung der Konstruktion des Blicks muss man, als Leser und Leserin des Artikels „*Théâtre et cinéma*“, auch die Auflösung des Blicks, wie Bazin es bezeichnet, miteinbeziehen. Für Cocteaus *LES PARENTS TERRIBLES*³⁵⁶ stellt Bazin die Existenz von Theatralität durch die Reduzierung der filmischen Auflösung einzig auf die psychologische Analyse, die vom Interesse des Zusehers ausgeht, fest. Angewendet an den drei Filmen der Nouvelle Vague ist es erneut *LA COLLECTIONNEUSE*, welcher den Weg der Konvention einschlägt. Hier findet man den Kompromiss zwischen beschreibender und psychologischer Analyse, die entweder vom Blickwinkel eines Protagonisten ausgeht oder vom Interesse des Zusehers. Die Verweigerung der filmischen Figur als Motivationsgrund der Kamera oder der Montage findet man am deutlichsten in *PARIS NOUS APPARTIENT*; hier wird man als Rezipient und Rezipientin wirklich in die Rolle des Zusehers, der Zuseherin versetzt; seine Aktivität wird zur Entwirrung der Narration gefordert.

³⁵⁴ Esquenazi, *Godard et la société français des années 1960*, S. 132.

³⁵⁵ Vgl. *VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:26. Nach einem Schnitt zeigt die Kamera ein Bild, das nur die Haare der sitzenden Nana am unteren Bildrand zeigt; die Kamera erwartet, dass sich die Figur ins Bild bewegt, ins Bild rückt. Einstellungen dieser Art sind zahlreich.

³⁵⁶ *LES PARENTS TERRIBLES*, Regie: Jean Cocteau, Frankreich 1948.

Ähnlich manifestiert sich eine bewusste Reduktion auf die Rolle des Zusehers, der Zuseherin in *VIVRE SA VIE* durch die bewusste Verneinung einer durch die Figur motivierten Einstellung: wenn hier dem Blick des Akteurs, der Akteurin nachgegeben wird, so nur deshalb, um in einer viel aussagekräftigeren, anschließenden Einstellung der Figur beim „Zusehen zuzusehen“. Der Fokus liegt nicht darauf, was man sieht, sondern auf dem Wie des Betrachtens. Dass sich dadurch der Gehalt der Dramatik erhöhen kann, darf nicht vergessen werden.

3.3.4. Dramatisierungen und Distanzierungen der Mise en scène

Spricht man von Dramatik, ist diese in *VIVRE SA VIE* weniger ein tragendes Element des Inhalts, als der Filmästhetik. Die Nahaufnahmen sind ihr direktes Ausdrucksmittel. „Godard prend les choses de près – êtres, objets, êtres-objets (les clients). D’où la multiplication des gros plans.“³⁵⁷ Im schon erwähnten Vorspann verstärkt die Reduzierung der Farben auf Schwarz-Weiß, die Beleuchtung von hinten, die Ansicht des Profils, das Einsetzen und Abbrechen von Musik sowie das Senken und Heben der Augenlider in der Frontalansicht die sich bereits von Beginn an in der Nahaufnahme festsetzende Dramatik und die Betonung der Figur Nanas, ebenso wie der Schauspielerin Anna Karinas. Godard schreibt in seiner berühmten Filmgeschichte *Introduction à une véritable histoire du cinéma* wenig über *VIVRE SA VIE*, erklärt aber die Wahl der Schauspielerin:

„Je pense que c’est une assez bonne actrice, qui avait bien des qualités ou qui était plutôt Nordique. Je trouve qu’elle jouait un peu comme Greta Garbo, dramatiquement. A des moments il n’y avait aucun besoin de dramatique ou... mais c’était son mouvement à elle, plutôt végétal ou...“³⁵⁸

Der Dramatisierung der Nahaufnahmen von Nanas Kopf durch Augenaufschlag (*VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:25), durch die direkte Interaktion mit Carl Theodor Dreyers Jeanne d’Arc gespielt von Renée Jeanne Falconetti (*VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:14-16) oder durch die Länge der Einstellung steht die Möglichkeit der Distanzierung gegenüber. Der direkte Blick in die Kamera führt die Reflexion des Mediums ein und erinnern den Zuseher und die Zuseherin an die Fiktionalität der filmischen Welt; die häufigen Aufnahmen der

³⁵⁷ Bory, J.L., „Vivre sa vie“, Arts, 25.09.1962.

³⁵⁸ Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Hg. François Barat, Joël Farges, Band 1, Paris: Éditions Albatros 1980, S. 61.

Personen von hinten, bzw. die Verdeckung ihres Gesichts brechen mit Erwartungshaltungen des Publikums und verhindern Identifikation.

„Dès la première scène du film, Godard fait le choix d’un péage pour le spectateur en filmant là aussi cette première scène comme cela ne se faisait pas, c’est-à-dire de dos. Dans une scène d’exposition où l’usage veut que le spectateur fasse connaissance avec les personnages, il choisit de nous montrer d’abord leurs nuques, même si on peut saisir de temps en temps le reflet flou de leurs visages dans le miroir qui fait face au zinc où ils sont accoudés.“³⁵⁹

Während bei Rohmer und Rivette die Verwendung der Nahaufnahmen einem gewohnten Maß dramatischer oder psychologischer Motivation entspricht, arbeitet Godard mit der Gegenübersetzung von Extremen: die auffallende Dramatisierung im Kontrast zur bewussten Distanzierung.

„Les moyens pour créer la distance ne sont plus extérieurs, il semble que celle-ci existe d’elle-même, si l’on excepte la dramatisation théâtrale (les douze tableaux, la scène finale) qui aboutit d’ailleurs à une dédramatisation cinématographique, comme si, en empruntant à la technique d’un autre art, Godard approfondissait le sien, par une métamorphose qui est une inversion.“³⁶⁰

Rivettes Anwendung einer über den „normalen“ Grad hinausgehenden Dramatisierung verdeutlicht sich im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Der Schnittwechsel steigert sich merklich mit dem Spannungsaufbau im Dialog, schon das erste Gespräch zwischen Anne und Pierre im Café verdeutlicht dies. Als man zu Beginn von Eltern und Befinden spricht, sind beide gemeinsam im Bild und ein einziger Wechsel der Kameraperspektive erfolgt innerhalb einer Minute. Der anschließende inhaltliche Höhepunkt des Gesprächs vollzieht sich in einer 15 sekündigen Abfolge von *Champ-Contre-Champ* Einstellungen mit fünf harten Schnitten, die durch ein Hinzoomen auf Anne eingeführt und durch ein Wegzoomen von Pierre beendet werden (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:05-06). In späteren Szenen verstärken auffallende Einstellungswinkel und sehr kurze Einstellungen zur Demonstrierung der Reaktion des Gesprächspartners die Dramatisierung des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens. Als Anne, zum Beispiel, Philip zum ersten Mal in seinem Hotelzimmer aufsucht und Erklärungen verlangt, dieser sich weigert und sie aufbrausend zurechtweist, wird Annes Reaktion in Einstellungen, die weniger als eine Sekunde andauern, gezeigt. Ebenso übernimmt die Kamera eine starke Untersicht, als Philip sich erhebt, und löst diese auch in der darauf folgenden Einstellung nicht auf, sondern hält fest

³⁵⁹ Bergala, *Godard au travail, les années 60*, S. 110.

³⁶⁰ Fieschi, Jean-André, „La difficulté d’être de Jean-Luc Godard“, *Cahiers du cinéma* 137, November 1962, S. 14-25, hier S. 20.

an der Demonstration von Philips Mächtigkeit (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:37)³⁶¹.

Spricht man von Dramatik und Montage kommt man nicht umhin auch jenem Mittel Aufmerksamkeit zu schenken, welches Bazin an die Stelle der Montage setzt.

„Grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise de vue, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent tous ici du déplacement des acteurs dans le cadrage choisi une fois pour toutes.“³⁶²

Die Umsetzung von Bazins These findet man in vielen Szenen von PARIS NOUS APPARTIENT, am augenfälligsten ist wohl die dritte Theaterprobenszene. Hier ist der Raum in bis zu vier Tiefen geteilt, welche Geschehnisse innerhalb der jeweiligen Ebene und übergreifend präsentieren: die Bühne und ihre Darsteller und Darstellerinnen, Gérard, welcher mit ihnen interagiert, die wartenden Schauspieler und Schauspielerinnen im Hintergrund, ebenso wie Anne im Gespräch mit Terry oder Laurence. Die Leinwandoberfläche arrangiert sich wie ein dramatisches Schachbrett, wo kein Detail ausgelassen wird.³⁶³ Wunderschön hervorzuheben ist die Diagonale in die Tiefe, anhand welcher Rivette sehr deutlich die existente, „kommunizierende“ Schärfe des Bildfeldes in Abgrenzung zu einer einfachen Schärfe im Bildfeld darstellt. Deleuze beschreibt in *L'image-temps* die von Bazin schon initiierte Unterscheidung von Tiefenschärfestrukturen; der einfachen Anordnung verschiedener, unabhängiger Bildebenen, der *Profondeur dans le champ*, steht Orson Welles Erneuerung, die *Profondeur de champ*, gegenüber, wo Schärfe nicht nur existiert, sondern auf bestimmte Weise genutzt wird:

„C'est d'une tout autre manière que Welles invente une profondeur de champ suivant une diagonale ou une trouée qui traversent tous les plans, met des éléments de chaque plan en interaction avec les autres, et surtout fait communiquer directement l'arrière-plan avec l'avant-plan“³⁶⁴

An diese Entwicklung anknüpfend wechseln die Figuren bei Rivette körperlich von einer Tiefenebene in die angrenzenden, die unterschiedlichen Tiefen stehen in Beziehung zueinander, die Ebenen kommunizieren, genauso wie ihre Figuren. Die betreffende Szene endet in einer starken Aufsicht auf das gesamte Geschehen, die Kamera distanziert sich räumlich und taucht in Flächigkeit, was sich davor noch durch Tiefe ausgezeichnet hat (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 1:01-06). Die Kameraführung zitiert hier das Ende der zweiten Theaterproben-Szene, schon hier entfernt sie sich vom Geschehen in eine

³⁶¹ Eine Reflexion des Schnitt-Gegenschnitt-Verfahrens findet sich übrigens bei der 2. Theaterproben-Szene, als Annes Partner abwesend ist und Gérard Anne mit den Worten „Allez-y, reprenez, je vous donne la réplique.“ auffordert, die Szene fortzusetzen. (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:47)

³⁶² Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 73.

³⁶³ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 74.

³⁶⁴ Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris: Les éditions de minuit 1985, S. 141.

starke Aufsicht auf Gérard, der sich vom Bühnenraum wegbewegt. Während beim ersten Mal die Bühne aus dem Bild verwiesen wird, um die Realität zu betonen, ist dies in der späteren Probenszene nicht mehr möglich, da sich das Element Theater bereits inhaltlich in die fiktive Realität eingeschrieben hat und eine Grenzziehung als schwierig erscheint. Ähnlich verhält es sich mit dem wandernden Blickwinkel der Kamera; anfangs noch die klassische Position eines Theaterbesuchers einnehmend (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:18-19), nähert sich die Kamera im Verlauf über eine seitliche Position, welche Bühne und Publikum fasst (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:46-47), schließlich der Position des Schauspielers, der Schauspielerin auf der Bühne an (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 1:04).

Vergleicht man die Kamerablickwinkel der drei Filme verdeutlicht sich erneut, dass Rivettes und Godards Freiheit darin besteht, ohne narrativer Motivation Blickwinkel einzunehmen, während Rohmers Aufsichten oder Untersichten immer als Point-of-view-Shot initiiert durch die Augenbewegungen einer Person oder die Erzählerstimme eingesetzt werden. Dramatisierung bzw. Distanzierung sind schließlich auch die entsprechenden, gegensätzlichen Reaktionen. Bei Godard addiert sich in der Vogelperspektive außerdem – und hier wird die Tradition der Nahaufnahme fortgesetzt – ein räumlicher Bruch; die Anordnung der Darstellerinnen, die Hausmeisterin und Nana, im Raum auch in Bezug auf die vorherigen Einstellungen fällt schwer (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:12-13). Achsensprünge und Anschlussfehler verhindern bei Rivette und Godard emotionale Einfühlung. Darüber hinaus findet man bei den beiden eine bevorzugte Verwendung der Sequenzeinstellung, welche als technisches Mittel ihre inhaltliche Herangehensweise an die Realität augenscheinlich macht. „Die Kamera glitt lieber an den Dingen, an den Ereignissen entlang, als dass es sie erfasste und fixierte.“³⁶⁵ Die Verlangsamung im Bild bedeutet nicht automatisch Entdramatisierung, ein Rhythmus trägt die Szene, die Spannung manifestiert sich in der gegenseitigen Motivation von Kamera- und Figurenbewegung, im Spiel von Abhängigkeit und Unabhängigkeit. Das zweite Tableau Godards besteht aus einer Plansequenz, der nur zwei kurze Einstellungen der Pariser Boulevards vorausgehen (VIVRE SA VIE, FR 1962, 0:08-12); der Triumphbogen im Hintergrund der ersten Einstellung verwandelt diese in einen quasi Establishing-Shot zur Situierung des gesamten Films; es sind nicht die kleinen Indizien, welche die Stadt der Handlung definieren, sondern schon die erste Außenaufnahme, nachdem man im ersten Tableau nur das Café kennen gelernt hat, wartet mit der gewichtigen Präsentation einer der größten und

³⁶⁵ Grafe, *Nur das Kino*, S. 114.

unfehlbarsten Monumente Paris auf. Nana führt die vertikale Bewegung der Autos auf der Straße am Beginn der Sequenzeinstellung fort, als sie von der Leiter steigt. Aus der stabilen Kameraeinstellung, die Nana zentriert und sich nicht die Mühe macht ihren Gesprächspartner ins Bild aufzunehmen, entwickelt sich ein spielerischer Kontakt zwischen Figur und verfolgender, bzw. voraus laufender Kamera. Das eine Mal scheint Nana mit ihrem Anstoßen am Kaderrahmen die Kamera zu bewegen, ein anderes Mal schwenkt die Kamera voraus und erwartet das Eintreten Nanas im Bild. Durch das Übergeben und Fortsetzen von Bewegung zwischen der Figur und dem Blick, der die Figur kadriert, entwickelt sich ein Fluss, eine Dynamik, die den Kontrast zur Statik des vorhergehenden Tableaus darstellt. Hier von Dramatisierung oder Distanzierung zu sprechen, ist durch die alleinige Charakterisierung der Szene durch die Plansequenz nicht möglich. Elemente, die dies jedoch ohne weiteres ermöglichen sind Licht- und Toneinsatz bei Godard und Rivette, erneut ist es Rohmer, der außen vor bleibt. Das godardsche, musikalische Leitmotiv von Michel Legrand wiederholt sich in unterschiedlichen Tonlagen, variiert minimal, die repetitive Struktur ist einprägsam, ihr Einsetzen akzentuiert; die Melodie ist schwer und klettert von einem Ton zum nächsten, während der Dreiviertel-Takt die Leichtigkeit bewahrt. Der abstrakten Anwendung des musikalischen Leitmotivs steht Rivettes klassische Verwendung des Tons zur Erzeugung von Spannung gegenüber. Die theatrale Beleuchtung mancher Schauplätze bricht mit dem natürlichen Licht, bei Godard die Betonung von Nanas Nahaufnahmen, bei Rivette die Mystifizierung von Terry (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 01:54). Rohmer hingegen, auf der Jagd nach Realität, verweigert sowohl extradiegetische Musik, wie künstliche Beleuchtungen. Für ihn handle es sich dabei um Elemente, die eine emotionale Komplizenschaft zwischen Publikum und Figur herstellen, was es in jedem Fall zu verhindern gilt.³⁶⁶

Dass Rohmer und LA COLLECTIONNEUSE in diesem Kapitel häufig ausgespart bleiben, lässt sich leicht erklären. Dramatik und Distanzierung sind bei ihm Elemente, die ihre Betonung auf der Narrationsebene finden. Sein Streben auf visueller Ebene ist jenes nach dem höchsten Maß an Realismus, die Verweigerung einer Ästhetik, die nicht dem Realen entspricht.

³⁶⁶ Vgl. Baby, Yvonne, „La Collectionneuse, c’est l’histoire d’une pensée, Entretien avec Eric Rohmer“, Le Monde 03.03.1967.

„Mais si « La Collectionneuse » évite tout esthétisme plastique, c’est pourtant l’œuvre d’un esthète et d’un esthète glacé ; de même qu’il refuse toute « complicité émotionnelle », dit-il, entre ses personnages et le spectateur, de même il rejette toute émotion esthétique. Mais, et ceci me semble être la clé de son caractère et de ses films, Rohmer a remplacé la moral par une esthétique, il conçoit la vie comme une œuvre d’art, en fonction du dandysme aristocratique qui s’avère être le fondement de son éthique.“³⁶⁷

³⁶⁷ Martin, Marcel, „Libertine et point ingénue“, Les Lettres françaises 09.03.1967.

3.4. Auf der Suche nach der Theatralität des Realismus

3.4.1. Die Vermittlung des Realismus, die Ablehnung des Scheins

Greift man Bazins Theorie des ästhetischen Katalysators auf³⁶⁸, welche er in „Théâtre et cinéma“ beschreibt, und betrachtet unter diesem Gesichtspunkt die drei Filme der *Nouvelle Vague*-Vertreter, erschlägt einen beinahe die große Anzahl realitätsunterstützender Details: der Moment, als Anne ihre Schuhe anzieht (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:36) oder wenig später als Philip seine Zigarette im Waschbecken entsorgt (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:39). Gérards Satz „Je sais jamais comment monter ta voiture“ (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:52) ist eine Multiplikation der Realität, ebenso wie das beinahe absurd wirkende Flugzeug-Geräusch im Adriens Prolog (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:06) oder der Sirenen-Ton, welcher trotz kompletter Nachsynchronisation des Films durchs Fenster dringt (PARIS NOUS APPARTIENT, FR 1961, 0:56). Haydées aufmerksames Zuhören spiegelt sich in ihrem Spiel mit dem Feuerzeug (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:56). Daniel bringt gleich großes Interesse auf für seine Finger, wie für die Worte seines Freundes (LA COLLECTIONNEUSE, FR 1966, 0:11). Auch Godard legt großen Wert auf Details, seine Figuren sind immer dazu angehalten mehrere Handlungen gleichzeitig zu vollziehen, da dies dem wahren Leben entspräche.³⁶⁹ Das Sprechen und gleichzeitige Anzünden und Anziehen an Zigaretten ist Bestandteil beinahe jeder Szene, die laszive im Mundwinkel hängende Zigarette ein Markenzeichen der gesamten *Nouvelle Vague*. Während diese durch Strapazierung der Realität, könnte man sagen, theatrale Züge annimmt, bleibt der Zufall ein Element der Vergrößerung des Wirklichkeitseindrucks, wie Rohmer anhand der Auswahl der Farben des Films erklärt.

„Je pense que dans un film il faut une unité de couleur et en même temps pas trop d'unité, et c'est ce qui distingue le cinéma du théâtre. Au théâtre on peut rechercher une unité parfaite, quelque chose d'extrêmement harmonieux, alors qu'au cinéma il faut quand même qu'il y ait des incidents. Si tout est trop parfait, s'il n'y a pas quelques discordances, à ce moment-là ça fait très artificiel. Donc j'ai introduit certaines couleurs, mais il y en a d'autres qui sont là par hasard.“³⁷⁰

³⁶⁸ Vgl. Kapitel 1. André Bazin und sein Theatralitätsbegriff

³⁶⁹ Vgl. Jousse, „Entretien avec Anna Karina“, S. 16.

³⁷⁰ Legrand, Gérard/François Thomas, „Entretien avec Eric Rohmer“, Positif 350, April 1990, S. 4-9, hier S. 6.

Unabhängig von diesen kleinen Katalysatoren des Realen vervollständigen filmische Mittel, wie die Einbeziehung des Nicht-Sichtbaren Raums, wodurch der Zuseher in die filmische Welt mit eingeschlossen wird³⁷¹, die durch Rollendistanz gegebene Vieldeutigkeit³⁷², sowie die Anwendung des Dokumentarischen den Wirklichkeitseindruck. Das achte Tableau von *VIVRE SA VIE*, um hier ein Beispiel anzuführen, verarbeitet eine Analyse zur Prostitution des Richters Marcel Sacotte aus dem Jahr 1959³⁷³, die sprachlichen Passagen werden in der vierminütigen Sequenz mit 42 Einstellungen aus dem Alltag einer Prostituierten unterlegt ohne eine Visualisierung des Textes darzustellen, divergierend zwischen Bild und Ton erhöht sich die Reflexion des Verhältnisses von Dokumentarischem, sprich dem Realen, und der Fiktion (*VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:43-47) und macht in diesem Zusammenspiel erneut Brechts Einfluss geltend.³⁷⁴

Die Wahrnehmung des Realismus resultiert aus der Ablehnung von Illusion, aus der Ablehnung einer filmisch in sich geschlossenen Welt. Unterstützt das Verschleiern der Kamera die Fiktionalität, den Schein von Realität, so, erkennen Godard und Rivette, wird wahre Realität durch das Einbekennen des Scheins erzielt und die Kamera als Transfermittel greifbar. Ein an Illusion gewöhntes Publikum wird enttäuscht, distanziert von der filmischen Welt zurück in die eigene Wirklichkeit geworfen. Da sich der Realitätsanspruch auf der Ebene der Selbstreflexion des Mediums manifestiert, werden keine Aussagen über die Wahrheit der filmischen Welt erzielt. Szenen der Vermischung des Dokumentarischen der Sprache mit dem Fiktiven der Bilder, die Feststellung „Je... est un autre“ kurz nach der Diktierung des Namens (*VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:22), die physische Veränderlichkeit Nanas (*VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:38) oder die Abmessung der Größe durch die Handspanne (*VIVRE SA VIE*, FR 1962, 0:37-38) verwehren eine definitive Aussage über Wirklichkeit. Godard zerstört all jene Elemente, mit denen der Zuseher nach konventionellem Verständnis eine Konstruktion von Realität bauen könnte.³⁷⁵

³⁷¹ Vgl. Paech, *Literatur und Film*, S. 168.

³⁷² Vgl. Mecke, Jochen, „Man kann nicht an nichts denken: Rohmers intermediale Ästhetik im Spannungsfeld zwischen literarischer Interpretation und filmischer Kollektion“, *Rohmer Intermedial*, Hg. Uta Felten, Volker Roloff, Stauffenburg: Tübingen 2001, S. 13-44, hier S. 40.

³⁷³ Vgl. Godard, Jean-Luc, „Vivre sa vie, film en douze tableaux“, *L'Avant-Scène* 19, Oktober 1962, S. 5.

³⁷⁴ Vgl. Monaco, *The New Wave*, S. 122.

³⁷⁵ Vgl. Grafe, Frieda, „Nachwort“, *Vivre sa Vie, Die Geschichte der Nana S., Drehbuch*, Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1964, S. 81-85, hier S. 82.

Die diegetische Realität in *PARIS NOUS APPARTIENT* wird durch Komplott und Theater einer Verschleierung unterzogen, die Gespräche mit Philip oder Pierre, welche Anne zur besseren Differenzierung zwischen Fiktion und Realität aufsucht, scheitern. Die Schwere der Welt wird hier durch die Leichtigkeit einer Imagination bedeckt, die sich verselbstständigt. Die Fiktionalität realer Orte steht einer Realität konstruierter Schauplätze gegenüber und die beiden fließen ineinander. „Das reale Leben durchdringt den Bühnenraum, und die klassische Sprache stilisiert private Probleme. Das reale Leben hat Rivette erfunden, aber die Theaterarbeit ist echt.“³⁷⁶ Die Hinweise auf die Präsenz der Kamera gewinnen durch ihre Rarität an Bedeutung, gemeinsam mit der Gegenwärtigkeit des Theaters fällt der Bruch mit der fiktiven Welt stärker aus als bei Godard, wo die fiktive Welt von vornherein nie wirklich Fuß fasst.

In Fortsetzung dieser Annahme müsste Rohmers Film *LA COLLECTIONNEUSE*, der Medienreflexion ablehnt, jede Form von Realismus abgesprochen werden, Filmwissenschaftler betonen diesen jedoch speziell bei Rohmer. Eine Übereinstimmung zu Godard und Rivette findet man in der Formulierung eines Bruchs, einer Divergenz. Bei den beiden Filmemacherkollegen bricht die Gestaltung des Blicks auf das Bild mit dem Bildinhalt, Vergleichbares passiert bei Rohmer, wenn der Bildinhalt die fiktive Welt eines erzählenden Kommentators relativiert. „Eric Rohmer approche du point extrême où le verbe se substitue à l'image, où l'image s'abolit, l'image ayant perdu toute spécificité n'étant même plus considérée comme un support du verbe.“³⁷⁷ Erst die Fiktivität von Adrians Beschreibungen ermöglicht das Hervortreten des Realismus, das Bild dient keinesfalls als visuelle Übertragung der Sprache. Die nicht neutralen Blicke einer Kamera, bzw. einer Figur ermöglichen die Wahrnehmung des Objektiven, der objektiven Realität, welche dahinter steht. Bazins Theorie, dass Enthüllung der Realität nur durch Eliminierung jedes Zusatzes zum Bild stattfinden kann³⁷⁸, darf in der Hinsicht fortbestehen, dass man sich darauf verständigt, dass Rohmer, Godard und Rivette dem Bild nichts hinzufügen, sondern entgegensetzen. Ihre Filme führen Elemente der Zerstörung von Illusion ein, wie es das französische Kino vor ihnen nicht kannte und anwendete; sie erweitern das Medium Kino um eine Ebene, ermöglichen ihm einen Schritt weiter aus dem theatralen Erbe herauszutreten und eine Öffnung in Richtung Realität zu erreichen.

³⁷⁶ Grafe, *Nur das Kino*, S. 114.

³⁷⁷ Vgl. O.A., „Auto-destruction, La collectionneuse“, *Candide* 13.03.1967.

³⁷⁸ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, S. 67.

„Je crois toujours que Bazin avait raison. Mais « fenêtre » me fait penser moins à « transparence » qu'à « ouverture ». « Transparence » est trop statique. Et je prends « ouverture » dans son sens actif : l'acte d'ouvrir et non pas seulement le fait d'être ouvert. L'art du cinéma nous ramène au monde, s'il est vrai que les autres arts nous en ont éloignés. Il nous a forcé au cours de son histoire, et nous force encore, à prendre le monde en considération.“³⁷⁹

3.4.2. Theatraler Realismus

„Die Autoren der Nouvelle Vague setzten das Dokumentarische mit dem Fiktiven in ein neues Verhältnis. Anders gesehen und gesagt, sie forschten mit Filmen, die gleichzeitig Schauspiele sind.“³⁸⁰ Diesem Konflikt entspringt ein Feld der Konfrontation und der Verwechslung von Fakten und Fiktion, von Realität und Inszeniertheit. Der Suche nach dem Konkreten der Welt, die hinter dem filmischen Werk steht, entspringt das Theatrale; obwohl das Bestreben bei Rohmer in der möglichst genauen Darstellung einer Realität liegt, verhindert dies nicht, dass sich in der filmischen Umsetzung die Wiedergabe von Realität in eine Ausstellung von Realität transformiert. Sich dieser Umgestaltung bewusst, versucht Godard von vornherein nicht die Realität zu doppeln, sondern die Vorführung einer „réalité théâtralisée ou exposée“³⁸¹. Die Realität wird ins Rampenlicht gerückt, alle filmischen Mittel verschreiben sich ihrer Hervorhebung und nehmen dafür nicht selten den Umweg der Theatralität in Kauf. Mit „réalisme théâtral“³⁸² und „théâtre-vérité“³⁸³ in Anlehnung an den Begriff des *Cinéma-vérité* prägte Godard Bezeichnungen, die sehr deutlich diese Wechselwirkung von kinematographischer Realität und theatraler Inszeniertheit anschaulich machen. Im Interview in der Spezialausgabe der *Cahiers du cinéma* im Dezember 1962 sagt der Filmemacher: „derrière le théâtre il y a la vie et derrière la vie, le théâtre. Je suis parti de l'imaginaire et j'ai découvert le réel ; mais, derrière le réel, il y a de nouveau l'imaginaire.“³⁸⁴ In einem wenig später geführten

³⁷⁹ Bonitzer, Pascal/Jean-Louis Comolli/Serge Daney/Jean Narboni, „Nouvel entretien avec Eric Rohmer“, *Cahiers du cinéma* 219, April 1970, S. 46-55, hier S. 51.

³⁸⁰ Grafe, *Nur das Kino*, S. 114.

³⁸¹ Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, S. 132.

³⁸² O.A., „Jean-Luc Godard“, S. 31.

³⁸³ Zand, „Entretien avec Jean-Luc Godard“.

³⁸⁴ O.A., „Jean-Luc Godard“, S. 27.

Interview erklärt er mit dieser Theorie selbst die Vereinigung der formalistischen und realistischen Filmpraxis.³⁸⁵

Das filmtechnische Äquivalent dieser Theorie findet man in der Schärfentiefe, betrachtet man diese ausgehend von ihrer Funktion. Die Auswahlmöglichkeit des Zusehers, der Zuseherin im Bild, die individuelle Lenkung der Wahrnehmung sind Indizien einer Verstärkung der Realität. Gleichzeitig entspringt dieses Mehr an Realität einem Mehr an Theatralität. Stabile Kamera und inszenierte Bildkomposition können in ihrer Reibung mit filmspezifischen Mitteln vom Filmemacher von konventionelle Theatralität in ein „surcroît de théâtralité“³⁸⁶ überführt werden. Die Betonung der Theatralität, wie sie nur das Kino hervorbringen kann, ist im Dienste der Realität.³⁸⁷

Die Schärfentiefe, wie Bazin schon betonte³⁸⁸, ruft Ambivalenz und Mehrdeutigkeit im Interpretationsraum hervor, der Verschiebung der Bild- und Tonebene ähnlich; Uta Felten stellt in Folge in Rohmers Filmen „eine Streuung, ein Wegbewegen von nur einem Sinn, einer wie auch immer gearteten „vérité““³⁸⁹ fest; eine Feststellung, die sich auch für die anderen Filme unterschreiben lässt, selbst wenn die Suche nach Wahrheit Thema der filmischen Welt ist.

Spricht man von Wahrheiten in pluraler Vielfalt, so konfrontieren Ambivalenz, Mehrdeutigkeit und interpretatorischer Freiraum den Zuseher und die Zuseherin mit einer umfangreicheren Form der filmischen Rezeption als dieser und diese möglicherweise gewohnt sind; sie beginnt weit vor dem Kinobesuch und geht über seine Dauer hinaus. Aktivität ist das Stichwort – die Filme der *Nouvelle Vague* verlangen ein „informiertes Publikum, das nicht blindlings den Bildern vertraut, das optische Gegebenheiten als konstruierte erkennt, das mit den Bildern denkt.“³⁹⁰ Inkludiert in diese Betrachtung des filmischen Inhalts ist die Reflexion des kinematographischen Mediums per se.

Die Freiheit der Interpretation ist gebunden an eine Opposition des Zusehers, der Zuseherin zu den filmischen Figuren und soll durch ständige Entfremdung und Distanzierung ausgelöst werden. „En réalité, on appelle distance la liberté du spectateur à l'égard d'un héros de film, et en particulier sa liberté de jugement.“³⁹¹, weiß Rohmer.

³⁸⁵ Vgl. Milne, Tom, „Jean-Luc Godard and Vivre sa vie“, *Jean-Luc Godard*, Hg. Toby Mussman, New York: E.P. Dutton & Co 1968, S. 81-86, hier S. 82.

³⁸⁶ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 148.

³⁸⁷ Vgl. Deleuze, *L'image-temps*, S. 142f.

³⁸⁸ Vgl. Kapitel 2.5 Ablehnung von theatraler Illusion – Forderung nach Realismus im Film

³⁸⁹ Felten, Uta, „Vorwort“, *Rohmer Intermedial*, Hg. Uta Felten, Volker Roloff, Stauffenburg: Tübingen 2001, S. 7-11, hier S. 8.

³⁹⁰ Grafe, *Nur das Kino*, S. 43f.

³⁹¹ Baby, „La Collectionneuse, c'est l'histoire d'une pensée, Entretien avec Eric Rohmer“.

Weder Identifikation, noch Bazins „opposition au sein d’une identification“³⁹² sind erwünschte Reaktionen, da diese mit einer Passivität der Rezipienten und Rezipientinnen korrespondieren, bzw. von ihr ausgehen. Die Zuschreibung des „Je“ an eine filmische Figur durch den kommentierenden Erzähler ist eine Möglichkeit dieser Ent-Identifizierung.

„Mes contes sont tous écrits du point de vue d’un personnage. Mais quand je le film, je le montre de l’extérieur. En tous cas je ne postule pas son identification avec le spectateur. Dans *Le Signe du Lion* en revanche, où il n’y avait pas de narration, je suis sûr que l’identification a été plus grande. Et, dans *La Collectionneuse*, la présence du commentaire gêne cette identification.“³⁹³

Da die Kontrolle der filmischen Welt dem Erzähler zugeschrieben wird und er somit dem Publikum seine Rolle nimmt, wird dieses in einen ständigen Wechsel der Positionen gedrängt, in einen fortwährenden Austausch zwischen Situationen der filmischen Welt und Reflexion darüber.³⁹⁴ Die Ambivalenz in der filmischen Welt ruft gewollt unterschiedliche Reaktionen bei Rezipient und Rezipientin hervor. „On assiste chez Rivette. On ne participe pas. On ne comprend pas. On suit (ou on ne suit pas). On regarde. Comme Rivette regarde ses acteurs.“³⁹⁵

³⁹² Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?*, S. 168.

³⁹³ Bonitzer et al., „Nouvel entretien avec Eric Rohmer“, S. 54.

³⁹⁴ Vgl. Grafe, *Nur das Kino*, S. 93.

³⁹⁵ Durançon, „Le guetteur du rêve“, S. 8.

3.5. Die kinematographische Theatralität der Reflexion

Zur Einführung in das Kapitel „1959 - 1967 Das Einlösen von Theatralität im Film“³⁹⁶ bediente ich mich eines Modells des Filmwissenschaftlers Gerstenkorn, der mittels Referenz, Modellierung und Wiederverwertung drei Kategorien des Eindringens von Theatralität in den Film beschreibt und schloss an mit einer Analyse von Theatralität in drei ausgewählten Filmen der *Nouvelle Vague*. Am Ende angekommen und Bilanz ziehend, ist es ein Zitat Rohmers, das auf praktischer Ebene verdeutlicht, was die folgenden Seiten auf theoretischer Ebene festzuhalten versuchen. In dem Interview der Zeitschrift *Travelling* entgegnet Rohmer auf die Feststellung des Interviewpartners, dass die Präsenz des Theaters durch die Einheit des Ortes in seinen Filmen gekennzeichnet wird:

„Si vous voulez dire, qu’il y a une unité de lieux et que l’on passe pas continuellement d’un lieu à l’autre, je suis d’accord. Mais dans le cinéma il y a des films qui se sont tenus dans un seul lieu et qui comptent les films les plus cinématographiques. Aussi je me refuse de considérer que mes films ont un côté théâtral parce qu’ils ne valent que par leur aspect et leur dimension spécifiquement cinématographique. J’ai toujours évité la théâtralité. Je n’aime pas que mes films soient vus comme du théâtre car cela crée une espèce de conscience collective vis-à-vis d’un spectateur qui est censé s’adresser différemment à la sensibilité de chacun. Il y a des films qui provoquent des réactions simultanées du public. Personnellement je voudrais que ces réactions soient très diversifiées en face de mes films et qu’elles ne soient pas semblables pour tout le monde.“³⁹⁷

Den Aspekt der Rezeption hier vernachlässigend, könnte man in Anlehnung an Rohmers Aussage eine Differenzierung zwischen theatraler und kinematographischer Theatralität vornehmen. Dass eine so starke Vereinheitlichung des Ortes, wie Rohmer sie auch in LA COLLECTIONNEUSE vornimmt, unweigerlich ans Theater denken lässt, kann auch durch die Weigerung des Filmemachers diesbezüglich nicht entkräftet werden. Theatralität manifestiert sich hier durch die Verwendung theatraler Konventionen, wie es schon die Jahrzehnte währende Filmpraxis vor der *Nouvelle Vague* beherrschte. Die Opposition zwischen theatraler und kinematographischer Theatralität formiert sich in der Anwendung der filmspezifischen Gestaltungsmittel; während bei ersterer das Medium Film vernachlässigt wird, bedient man sich bei zweiterer des Mediums auf Grund seiner technischen Charakteristika; hier verlangt die Auseinandersetzung mit Theater ein „Neu-Denken“ des Kinos, die Grenze zwischen theatralem und kinematographischen Raum wird

³⁹⁶ Vgl. Kapitel 3.1. Neu betrachtet: kinematographische Theatralität

³⁹⁷ O.A. „Entretien avec Rohmer“, S. 4.

dem Versuch einer Definition unterzogen³⁹⁸. Gerstenkorns Kategorien „par référence“ und „par modélisation“ würden in Folge den Einbruch „theatraler“ Theatralität beschreiben, während „par recyclage“ die Übertragung in ein anderes System anstrebt und somit kinematographische Theatralität kreiert.

Erinnert man sich zurück an Bazins „Théâtre et cinéma“ stößt man auf Parallelen: Theatralität im Film kennzeichnete sich im ersten halben Jahrhundert des Kinos dadurch ohne spezifisch filmische Kunstgriffe auszukommen³⁹⁹, doch Bazin, welcher Texttreue fordert, führt diese weiter in eine Erforschung filmspezifischer Mittel, bzw. in eine bewusste Verweigerung derselbigen um Theatralität hervorzuheben. Das Theater wird als Zitat in Anführungszeichen gesetzt⁴⁰⁰. Für die Filme der *Nouvelle Vague* muss man hinzufügen: das Theater wird durch filmische Mittel als Zitat in Anführungszeichen gesetzt. Weiters, ist nicht mehr die Theatralität Gegenstand des Stücks, sondern Reflexion darüber; dies geschieht in Anlehnung an Bazins Theorie zur veränderten Adaption von Theaterstücken, welche besagt, dass das Thema der Verfilmung nicht mehr Thema des Stücks ist, sondern das Stück selbst in seiner spezifischen Theatralität.⁴⁰¹

Eng mit der Anwendung kinematographischer Theatralität „par recyclage“ verbunden ist nun der Aspekt der Reflexion, welchen ich dennoch als eine weitere Kategorie des Eindringens von Theatralität Gerstenkorns Aufzählung hinzufügen möchte. Theatralität „par réflexion“ würde den bewussten Einsatz filmischer Mittel, um Theatralität zu konstruieren, bezeichnen. Der Formlosigkeit des *Cinéma de qualité* wäre eine bewusste filmische Formulierung entgegengesetzt.⁴⁰² Was Frieda Grafe als das Spezifische der *Nouvelle Vague* bezeichnet, ist zugleich Indiz für den Ursprung dieses Phänomens:

„Das Spezifische der Nouvelle Vague ist Bildung: Kinobildung. Man braucht sie zum Verständnis ihrer Filme, wie man die Kenntnis der Rhetorik braucht zum Verständnis von Racine. Diese Regisseure machen ihre Filme mit dem Wissen aus all den Filmen, die sie zuvor gesehen haben. Und die Intellektualisierung des Kinos, die sich durch sie vollzogen hat, kommt weder in der Abhandlung weltweiter Themen zum Ausdruck noch in einigen Leibniz- oder Baudelaire-Zitaten; sie besteht im kontrollierten Einsatz ihrer Mittel, in der Gewissheit, dass ihre Kunst schon lange keine naive mehr ist, dass ihr Medium vorgeformt ist.“⁴⁰³

Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass die Situation des Bruches, der oftmals in den Kritiken der 50er Jahre gefordert wurde, – der Bruch mit den theatralen Praktiken filmischer Vorgänger –, in eine Situation der Veränderung, Weiterentwicklung

³⁹⁸ Vgl. Deschamps, *Jacques Rivette: Théâtre, amour, cinéma*, S. 9.

³⁹⁹ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 131.

⁴⁰⁰ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 166.

⁴⁰¹ Vgl. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 169f.

⁴⁰² Vgl. Paech, *Literatur und Film*, S.179.

⁴⁰³ Grafe, *Nur das Kino*, S. 43.

transformiert wurde. Die Theatralität eines *Réalisme poétique* oder eines *Cinéma de qualité* wurde nicht in jedweder Hinsicht verweigert und zerstört, sondern reflektiert und in ihren Variationen weiter getragen. Wenn auch erst spät, so stellt Rohmer in einem Interview in den *Cahiers du cinéma* 1984 fest:

„Garder le lien avec le passé, avec les œuvres du passé, n’empêche pas, bien au contraire, d’aller de l’avant. Autrement dit, à mon avis, et si je relis cette phrase plus tard, je pense que je n’en aurai pas honte – j’ai toujours été contre la destruction. Je pense que pour construire, il ne faut pas détruire. Beaucoup de gens pensent le contraire, pensent qu’il faut détruire. Moi, pas du tout : la construction doit se faire à côté. Dans l’univers, il y a de l’espace, la construction ne nécessite pas le stade préalable de la destruction.“⁴⁰⁴

Neben dem Einbruch von Theater im Film kann man im Zuge einer Auseinandersetzung mit der Metaebene seine Aufmerksamkeit auch auf das erneute Auftauchen der Formen von Theatralität, welche bereits früher im Film aufschienen, lenken. Im Speziellen handelt es sich um das Eindringen der Theatralität des *Cinéma de qualité* in die Filme der *Nouvelle Vague*. Die simple Feststellung, dass die Theatralität der früheren Filmkunst teilweise übernommen wurde, kann erneut anhand des Models von Gerstenkorn einer differenzierteren Betrachtung unterzogen werden.

Die Szene in *PARIS NOUS APPARTIENT*, in der Gérard mit seinen Anweisungen zum Schauspiel Jean-Vals Bezug nimmt auf Rohmers Kritik von Delannoys *NOTRE-DAME DE PARIS*⁴⁰⁵ könnte somit als Wiederaufnahme theatraler Inszenierungsstrategien im Film „par référence“ bezeichnet werden. Zu bedenken ist bei diesem Beispiel jedoch, dass es sich um eine indirekte Bezugnahme handelt. Die Kritik transportiert die subjektive Wahrnehmung, jene Rohmers, einer Form von Theatralität; um zum Status einer Objektivität zu gelangen, müsste erst die Aussage Rohmers verifiziert werden. Wichtiger als das Ergebnis ist hier der Prozess, die Aneignung einer schon im früheren Film als existent beschriebene Form von Theatralität, welche durch ihre Wiederaufnahme in Kombination mit der schriftlichen, kritischen Ablehnung einen parodistischen Ton nicht verbergen kann.

⁴⁰⁴ Narboni, Jean, „Le temps de la critique“, *Cahiers du cinéma* 357, März 1984, S. 28-29, hier S. 28.

⁴⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.3.1. Arbeitsweisen und die Suche nach Präsenz

3.6. Bazin betrachtet

„Was ist Film?“ war die Frage, die eingangs als Grundlage der bazinschen Filmtheorie beschrieben wurde. In „Théâtre et cinéma“ wurde die Fragen nach dem Wesen des Theaters hinzugefügt. Die vorliegende Arbeit nimmt nicht in Anspruch diese Fragen zu beantworten, hofft jedoch für den Leser und die Leserin ausreichend die Frage nach dem Wesen des Theaters im Film, sowie die Reaktion des Films auf das Eindringen von Theater skizziert zu haben.

Eine der größten Errungenschaften der *Nouvelle Vague* in Bezug auf das Verhältnis dieser beiden Künste war, – und das findet sich schon in Ansätzen in den Schriften Bazins –, die Weigerung einer Gegenüberstellung, einer Hierarchisierung und einer Wertung. Theatralität und Kinematographie konnten nun nicht mehr gegeneinander ausgespielt werden. Ein Mehr an Theater resultierte nicht aus einem Weniger an Kino, ebenso wie der umgekehrte Fall nicht mehr zwingend war. „C’est le paradoxe du cinéma, qui est un art sans être un art, un spectacle sans l’être, un théâtre sans être théâtre, qui refuse le théâtre et qui en fait.“⁴⁰⁶ Was bei Bazin noch mit dem Begriff des *Cinéma impur* verteidigt werden musste und auch in Rohmers kritischen Schriften noch großen Anklang fand, durfte in der Filmpraxis der 60er Jahren als eine Allgemeingültigkeit betrachtet werden: die gegenseitige Beeinflussung der Künste ist eine willkommene Bereicherung. Unabdingbar sind dabei die zwei folgenden Aspekte: Ebenso groß wie der Respekt des Filmemachers den Mitteln seines Gestaltungsmediums gegenüber zu sein hat, muss auch das Bewusstsein des Publikums ausfallen, sich im Kino, nicht dem Theatersaal, zu befinden.

Mit den Aspekten der Präsenz, des Dekor-Mensch-Verhältnisses und des Realismus hat Bazin Aspekte der Analyse vorgeschlagen, die sich auch bei der Betrachtung der mindestens zehn Jahre später entstandenen filmischen Werke als dienlich erwiesen. Als immer wieder kehrender Punkt stellte sich dabei an zentrale Position die Beziehung des Publikums zum Bild; das Rezeptionsverhalten wird vom Filmemacher, von der Filmemacherin in den Produktionsprozess der Filme miteingebunden.

Dass Präsenz eines der wichtigsten Elemente des Theaters ist, wurde nicht bestritten, dass sie aber auch Teil des Kinos sein kann, durchaus; doch bereits Bazin erkannte, dass sie nicht das trennende Element zwischen den Künsten darstellt. Abwesenheit und Anwesenheit kann sich in Schattierungen vollziehen; filmische Mittel und Arbeitsweisen

⁴⁰⁶ Narboni, „Le temps de la critique“, S. 29.

wissen sehr wohl diese Graustufen zu bedienen. In den Filmen der *Nouvelle Vague* wurde Präsenz als ein Element der Arbeitsweise gesucht, es sollte der Aufzeichnung Authentizität und Realität hinzufügen. Darüber hinaus wurde die Gegenwärtigkeit nicht mehr auf das Verhältnis Schauspieler/Schauspielerin – Publikum reduziert. Allen voran übernahm die Kamera eine bedeutende Aufgabe bei der Darstellung von Präsenz, - in der Vermittlung einer Gegenwärtigkeit des Bildes, stärker jedoch die Betonung ihrer selbst, als technisches Mittel.

Auch die Dekor-Mensch-Debatte, die Bazin in „Théâtre et cinéma“ anführt und die in ihren Grundzügen in den Filmen von Godard, Rivette und Rohmer widergespiegelt wird, wurde durch den Aspekt der Kamera um einen großen Bereich erweitert. Es reicht nun nicht aus zu untersuchen, wie der Mensch den Dekor benützt, wie das Gleichgewicht zwischen Dekor und Mensch ausfällt; der Blick der Kamera und die anschließende Montage der Bilder werden zu einem elementaren Bestandteil der filmanalytischen Untersuchung.

Der räumliche Realismus ist ein Konstrukt, das die Filmemacher der *Nouvelle Vague* sehr unmittelbar von Bazin übernommen haben. Für sie reduzierte sich die Darstellung von Realität jedoch nicht nur auf einen Realismus des Raumes. Die reine Abbildung der Welt ist nicht mehr ihr Ziel, denn auch sie ist nur Schein einer Realität. Erst die Zerstörung des Scheins ermöglicht eine Verbindung zwischen der filmischen Realität und der persönlichen Realität des Zusehers und der Zuseherin zu initiieren; in der Ablehnung filmischer Konventionen, in der Sichtbarmachung filmischer Mittel finden sie eine Methode den Schein der Illusion zu brechen.

„L’aspect problématique de la théorie cinématographique de Bazin de nos jours se situe précisément en son centre : dans sa proclamation du cinéma comme étant le plus réaliste de tous les arts, et même comme une forme d’art dont la mission est de mettre à nu la réalité. Dans les années soixante et soixante-dix, deux décennies vouées à la déconstruction idéologique de l’illusion d’une reproduction transparente (il s’agissait de dévoiler les différentes manières dont les langages conventionnels structurent toute communication, sinon toute perception), les idées de Bazin étaient perçues comme réactionnaires.“⁴⁰⁷

Was in den 60er Jahren als reaktionär galt, wurde in den 50er Jahren im Zuge der Filmkritik oft als gemäßigt beschrieben. Die Töne, welche Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut anschlugen, waren sehr viel radikaler, als jene ihrer Kritikerväter, wurden jedoch durch die eigene filmische Arbeit besänftigt.⁴⁰⁸ Erst diese lies somit das

⁴⁰⁷ Gunning, „Éric Rohmer et l’héritage du réalisme cinématographique“, S. 12.

⁴⁰⁸ Tassone, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?*, S. 219.

wahre Erbe einer bazinschen Filmtheorie erkennen. Anhand der Position von Godard beschreibt Frieda Grafe:

„Godard, der anfangs mit seinen Optionen für Montage und die klassische Découpage Positionen erfocht, die die Anhänger der Kontinuität und der langen Einstellungen und der Tiefenschärfe ablehnte, der später häufig seine Distanz zu André Bazin herauskehrte, war – Serge Daney hat das zu bedenken gegeben – doch auch, wie alle von der Nouvelle Vague, im Grundsätzlichen in Übereinstimmung mit Bazin.“⁴⁰⁹

Eine grundsätzliche Übereinstimmung lässt sich also ablesen, bei manchen mehr betont, bei manchen weniger, bleibt unbestreitbar, dass Bazin als Wegbereiter für eine neue filmische Strömung, die endlich mit dem veralteten System brechen kann, unerlässlich war. In „La « somme » de Bazin“, von Rohmer nach dem Tod Bazins verfasst, reflektiert dieser:

„Nous, gens des *Cahiers*, qui avions avec lui des colloques quasi quotidiens, nous nous croyions dispensés de retourner à ses écrits, et sinon, peut-être, n’aurions-nous pas osé redire ce qu’il avait dit de façons définitive, ou le contraire parfois, oubliant qu’il avait à l’avance fourni ses réponses à nos objections. Et d’ailleurs, nous nous étions tous engagés dans les voies mineures de la polémique et des fioritures, nous déchargeant sur lui du soin de poser la grand question : « *Qu’est-ce que le cinéma?* », et d’y répondre. Maintenant nous incombe le dur devoir de poursuivre sa tâche : nous n’y faillerons pas, bien que persuadés qu’elle a été menée par lui beaucoup plus loin que nous ne saurions atteindre nous-mêmes. Si le cinéma n’évoluait pas, peut-être serions-nous mieux inspirés, même, d’y renoncer. Seules les surprises de l’avenir autorisent l’espoir que nous soyons, sinon les successeurs d’André Bazin, du moins ses disciples point trop indignes.“⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Grafe, *Nur das Kino*, S. 13.

⁴¹⁰ Rohmer, *Le goût de la beauté*, S. 164f.

4. Mediographie

4.1. Filmverzeichnis

A BOUT DE SOUFFLE, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1960.

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS, Regie: Jacques Becker, Frankreich 1955.

BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE, Regie: René Clément, Italien/USA/Frankreich 1958.

BONJOUR TRISTESSE, Regie: Otto Preminger, USA 1958.

CHIENS PERDUS SANS COLLIER, Regie: Jean Delannoy, Szenario: Jean Aurenche, François Boyer, Pierre Bost, Frankreich/Italien 1955.

CRIN BLANC, Regie: Albert Lamorisse, Frankreich 1952.

EN CAS DE MALHEUR, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich 1958.

ET DIEU... CREA LA FEMME, Regie: Roger Vadim, Frankreich/Italien 1956.

GERVAISE, Regie: René Clément, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich 1956.

L'AMOUR FOU, Regie: Jacques Rivette, Frankreich 1969.

LA BELLE EQUIPE, Regie: Julien Duvivier, Szenario: Julien Duvivier, Charles Spaak, Frankreich 1936.

LA BETE HUMAINE, Regie: Jean Renoir, Frankreich 1938.

LA COLLECTIONNEUSE, Regie: Eric Rohmer, DVD Video, Les films de Losange. (Orig. LA COLLECTIONNEUSE, Frankreich 1966)

LA CORDE [ROPE], Regie: Alfred Hitchcock, USA 1948.

LA TRAVERSEE DE PARIS, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich/Italien 1956.

LE BLE EN HERBE, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, Pierre Bost, Frankreich 1954.

LE JOUEUR, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Jean Aurenche, François Boyer, Pierre Bost, Frankreich/Italien 1958.

LE JOUR SE LEVE, Regie: Marcel Carné, Szenario: Jacques Prévert, Jacques Viot, Frankreich 1939.

LE PAYS D'OU JE VIENS, Regie: Marcel Carné, Frankreich 1956.

LES ASSASSINS DU DIMANCHE, Regie: Alex Joffe, Frankreich 1956.

LES ESPIONS, Regie: Henri-Georges Clouzot, Italien/Frankreich 1957.

LES GIRLS, Regie: George Cukor, USA 1957.

LES PARENTS TERRIBLES, Regie: Jean Cocteau, Frankreich 1948.

MADAME DE..., Regie: Max Ophuls, Frankreich/Italien 1953.

MARGUERITE DE LA NUIT, Regie: Claude Autant-Lara, Szenario: Gabriel Arout, Ghislaine Autant-Lara, Italien/Frankreich 1955.

MONSIEUR RIPOIS, Regie: René Clément, Frankreich/England 1954.

NOTRE-DAME DE PARIS, Regie: Jean Delannoy, Szenario: Jean Aurenche, Jacques Prévert, Frankreich 1956.

OASIS, Regie: Yves Allégret, Frankreich/BRD 1955.

OPENING NIGHT, Regie: John Cassavetes, USA 1977.

ORDET, Regie: Carl Theodore Dreyer, Dänemark 1955.

PARIS NOUS APPARTIENT, Regie: Jacques Rivette, DVD Video MK2 S.A. 2007. (Orig. PARIS NOUS APPARTIENT, Frankreich 1961)

PIERROT LE FOU, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich/Italien 1965.

PORTE DES LILAS, Regie: René Clair, Frankreich/Italien 1957.

PRINCE VALIANT, Regie: Henry Hathaway, USA 1954.

RIVER OF NO RETURN, Regie: Otto Preminger, USA 1954.

SAIT-ON JAMAIS..., Regie: Roger Vadim, Frankreich/Italien 1957.

SOMMARLEK, Regie: Ingmar Bergman, Schweden 1951.

VIVRE SA VIE, Regie: Jean-Luc Godard, DVD Video, Les films de la Pléiade. (Orig. VIVRE SA VIE, Frankreich 1962)

4.2. Bibliographie

Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.

Amiel, Vincent, „Rohmer et la crise du récit“, *Rohmer et les Autres*, Hg. Noël Herpe, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2007, S. 61-68.

Andersch, Alfred, *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965.

Annenkoff, Georges, „Points nevralgiques“, *La Gazette du cinéma* 3, September 1950, S. 1-2.

Araszkiewicz, Jacques, „La genèse de la théâtralité“, *Cinéma et théâtralité*, Hg. Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon: Aléas éditeur, 1994, S. 21-27.

Assayas, Olivier, „Du scénario achevé au scénario ouvert“, *Cahiers du cinéma* 371-372, Mai 1985, S. 7-8.

Astruc, Alexandre, „Notes sur la mise en scène“, *La Gazette du cinéma* 1, Mai 1950, S. 1.

Aumont, Jacques/Jean-Louis Comolli/Jean Narboni/Sylvie Pierre, „Le temps déborde“ *Cahiers du cinéma* 204, September 1968, S. 7-21.

Baby, Yvonne, „La Collectionneuse, c’est l’histoire d’une pensée. Entretien avec Eric Rohmer“, *Le Monde* 03.03.1967.

Bailly, Pierre, „Avis aux visages du plan fixe“, *La Gazette du cinéma* 4, Oktober 1959, S. 7.

Baroncelli, Jean de, „La Collectionneuse“, *Le Monde* 08.03.1967.

Barthes, Roland, „La mort de l’Auteur“, *Le bruissement de la langue*, Paris: Editions du Seuil 1984, S. 61-66.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris: Editions du Seuil 1964.

Bazin, André, „Comment peut-on être hitchcocko-hawksien“, *Cahiers du cinéma*, 44, Februar 1955, S. 17-18.

Bazin, André, „Le réel et l’imaginaire“, *Cahiers du cinéma* 25, Juli 1953, S. 52-55.

Bazin, André, „Les incertitudes de la fidélité“, *Cahiers du cinéma* 32, Februar 1954, S. 37-42.

Bazin, André, „Pour en finir avec la profondeur du champ“, *Cahiers du cinéma* 1, April 1951, S. 17-23.

Bazin, André, „Qui est le véritable auteur de film ?“, *Arts* 489, 10. November 1954, S. 5.

Bazin, André, „Théâtre filmé (Le secret professionnel)“, *Arts* 499, 19. Januar 1955, S. 5.

Bazin, André, „Un peu tard“, *Cahiers du cinéma* 48, Juni 1955, S. 45-47.

Bazin, André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris: Cahiers du cinéma 1998.

Bazin, André, *Qu’est-ce que le cinéma?*, *Edition définitive*, Paris: Editions du cerf 1975.

Bazin, André/Jacques Doniol-Valcroze/Pierre Kast/Roger Leenhardt/Jacques Rivette/Eric Rohmer, „6 personnages en quête d’auteurs, débat sur le cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 71, Mai 1957, S. 16-29, S. 85-90.

Bergala, Alain, „L’Art à partir de la vie. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala“, *Godard par Godard. Les années Cahiers*, Paris: Flammarion 1989, S. 9-42.

Bergala, Alain, „Profession : scénariste, Nationalité : française“, *Cahiers du cinéma* 371-372, Mai 1985, S. 45-47.

Bergala, Alain, *Godard au travail, les années 60*, Paris: Cahiers du cinéma 2006.

Bertetto, Paolo, „Les formes de la pensée“, *Jean-Luc Godard un hommage du Centre Culturel Français et du Museu Nazionale del Cinema de Turin*, Hg. Toffetti, Sergio, Turin: Centre Culturel Français de Turin 1990, S. 106-119.

Bonitzer, Pascal, *Éric Rohmer*, Paris: Editions de l’Etoile/Cahiers du cinéma 1999.

Bonitzer, Pascal/Jean-Louis Comolli/Serge Daney/Jean Narboni, „Nouvel entretien avec Eric Rohmer“, *Cahiers du cinéma* 219, April 1970, S. 46-55.

Bory, J.L., „La collectionneuse“, *Le nouvel observateur* 01.03.1967.

Bory, J.L., „Vivre sa vie“, *Arts* 25.09.1962.

Chapier, Henry, „La Collectionneuse de Eric Rohmer“, *Combat* 01.03.1967.

Chevrie, Marc, „Questions de méthode“, *Jean-Luc Godard un hommage du Centre Culturel Français et du Museu Nazionale del Cinema de Turin*, Barthélémy Hg. Sergio Toffetti, Turin: Centre Culturel Français de Turin 1990, S. 94-105.

Chevrie, Marc, „Supplément aux voyages de J.R.“, *Cahiers du cinéma* 416, Februar 1989, S. 20-25.

Collet, Jean, *Le cinéma en question*, Paris: Éditions du cerf 1972.

Collet, Jean, O.A., *Télérama* 30.09.1962.

Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris: Les éditions de minuit 1985.

Demonsablon, Philippe, „Précis de décomposition“, *Cahiers du cinéma* 89, November 1958, S. 53-55.

Deschamps, Hélène, *Jacques Rivette: Théâtre, amour, cinéma*, Paris: L'Harmattan 2001.

Dirscherl, Klaus, „«Cent pour-cent parlant» oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand“, *Materialität der Kommunikation*, Hg. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 377-391.

Doniol-Valcroze, Jacques, „Entretien avec Jean Renoir“, *Cahiers du cinéma* 8, Januar 1952, S. 48-52.

Dot, Bernard, „Pour une critique brechtienne du cinéma“, *Cahiers du cinéma* 114, Dezember 1960, S. 33-43.

Durançon, Jean, „Le guetteur du rêve“, *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, Hg. Suzanne Liandrat-Guigues, Paris: lettres modernes minard 1998, S. 5-10.

Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2007.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris: Armand Colin 2004.

Farocki, Harun/Kaja Silverman, *Von Godard sprechen*, Berlin: Verlag Vorwerk 1998.

Felten, Uta, „Vorwort“, *Rohmer Intermedial*, Hg. Uta Felten, Volker Roloff, Stauffenburg: Tübingen 2001, S. 7-11.

Fieschi, Jean-André, „La difficulté d’être de Jean-Luc Godard“, *Cahiers du cinéma* 137, November 1962, S. 14-25.

Fischer-Lichte, Erika, „I – Theatricality, Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies“, *Theatre Research International*, Vol.20, Nr.2, 1995, S. 85-89.

Frisch, Simon, „Die Kultur der Cinéphilie. Wegbereiter der Nouvelle Vague.“ *Medien/Interferenzen*, Hg. Burkhard Röwekamp, Astrid Pohl, Matthias Steinle, Mathias Wierth-Heining, Marburg: Schüren 2003, S. 62-72.

Gerstenkorn, Jacques, „Lever de rideau“, *Cinéma et théâtralité*, Hg. Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon: Aléas éditeur, 1994, S. 13-18.

Giroud, Françoise, O.A., *L’Express* 20.09.1962 (zitiert nach „...Et la presse“, *L’Avant-Scène* 19, Oktober 1962, S.32).

Godard, Jean-Luc, „Défense et illustration du découpage classique“, *Cahiers du cinéma* 15, September 1952, S. 28-32.

Godard, Jean-Luc, „Des épreuves suffisantes“, *Cahiers du cinéma* 73, Juli 1957, S. 35-37.

Godard, Jean-Luc, „Vivre sa vie, film en douze tableaux“, *L’Avant-Scène* 19, Oktober 1962.

Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard, Les années Cahiers*, Hg. Alain Bergala, Paris: Flammarion 1989.

Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Hg. François Barat, Joël Farges, Band 1, Paris: Éditions Albatros 1980.

Godard, Jean-Luc, *Vivre sa vie. Traitement*, 1962. (Bibliothèque de film Paris, Fonds TRUFFAUT551-B313: Bazin, Janine; Braunberger, Pierre, Godard, Jean-Luc, Gruault, Jean, „Documentation sur Jean-Luc Godard“, 1959-1983)

Godard, Jean-Luc, „Montage, mon beau souci“, *Cahiers du cinéma* 65, Dezember 1956, S.30-31.

Grafe, Frieda, „Nachwort“, *Vivre sa Vie, Die Geschichte der Nana S., Drehbuch*, Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1964, S. 81-85.

Grafe, Frieda, *Nur das Kino, 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin: Brinkmann&Bosse 2003.

Gray, Paul, „Cinéma vérité, an interview with Barbet Schroeder“, *Film and theatre*, Hg. Richard Schechner, Tulane Drama Review, New Orleans: Tulane University, 1966, S. 130-132.

Gruault, Jean, *Ce que dit l'autre*, Paris: Julliard 1992.

Gruault, Jean/Jacques Rivette, *Paris nous appartient, Scénaristique, Découpage technique*, 1958. (Bibliothèque de film, Paris, Fond LACHENAY36-B7: AJYM Films, Gruault, Jean, Lachenay, Robert, Nonin, Roland, Rivette, Jacques, „Assistant-réalisateur“, 1958-1960)

Gruault, Jean/Jacques Rivette, *Paris nous appartient, Scénaristique, Montage, Détection*, 1958. (Bibliothèque de film, Paris, Fond TRUFFAUT60-B59)

Gruault, Jean/Jacques Rivette, *Paris nous appartient, Scénario*, 1958. (Bibliothèque de film, Paris, SCEN2042-B610)

Gunning, Tom, „Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique“, *Rohmer et les Autres*, Hg. Noël Herpe, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2007, S. 11-20.

Jeancolas, Jean-Pierre, „De 1944 à 1958“, *La critique de cinéma en France*, Hg. Michel Ciment, Jacques Zimmer, Paris: Ramsay 1997, S. 55-88.

Jousse, Thierry, „Entretien avec Anna Karina“, *Spécial Godard*, Hg. Thierry Jousse, Serge Toubiana, Paris: Cahiers du cinéma 1991, S. 16-21.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag 2005.

Legrand, Gérard/François Thomas, „Entretien avec Eric Rohmer“, *Positif* 350, April 1990, S. 4-9.

Magny, Joël, *Claude Chabrol*, Paris: Cahiers du cinéma 1987.

Magny, Joël, *Eric Rohmer*, Paris: Rivages 1986.

Martin, Marcel, „Libertine et point ingénue“, *Les Lettres françaises* 09.03.1967.

Mauriac, Claude, O.A., *Le Figaro Littéraire* 22.09.1962 (zitiert nach „...Et la presse“, *L'Avant-Scène* 19, Oktober 1962, S.31).

Mauro, Florence, „Entretien avec Éric Rohmer, Secret de laboratoire“, *Cahiers du cinéma* 371-372, Mai 1985, S.90-93.

Mecke, Jochen, „Man kann nicht an nichts denken: Rohmers intermediale Ästhetik im Spannungsfeld zwischen literarischer Interpretation und filmischer Kollektion“, *Rohmer Intermedial*, Hg. Uta Felten, Volker Roloff, Stauffenburg: Tübingen 2001, S. 13-44.

Ménil, Alain, „Mesure pour mesure, théâtre et cinéma chez Jacques Rivette“, *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, Hg. Suzanne Liandrat-Guigues, Paris: lettres modernes minard 1998, S. 67-96.

Metz, Christian, ""Montage" et discours dans le film. Un problème de sémiologie diachronique du cinéma", *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, Hg. Peter Kress, Bochum: Universitätsverlag Bochum 1970, S. 16-23.

Metz, Christian, "Problèmes actuels de théorie du cinéma", *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, Hg. Peter Kress, Bochum: Universitätsverlag Bochum 1970, S. 46-87.

Milne, Tom, „Jean-Luc Godard and Vivre sa vie“, *Jean-Luc Godard*, Hg. Toby Mussman, New York: E.P. Dutton & Co 1968, S. 81-86.

Monaco, James, *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York: Oxford University Press 1976.

Narboni, Jean, „Le temps de la critique“, *Cahiers du cinéma* 357, März 1984, S. 28-29.

Neyrat, Cyril, „La pesanteur du théâtre et la grâce du cinéma : dispositifs de guerre chez Kleist et Rohmer“, *Rohmer et les Autres*, Hg. Noël Herpe, Rennes: Presses universitaires de Rennes 2007, S. 51-57.

O.A., „A propos sur le son“, *La Gazette du cinéma* 1, Mai 1950, S. 3.

O.A., „Auto-destruction, La collectionneuse“, *Candide* 13.03.1967.

O.A., „Claude Chabrol“, *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 2-19.

O.A., „Déchirement et Complot“, *Les lettres françaises* 27.12.1961.

O.A., „Dostoievski revu et corrigé“, *Cahiers du cinéma* 85, Juli 1958, S. 42.

O.A., „Entretien avec Rohmer“, *Travelling* S. 2-6 (Bibliothèque du film Paris, Fond Truffaut 564 B322: Rohmer, Eric, „Documentation sur Eric Rohmer“, 1967-1983).

O.A., „Jean-Luc Godard“, *Cahiers du cinéma* 138, Dezember 1962, S. 21-39.

O.A., „Le Pour et le Contre. Une enquête des « Cahiers du cinéma »“, *Cahiers du cinéma* 12, Mai 1952, S. 41-42.

O.A., „Notre enquête sur la critique“, *Cahiers du cinéma* 15, September 1952, S. 33-49.

O.A., „Notre enquête sur la critique“, *Cahiers du cinéma* 21, März 1953, S. 32-38.

O.A., „Paris nous appartient“, Télérama 24.12.1961.

O.A., „Vivre sa vie“, Télérama 24.01.1965.

O.A., O.A. (Notizen), (Bibliothèque de film, Paris, Fond TRUFFAUT562–B320: Gruault, Jean; Sadoul, Georges; Rivette, Jacques, „Documentation sur Jacques Rivette“, 1958-1983).

Ophuls, Max, „Les infortunes d'un scénario“, Cahiers du cinéma 81, März 1958, S. 21-23.

Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Metzler: Stuttgart 1988.

Perkins, V.F., „Vivre sa vie“, *The Films of Jean-Luc Godard*, Hg. Ian Cameron, London: Studio Vista Limited 1967, S. 32-39.

Philippe, Claude-Jean, „Entretien avec Eric Rohmer“, Télérama 12.03.1967.

Prédal, René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Paris: Nathan 1996.

Revel, Jean-François, „Paris nous appartient“, France Observateur 21.12.1961.

Rivette, Jacques, „L'Age des metteurs en scène“, Cahiers du cinéma 31, Januar 1954, S.45-48.

Rivette, Jacques, „L'âme au ventre“, Cahiers du cinéma 84, Juni 1958, S. 45-47.

Rivette, Jacques, „Le masque“, Cahiers du cinéma 28, November 1953, S. 49-51.

Rivette, Jacques, „Lettre sur Rossellini“, Cahiers du cinéma 46, April 1955, S. 14-26.

Rivette, Jacques, „Sainte Cécile“, Cahiers du cinéma 82, April 1958, S. 52-54.

Rivette, Jacques, „Wir sind nicht mehr unschuldig“, *Das Kino des Jacques Rivette. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums (Eine Retrospektive und Carte Blanche für Jacques Rivette)*, Hg. Astrid Ofner, Wien: Viennale 2002, S. 70-71.

Roger, Philippe/Barthélémy Amengual, „Gilles Deleuze et la théâtralité, échange entre Philippe Roger et Barthélémy Amengual“, *Cinéma et théâtralité*, Hg. Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon: Aléas éditeur, 1994, S. 45-49.

Rohmer, Eric, „La Collectionneuse“, L'Avant-Scène 69, April 1967.

Rohmer, Eric, „La quintessence du genre“, Cahiers du cinéma 83, Mai 1958, S.46-50.

Rohmer, Eric, „Le Joueur“, Arts 699, 3.-9. Dezember 1958, S. 7.

- Rohmer, Eric, „Mélodie désaccordée“, *Cahiers du cinéma* 76, November 1957, S. 51-53.
- Rohmer, Eric, „Notre-Dame de Paris, ennuyeuse mascarade“, *Arts* 599, 26. Dezember 1956, S. 3.
- Rohmer, Eric, „Une alceste chrétienne“, *Cahiers du cinéma* 55, Januar 1956, S. 25-28.
- Rohmer, Eric, *Le goût de la beauté*, Hg. Jean Narboni, Paris: Cahiers du cinéma, 2004.
- Roloff, Volker, „Louis Malle: Theater, Theatralität und Film“, *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen*, Hg. Dirk Naguschewski, Sabine Schrader, Marburg: Schüren 2009, S. 77-92.
- Roloff, Volker, „Theater und Theatralität im Film“, *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Hg. Volker Roloff, Scarlett Winter, Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 5-9.
- Sartirano, Claude, „La collectionneuse“, *Combat* 27.02.1967.
- Schérer, Maurice, „Etude technique de « La Corde »“, *La Gazette du cinéma* 1, Mai 1950, S. 4.
- Schérer, Maurice, „Vanité que la peinture“, *Cahiers du cinéma* 3, Juni 1951, S. 22-29.
- Schütte, Wolfram, „Distanz des Nicht-Distanzierten. Godard und « Vivre Sa Vie »“, *Materialien zur Theorie des Films*, München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 482-484.
- Serceau, Michel, *Éric Rohmer, Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Paris: Éditions du cerf 2000.
- Sontag, Susan, „On Godard's Vivre Sa Vie“, *Jean-Luc Godard*, Hg. Toby Mussman, New York: E.P. Dutton & Co 1968, S. 87- 100.
- Sontag, Susan, „Film and Theatre“, *Theatre and Film A Comparative Anthology*, Hg. Robert Knopf, Yale University Press: New York 2005, S. 134-151.
- Tassone, Aldo, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?*, Paris: Stock 2003.
- Truffaut, François, „Ali Baba et la « Politique des auteurs »“, *Cahiers du cinéma* 44, Februar 1955, S. 45-47.
- Truffaut, François, „Avec Max Ophüls nous perdons un de nos meilleurs cinéastes“, *Arts* 613, 3.-9. April 1957, S.3.
- Truffaut, François, „Chiens perdus sans collier de Jean Delannoy“, *Arts* 541, 9. November 1955, S. 5.

Truffaut, François, „Clouzot au travail, ou le règne de la terreur“, *Cahiers du cinéma* 77, Dezember 1957, S. 18-22.

Truffaut, François, „Depuis Bresson, nous savons qu’il y a quelque chose de neuf dans l’art du film“, *Arts* 595, 5. Dezember 1958, S. 3.

Truffaut, François, „Dossier noir d’André Cayatte“, *Arts* 517, 25. Mai 1955, S. 5.

Truffaut, François, „La photo du mois“, *Cahiers du cinéma* 88, Oktober 1958, S. 49.

Truffaut, François, „Le cinéma crève sous les fausses légendes“, *Arts* 619, 15. Mai 1957, S. 3-4.

Truffaut, François, „Les nègres de la rue blanche“, *Cahiers du cinéma* 38, August/September 1954, S. 48-51.

Truffaut, François, „Les sept péchés capitaux de la critique“, *Arts* 519, 6. Juli 1955, S. 5.

Truffaut, François, „Marguerite de la nuit de Claude Autant-Lara“, *Arts* 552, 25. Januar 1956, S. 5.

Truffaut, François, „Oasis d’Yves Allégret“, *Arts* 513, 27. April 1955, S. 5.

Truffaut, François, „Positif : Copie 0“, *Cahiers du cinéma* 79, Januar 1958, S. 60-62.

Truffaut, François, „Premier Bilan du Cinémascope“, *Arts* 474, 28. Juli 1954, S. 3.

Truffaut, François, „Responsabilité limitée“, *Cahiers du cinéma* 61, Juli 1956, S. 43-44.

Truffaut, François, „Seule la crise sauvera le cinéma français“, *Arts* 652, 8. Januar 1958, S. 1.

Truffaut, François, „Si votre techniramage...“, *Cahiers du cinéma* 84, Juni 1958, S. 52-55.

Truffaut, François, „Une certaine tendance du cinéma français“, *Cahiers du cinéma* 31, Januar 1954, S. 15-29.

Truffaut, François, „Une consternante pochade“, *Arts* 591, 31. Oktober 1956, S. 3.

Vidal, Marion, *Les contes moraux d’Éric Rohmer*, Paris: Pierre Lherminier 1977.

Warstat, Matthias, „Theatralität“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2005.

Zand, Nicole, „Entretien avec Jean-Luc Godard“, *Le Monde* 20.09.1962.

Anhang

Französische Zusammenfassung

« Le théâtre à l'aide du cinéma »

L'aspect de la théâtralité dans les films de la *Nouvelle Vague*.

Résumé

André Bazin et son aspect de théâtralité

« Le théâtre à l'aide du cinéma » est une citation d'André Bazin, critique et théoricien du cinéma français et international pendant les années 40 et 50, qui se trouve dans l'article „Théâtre et cinéma“, publié en 1951 à Paris. La citation ainsi que l'ensemble de l'article constituent l'inspiration et la base de l'étude sur la relation entre l'art théâtral et l'art cinématographique dans la période de la *nouvelle vague* et sa décennie précédente. C'est à travers ce mémoire que cette étude sera analysée en détails.

La *théâtralité* est un terme qui apparaissait dans le contexte de la discussion de l'influence mutuelle des arts au début du 20^{ième} siècle. En renvoyant au-delà de l'institution et l'art théâtral, il permet de distinguer et organiser les influences de ceux-ci en dehors de leur domaine. Les nombreux modèles sur la théâtralité distinguent le plus souvent une catégorie anthropologique et une catégorie esthétique qui sont tous les deux significatives pour l'analyse de la théâtralité dans le cinéma de la *nouvelle vague*. Dans les années 50 Roland Barthes et André Bazin se posaient la question sur l'être de la théâtralité et tous deux partagent le même avis disant que la théâtralité est un élément omniprésent dès la création d'un texte. C'est le paradoxe suivant qui la décrit : elle est la présentation théâtrale dont on a enlevé le texte et au même moment sa création est exclusivement le fait du texte.

Dans l'art cinématographique, l'application des éléments théâtraux était dès son origine très limitée ; le *film d'art* des années 1910, le terme du *théâtre filmé* qui se développait ensuite, le réalisme poétique des années 1930 et le *cinéma de qualité* des années 1940 et 1950 ont tous contribué à ce que les conventions théâtrales se soient incrustées et étendues sans aucune réflexion. Ce n'est que Bazin qui a traité l'aspect de la théâtralité dans le cinéma d'une façon à ce qu'il soit nécessaire pour les cinéastes, les théoriciens, les critiques et même le public de prendre une nouvelle approche. Il constate dans „Théâtre et Cinéma“ : L'aspect théâtral qui est introduit dans un film d'une manière délibérée et réfléchie n'est plus longtemps un critère négatif, mais peut aider à une œuvre cinématographique d'approfondir sa propre langue. La fidélité au texte et la tentative de le traduire d'un médium à l'autre exigent une réflexion sur les structures propres aux médiums autant que du respect. Le « surcroît » de théâtralité construit par la profondeur de champ, le plan séquence ou d'autres formes de soulignage des structures théâtrales peut même augmenter la valeur cinématographique. Quand Bazin propose les trois aspects suivants pour l'analyse de l'intermedialité - la présence, la relation décor/homme et le réalisme de l'espace - il prouve que la théâtralité dans le film ne se réduit pas aux conventions classiques avec lesquelles le spectateur de théâtre est habitué :

La présence physique d'un acteur – qui est depuis l'origine de la cinématographie la grande différence entre les deux arts – peut être réalisée avec des techniques cinématographiques. Au cinéma, il n'y a pas seulement l'absence et la présence, mais des différents dégradés entre les deux extrêmes. Cela permet au cinéaste de décider lui-même du degré d'activité ou de passivité du téléspectateur. L'explication est la suivante : Alors que la présence physique d'un personnage revendique l'activité et par conséquent empêche l'identification du spectateur avec les personnages sur scène, on supposait que le cinéma encourage la passivité et l'identification. S'il y a équilibre entre l'absence et la présence dans un film alors la manifestation d'une opposition au sein d'une identification du public en sera le but. D'ailleurs, la relation entre le décor et l'homme s'écoule directement de l'élément de présence. Alors que le cinéma est caractérisé par l'adjectif *centrifuge*, qui implique que l'action sur l'écran peut se dérouler sans que l'homme ne tienne un rôle fondamental, Bazin attribue au théâtre un mouvement *centripète*, qui met l'acteur au centre de l'action. De nouveau, si le cinéma s'approprie les structures théâtrales, dans ce cas la centralisation de l'acteur et de ce fait l'importance de la parole, il ne trouverait sa réalisation idéale que dans la transmission des aspects théâtraux dans un système cinématographique.

Néanmoins, la perspective qu'offre le théâtre reste dans un cadre « limité et conventionnel » alors que le cinéma lui ouvre une fenêtre « illimité et réaliste ».

À travers la transformation d'une scène limitée qu'offre le théâtre à l'espace libre du cinéma, le réalisme de l'espace joue un rôle essentiel. Les conventions théâtrales à l'aide de la suggestion du réalisme de même que l'accumulation des faits réels sont insuffisants ; Bazin se prononce pour les traces de réalité, souvent insignifiantes, qui suscitent la plus grande imagination chez le public et par conséquent l'impression du réalisme. Il l'appelle « le catalyseur esthétique qui pourra suffire d'introduire à dose infinitésimale dans la mise en scène ». Ce n'est pas la position de l'acteur qui change dans l'espace mais l'espace dans l'ensemble prend de nouvelles dimensions ; l'espace orienté vers l'intérieur est alors transformé en une fenêtre qui donne sur le monde. Ce qu'il ne faut pas oublier dans cette discussion, c'est que la relation des arts se manifeste aussi dans l'autre sens, dans l'influence du cinéma sur théâtre.

La théorie de Bazin forme la base du courant cinématographique *nouvelle vague* ; elle n'est pas réduite à être seulement quelque chose d'admiration et de respectée, mais elle peut aussi être discutée ; elle amène à se distancier, à défendre une position opposée et à trouver sa propre opinion.

1950 – 1958 Le refus de théâtralité dans la critique

L'article „Théâtre et cinéma“ de Bazin a été publié dans une période marquée par des renouvellements dans la critique cinématographique. L'année précédente, *La Gazette au cinéma* édité par Eric Rohmer avec le soutien de Jacques Rivette et Jean-Luc Godard était une revue de cinéma parmi d'autres qui apportait de nouveaux éléments au monde cinéaste ; avec l'établissement de *Cahiers du cinéma* par André Bazin et ses deux collègues Jean-Marie Lo Duca et Jacques Doniol-Valcroze en 1951, la différenciation entre une nouvelle critique et une ancienne critique s'est clarifiée. Le défi pour les jeunes critiques et les futurs cinéastes, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer et

François Truffaut s'est manifesté dans la plus grande provocation et la plus immense rupture avec le système traditionnel et classique du cinéma français. La langue utilisée était polémique, ironique et offensive, c'était surtout Truffaut qui attirait l'attention avec ses articles dans les *Cahiers du cinéma* et *Arts*. Ce qui était fortement lié à la critique cinématographique des années 50 était une réflexion sur le sens et sur les conséquences du travail critique, intensifiée par la concurrence des deux grandes revues cinématographiques *Cahiers du cinéma* et *Positif*. Même si Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer et Truffaut ont nommé les années de leurs travaux critiques « stade transitoire /intermédiaire », la critique s'est prolongée comme un aspect principal dans leurs futures œuvres. Il s'agissait d'une critique dont la discussion de la relation entre l'art théâtral et l'art cinématographique prenait beaucoup de place, tant dans leurs travaux écrits comme dans leurs œuvres cinématographiques, mais qui laisse cependant transparaître un changement d'opinion au fil des années.

Discutée à partir de l'origine de l'art cinématographique, la dépendance mutuelle des deux arts a été renforcée par l'introduction durant les années 30 du son dans le film. Le *théâtre filmé* et le *théâtre en conserve*, le plus souvent lié à une connotation négative, étaient la réduction d'une relation théâtre-cinéma, qui n'a pas correspondu à la situation réelle. L'adaptation d'une pièce théâtrale n'était pas la seule trace du théâtre au cinéma, son influence s'étend sur les domaines tels la dramaturgie, la mise en scène, la parole, le découpage, le montage, ou encore le système de production. Le fait que le lien entre les deux arts est beaucoup plus complexe et hétérogène que l'on ne peut penser, c'est révélé dans l'échec du *film d'art* et du *cinéma pur*. Le premier essayait d'améliorer la réputation du cinéma grâce à l'intégration du théâtre alors que le deuxième essayait d'éviter toute influence d'autres formes d'arts.

Plus tard, le *cinéma de qualité* essayait de revigorer le *réalisme poétique* d'avant-guerre ; ses réalisateurs Claude Autant-Lara, René Clair, René Clément, Henri-Georges Clouzot et Jean Delannoy et ses scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost étaient les ennemis déclarés des cinq jeunes critiques. Les articles de Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer et Truffaut publiés pendant les années 50 notamment dans *Cahiers du cinéma* et *Arts* prononcent un refus de théâtralité qui permet une classification selon quatre catégories. Celles-ci sont le refus du scénario qui est un héritage théâtral, le refus des conventions théâtrales dans la mise en scène, le refus de l'illusion théâtrale lié à la nécessité du réalisme et finalement la nécessité d'une application consciente de la théâtralité.

L'établissement du son dans le film a ouvert le domaine cinématographique un peu plus aux personnages dont la liaison au cinéma est la parole. L'emploi de scénaristes dans les années 30 et 40 a contribué à ce qu'il se soit établi tout un système de production dont le seul but était l'efficacité et le succès public et matériel d'une œuvre cinématographique. Souvent le rôle du metteur en scène est limité à l'exécution des instructions du scénario ; les scénaristes, souvent anciens hommes de lettres, sont considérés au même temps comme artistes et comme experts dans leur domaine, pendant que les jeunes critiques de *Cahiers du cinéma* leurs ont reproché l'ignorance complète du médium avec lequel ils travaillaient. La question sur « le véritable auteur » d'une œuvre s'est posée tôt. Il y avait des scénaristes qui considéraient leur scénario comme une partie de la production, dont la mise en scène est la perfection, pendant qu'il y avait ceux qui considéraient le scénario comme œuvre complète qui ne doit qu'être réalisée, la création des *films de scénaristes*. Refusés par les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma*, ils ont reproché aux scénaristes de ne pas prêter attention à la langue cinématographique, de sous-estimer le médium et de lui imposer des structures théâtrales comme ceci est la seule chose avec laquelle ils sont habitués. Au fond, les scénarios du *cinéma de qualité* se produisaient toujours selon les mêmes critères, « le propre, le fini, le travail bien fait ». La structure est répétitive, facile à comprendre et fermée en ce qui concerne les personnages, l'espace et la langue; il n'y a aucune liberté, plan par plan, tout est scénarisé, dialogué et contrôlé. Les scénaristes ne voyaient pas qu'ils créaient chaque scénario selon les règles du précédent ; dans tous les films c'est toujours la même histoire qui est racontée, la structure dramaturgique une fois qu'elle a prouvé son succès se répète dans les films suivants et se caractérise par sa valeur théâtrale et dramatique. La chronologie est importante comme elle garantit que la compréhension, les personnages et les lieux filmiques sont introduits avant qu'ils font avancer l'action. Au moment où le film est fini, l'histoire est aussi terminée. La langue est au même temps facile à comprendre puisqu'elle n'est pas réelle, pas naturelle ; les acteurs disent leurs textes alors qu'ils recherchent des effets. De plus, le niveau auditif est double dans l'image visuelle, la langue théâtrale est soulignée par la profusion dans le cadre.

La structure du scénario et son langage correspondent à une image du public qui « aime bien qu'on le prenne par la main pour le conduire, en ligne droite vers le dénouement ». Cette justification ainsi que ces conséquences contrariaient les jeunes critiques.

Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer et Truffaut s'opposaient non seulement au scénario achevé et revendiquaient que le *film d'auteur* devrait remplacer le *film de scénariste*, mais ils insistaient déjà sur une application plus consciente des aspects théâtraux et sur une plus

grande fidélité au texte littéraire en cas d'une adaptation. Truffaut l'exprime très distinctement et avec un ton polémique dans son célèbre article « Une certaine tendance dans le cinéma français » en 1954.

À côté du scénariste, le metteur en scène était le deuxième personnage dans la production cinématographique que les futures cinéastes de la *nouvelle vague* confrontaient avec des accusations graves dans leurs critiques. Contrairement à la figure du scénariste, dont ils refusaient d'accepter la qualité artistique, ils reprochaient aux réalisateurs de travailler comme des techniciens avec la plus grande efficacité, la plus grande perfection et en prenant en compte l'opinion des autres, des producteurs, des scénaristes ainsi du public sans suivre une ligne artistique. Le talent d'un réalisateur et le succès d'un film se manifestaient, pensait-on à ce temps-là, dans la diversité des genres, dans le degré de la perfection technique et dans le choix du scénario convenant. Les victimes de ce type de production, qui s'accomplit presque automatiquement, se trouvent au niveau du contenu, de la mise en scène, du montage, dans leurs redondances et leurs inconsistances. L'utilisation des conventions théâtrales était dans ces films un soulagement bienvenu puisque l'on pouvait partir du principe qu'elles sont bien connues par le public. Le succès des films du *cinéma de qualité* était toujours lié au soutien d'un public dont le sens artistique était aussi minime que celui du metteur en scène, celui du scénariste ou encore celui du producteur ; c'est pourquoi le ton provocant des jeunes critiques concerne le plus souvent aussi le goût du spectateur.

Très loin d'un effet réaliste, les interactions de la caméra avec les personnages et l'espace dans les films de Autant-Lara, de Clouzot ou encore de Delannoy se caractérisent par un manque de dynamique et une construction qui montre de toute évidence son héritage théâtral bien que les réalisateurs essaient même de la cacher derrière la perfection et la complexité technique tout en oubliant de considérer la langue qui est propre à l'art cinématographique. Au contraire, les critiques soulignent dans les films de leurs réalisateurs favoris l'effort de montrer une mise en scène anti-théâtrale qui est au même moment moins parfait. La perfection du *cinéma de qualité* est marquée par l'utilisation de la caméra, sa position, son mouvement et par la complexité du cadrage. Le tournage au studio évite la frontalité et l'immobilité de la caméra ce que René Prédal désigne comme « l'esthétique théâtrale ». Il la distingue à la « situation théâtrale », qui est typique pour le *cinéma de qualité* car elle regroupe la réduction des lieux et des personnages et la dominance de la langue. Bien que Bazin y analyse les éléments théâtraux de la mise en

scène d'une façon plus détaillée et constate une esthétique théâtrale qui ne se réduit pas à la description de Prédal, les avis de Bazin et Prédal concordent dans la déclaration sur un déroulement de réalisation qui se fait presque automatiquement.

Comme c'est encore une fois la perfection qui empêche l'introduction du réalisme et soutient l'illusion théâtrale, et comme la copie et la stagnation dans le développement des techniques cinématographiques sont dues à l'héritage théâtrale, les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* n'ont vu le renouvellement essentiel que dans une évasion de la perfection en attirant au même temps plus d'attention sur l'arbitraire, le hasard et le manque. C'était au milieu des années 50 que Truffaut a parlé pour la première fois d'un cinéma qui n'était plus réalisé par des techniciens, mais par des artistes. Il parlait d'un cinéma qui s'approche à la réalité de la vie, aux choses telles qu'elles sont en employant un ton neuf et en explorant les structures cinématographiques. Truffaut le nommait *le cinéma d'auteur* et trouvait dans le personnage de Roger Vadim son représentant.

En adaptant l'idée de Bazin qui est de dire que l'écran est une fenêtre sur le monde, l'intérêt des futurs cinéastes de la *nouvelle vague* s'est concentré sur un cinéma qui renvoie le spectateur à leurs propres vies, qui crée des liens entre le monde cinématographique et le monde personnel. Ce sont la langue, le temps et l'espace filmique – coupés des conventions théâtrales – qui aident à introduire le réel. La figure n'est plus au centre de l'action, le film crée un univers et laisse apparaître les choses telles qu'elles sont. On quitte le studio et le décor artificiel et on se tourne vers la vie quotidienne dans la rue, dans de vrais appartements, sous le soleil.

La recherche de la réalité est prioritaire, même l'aspect artistique est secondaire dans ce cas, ou plutôt inséparable d'une expression de la vie. L'opposition de l'illusion théâtrale et de la réalité filmique se clarifie au niveau des moyens cinématographiques dans la confrontation du découpage et de la profondeur de champ. Le découpage du cinéma français décrit selon Bazin exactement le déroulement de l'accord théâtral, l'objectivité de l'image visuelle est détruite par le montage qui agit conformément aux règles de la dramatisation et qui établit les conventions des moyens techniques dont la conséquence est le caractère superficiel, l'irréalité, l'insignifiance, l'atonie et l'inefficacité. C'est le metteur en scène qui décide de ce qui est montré et de ce qui est caché. Contrairement, la profondeur de champ permet au spectateur de faire son propre choix et de trouver sa propre façon de lire, lier et comprendre les images ; elle introduit l'ambiguïté dans la structure filmique. Bien que la statique de la caméra et le refus de montage qui viennent avec la

profondeur de champ donnent l'impression d'un retour au théâtre, elle ajoute au même moment un réalisme objectif qui agit contre la théâtralité. La structure plus réaliste, l'activité du public et l'introduction d'une ambiguïté comme une possibilité sont l'acquisition de la profondeur de champ.

Poursuivie par Rohmer, Rivette et Truffaut, c'est seulement Godard qui s'éloigne de la théorie de Bazin pour proposer une synthèse entre découpage et profondeur de champ, entre montage et mise en scène, un procédé qu'il décrit dans ses articles comme « Montage, mon beau souci » et « Défense et illustration du découpage classique ».

En plus de l'introduction de la profondeur de champ, il se manifeste avec le cinémascope un autre moyen de maintenir le réalisme ; l'élargissement du cadre et la façon de son appropriation ont séparé très nettement ceux qui le bourrent avec l'illusion et ceux qui le vident à cause réalisme. Le cinémascope a aussi séparé les critiques : d'un côté les jeunes enthousiastes qui se sont hâtivement appelés « génération cinémascope » et de l'autre les anciens qui craignaient qu'un film ennuyeux serait dans ce nouveau format 2,5 fois plus ennuyeux. Pourtant Bazin admet que l'écran plus grand donne aux sujets documentaires et travaux sur des rapports spacieux un plus libre jeu.

À cause du « plus » de réalité dans les œuvres filmiques, le public est activé et provoqué, son émotion est avivée et multipliée. Paradoxalement, Bazin constate que le refus de l'illusion dans un film mène à une imagination agrandie pendant la réception.

Quand les cinq critiques parlent dans leurs articles de l'influence négative qu'a théâtre sur l'art cinématographique, il y a deux aspects qui les regroupent et qui sont importants à considérer. D'abord, il faut admettre que la discussion de la théâtralité dans les films est souvent superficielle, le reproche de « faire du théâtre » est souvent prononcé sans donner d'explications plus détaillées. Puis, ce reproche se réfère toujours à une utilisation de structures et conventions théâtrales sans que le metteur en scène ne s'en soit rendu compte. Pourtant, dans le cas contraire, la théâtralité est introduite dans l'œuvre d'une façon consciente et réfléchie, elle est bienvenue et sert à souligner la langue cinématographique.

De façon similaire, les critiques jugent la question de l'adaptation : la fidélité à la langue et à l'esprit sont les critères qui permettent la transmission efficace d'une matière littéraire d'un médium à un autre. La théâtralité d'une œuvre littéraire ne se transforme pas seulement dans l'aspect linguistique, mais on la trouve aussi dans la mise en scène, le montage et le contenu. C'est Rohmer qui reprend dans ce contexte la théorie de Bazin du *cinéma impur*, qui veut dire que les influences d'autres arts sont acceptables tant qu'on

reste fidèle aux caractéristiques de son propre art ; ce sont les moyens cinématographiques qui sont révélateurs de la pureté du médium, alors que la pénétration mutuelle des médiums différents offre des nouvelles qualités à la relation entre théâtre et cinéma. La question de comment ces nouvelles qualités se mettent en relief trouve sa réponse dans l'étude des œuvres qui suivaient l'écriture critique à partir de 1959. L'un après l'autre, les cinq cinéastes ont commencé à intégrer la critique cinématographique dans leurs propres projets filmiques.

PARIS NOUS APPARTIENT de Jacques Rivette, VIVRE SA VIE de Jean-Luc Godard et LA COLLECTIONNEUSE d'Eric Rohmer sont une sélection qui couvrent toute la période essentielle de la *nouvelle vague* tant elle donne une idée des différentes méthodes de travaux ainsi que des différentes approches et stylistiques.

1959 – 1967 Le respect de la théâtralité dans le cinéma

Pour analyser l'aspect de la théâtralité dans les films annoncés, on peut se servir d'un modèle de Jacques Gerstenkorn qui différencie trois différentes formes de pénétration de la théâtralité dans l'œuvre filmique. La première qui est la forme la plus évidente se déroule par référence explicite au théâtre, comme la citation, l'allusion ou l'utilisation des conventions théâtrales dans la mise en scène. La théâtralité par modélisation reste plus implicite, elle est attachée au contexte culturel et temporel et ne se livre qu'au spectateur attentif. La troisième forme se manifeste par une dissolution de l'aspect théâtral, une *dé-théâtralisation*, pour mieux l'adapter à la langue cinématographique. Dans les œuvres de la *nouvelle vague* les variations sont nombreuses, les cinéastes rétablissent la théâtralité « conventionnelle », ils jouent avec elle, ils la dissous et créent finalement une forme de méta théâtralité qui débouche sur une forme spécifique de théâtralité cinématographique. L'analyse détaillée reprend les quatre catégories déjà installées : la théâtralité du scénario dans la dramaturgie et le dialogue, la théâtralité dans la mise en scène, la théâtralité du réalisme et la théâtralité cinématographique de la réflexion.

Le scénario achevé du *cinéma de qualité* était remplacé par le scénario ouvert de la *nouvelle vague*, qui se caractérise par la liberté et la diversité. C'est selon la nécessité de chaque réalisateur qu'on trouve des ébauches plus ou moins détaillées. Le scénario s'intègre dans le processus de la réalisation d'un film ; de façon continue, il met en question le travail, se renouvelle et se transforme pendant ce temps. Alors que Rivette part pour son film *PARIS NOUS APPARTIENT* de l'idée du scénario « classique », mais l'adapte pendant le tournage, *VIVRE SA VIE* de Godard se base sur un traitement de quelques pages dont on ne retrouve dans le projet réalisé que la structure sommaire. De la même façon que Godard, qui développe le dialogue avec ses acteurs spontanément, Rohmer esquisse une histoire qui est au cours de tournage adaptée à la personnalité de l'individu devant la caméra. La convention est remplacée par spontanéité, la perfection par créativité ce qui se manifeste d'ailleurs dans la composition de contenu. C'est encore une fois dans *PARIS NOUS APPARTIENT* de Rivette qu'on trouve une référence explicite au théâtre quand il tourne les répétitions d'une pièce de théâtre de Shakespeare et ce qui établit une tension fascinante entre le théâtre à l'intérieur d'une œuvre cinématographique et le médium qui le transporte. Il installe un réseau de réflexion entre l'élément théâtral, qui introduit la vérité, le contenu et la propre production du film, un réseau entre fiction, imagination et réalité. De la même façon Rohmer utilise dans *LA COLLECTIONNEUSE* un arrière-plan qui transporte la réalité et un premier plan qui exprime les désirs et les pensées du narrateur. Le critique Serge Daney attribue au premier le cinéma, au deuxième le théâtre, qui est contrairement à chez Rivette un moyen d'illusion.

La contribution de Godard à la théâtralité au niveau de la dramaturgie est visible dans la structure de son film *VIVRE SA VIE*. Divisé en douze tableaux en référence au théâtre épique de Brecht, il soutient cet effet par l'utilisation des intertitres qui préfigurent le contenu de la séquence suivante. Dans le personnage de Nana, le spectateur est confronté avec une identité peu concrète qui unifie au même moment l'aspect théâtral que l'aspect de réalité. C'est au même moment qu'elle joue un rôle qu'elle donne des détails les plus intimes de sa personnalité.

Bien que les trois films se servent d'une composition temporelle chronologique, le refus de la dramatisation est l'aspect le plus évident qui rompt avec la convention du *cinéma de qualité*. Ce n'est plus la tension qui fait avancer l'histoire, une narration continue est évitée, l'évènement est souvent anticipé, à la juxtaposition des séquences, qui sont toutes équivalentes, il manque la logique narrative. Ce qui est caractéristique pour *PARIS NOUS APPARTIENT* c'est l'utilisation des séquences qui sont vidées de la valeur dramaturgique

dont le but est le ralentissement. VIVRE SA VIE trouve son insignifiance dans le montage de contenu, dans la pénétration de l'aspect documentaire et la divergence entre l'image et le son, alors que LA COLLECTIONNEUSE s'aide avec la neutralité au niveau des moyens cinématographique qui est contraire à la récupération au niveau linguistique.

La langue est aussi un aspect qui transporte les différentes possibilités de pénétration théâtral, mais elle est toujours un élément qui est présenté sans être obligé à la narration. « Par référence expliciter » se trouve de nouveau chez Rivette avec l'utilisation de la langue shakespearienne, mais renvoie au-delà et fait l'objet d'un changement au cours du film comme elle passe dans la langue de la réalité. La langue théâtrale dans LA COLLECTIONNEUSE est plutôt une appropriation et le vocabulaire théâtral soutient le champ lexical du complot et de l'intrigue ; Rohmer confronte la lourdeur de la langue de la vérité avec la légèreté de la langue du mensonge. Godard prend la théâtralité au niveau de la structure linguistique et l'introduit de façon naturelle dans la langue du réel, de la vie quotidienne en montrant aussi l'incapacité communicative. La langue est dynamique, elle traverse l'espace filmique et se rend indépendante de celui-là.

Dans les trois films, une nouvelle marge de manœuvre se construit dans la divergence de l'image et du son. Chez Rohmer au niveau de contenu, chez Godard et Rivette au niveau de l'esthétique du film, ce décalage dérange la continuité narrative, il provoque une activation du public, il réclame la réflexion sur la réalité, la fiction et la théâtralité mais il offre aussi plus de liberté dans l'interprétation.

En étudiant la mise en scène dans les films de la *nouvelle vague*, il se manifeste un échange permanent qui est le fait de l'introduction de nouveaux moyens cinématographiques, du procès dynamique de la réalisation et de la réflexion du médium. Chez Rivette et Godard, la présence visible de la caméra dans l'image, et sous celle-ci la présence du cinéaste, devient représentative et souligne la valeur cinématographique de l'œuvre. Bien qu'il s'agisse avec ce phénomène d'une poursuite de la théorie de Bazin, qui reflète la présence physique de l'acteur avec des moyens cinématographiques, les cinéastes de la *nouvelle vague* retournent aussi à la présence physique qui vient du théâtre. Rohmer se limite pendant les tournages à l'enregistrement unique des séquences pour conserver le caractère éphémère, Godard tourne les scènes sans savoir à l'avance ce qui va se passer. La conséquence est la superposition de l'acteur avec la figure qu'il joue. Cette méthode de

travail trouve son opposition dans le travail théâtral fictif dans *PARIS NOUS APPARTIENT* qui fait preuve d'un sens théâtral très conventionnel.

Pour une analyse plus concrète de la mise en scène et sa théâtralité, on se concentre d'abord sur la configuration de celle-ci dans l'espace où la composition est en contact avec la spontanéité. Ce qui lie l'espace dans les films avec le monde de théâtre, c'est l'étroitesse. Rohmer utilise l'unité stricte de l'espace, Rivette enferme sa protagoniste dans les couloirs, les cages d'escaliers et les rues étroites de Paris, Godard se sert du cadrage de l'image pour isoler Nana de son entourage respectivement pour donner plus d'importance aux cadres qui contredisent ce phénomène de limitation comme la séquence finale avec la mort de Nana. Son décor, le mouvement de la caméra et le plan général créent un espace théâtral qui fait aussi effet au niveau de contenu. De façon similaire, la terrasse dans *LA COLLECTIONNEUSE* s'installe très vite comme un lieu bien défini où les figures se rencontrent, se présentent, se séparent. L'escalier et la porte sont des seuils qui permettent l'entrée et la sortie. Même la caméra propose un cadre qui souligne cet effet. Bien sûr qu'il y a dans *PARIS NOUS APPARTIENT* des endroits typiquement théâtraux, notamment à cause de son contenu, mais on distingue au cours du film un déplacement de l'espace théâtral vers des endroits réels, similaire à l'aspect linguistique.

Lié à l'analyse de l'espace est l'observation de comportement des figures dans l'espace. Godard comme Rohmer travaillent avec l'exposition des corps. C'est la caméra qui expose de la même manière que les figures s'exposent, doublent le contenu où le contredisent. L'importance y réside dans la réflexion et la conscience des figures sur leurs propres comportements.

La relation entre les personnages et l'espace se définit différemment dans *PARIS NOUS APPARTIENT* où la composition est plus subtile. L'utilisation fréquente de la profondeur de champ empêche les situations de conserver l'aspect théâtral. La composition se dissout par des personnages qui traversent l'image sans raison. Des personnages sont coupés par le cadre de la caméra. Des figures sont cachées. Les actions se décalent arbitrairement du premier plan à l'arrière-plan. Rivette réalise directement la théorie de Bazin du cadre qui est une fenêtre sur monde.

Toujours liée à la composition de l'espace est la question du regard qui est jeté sur l'image et au sens figuré sur l'action. C'est l'ambivalence qui domine ; s'inscrivant à l'histoire, le regard réclame son indépendance des structures narratives et y trouve sa raison d'être, la caméra est observatrice, elle reflète le regard du cinéaste et met en valeur son propre travail, qui varie. Rohmer pousse à bout les conventions classiques de travail

cinématographique, il joue avec elles et les contourne. Ce qui manque plus chez Rohmer que chez les deux autres, c'est l'indépendance de la caméra et la réflexion sur elle-même. Avec le changement entre statique et dynamique, Rivette construit dans son film une nouvelle conscience de la théâtralité. Ces techniques sont le mouvement de la caméra, le mouvement des figures dans l'espace, le changement entre profondeur de champ et découpage et la préférence pour le fondu enchaîné qui fait penser à une scène tournante au théâtre. Contrairement à Rivette, Godard n'utilise que la statique qui est sursouscrite. Les séquences sont le plus souvent dominées par une seule forme de mouvement de caméra et de montage, ça peut-être le plan séquence ou une façon de découpage répétitif. L'indépendance de la caméra à l'action, du niveau auditif souligne la configuration théâtrale au même moment que le médium cinématographique. Ce sont les moyens spécifiquement filmiques qui introduisent la structure, la mise en scène soit s'adapte soit se rompt. Ce n'est pas ce que l'on montre mais comment on le monte qui est le centre de l'attention.

De façon similaire, la dramatisation est plutôt établie par l'esthétique que par l'action. Ce sont des gros plans chez Godard qui jouent avec l'émotion, pendant que la réflexion du médium montre les limites de la fiction et rompent avec les attentes du spectateur. C'est l'acte conscient de la dramatisation qui est parallèle à la distanciation. La différence entre *PARIS NOUS APPARTIENT*, *VIVRE SA VIE* et *LA COLLECTIONNEUSE* consiste en l'indépendance de la dramatisation de la structure narrative. Ce n'est que dans *LA COLLECTIONNEUSE* que le regard de la caméra est le plus souvent dirigé par les personnages, leurs mouvements et leurs paroles. Une autre distinction est l'utilisation de la musique et de la lumière artificielle qui proposent un caractère théâtral dans quelques scènes chez Rivette et Godard. Cependant, Rohmer les refuse parce qu'il les voit comme des éléments qui construisent une complicité entre le public et la figure. Il faut y ajouter la considération du réalisme. Bien qu'il conçoive la vie comme une œuvre d'art, Rohmer rejette tout esthétique, qui ne correspond pas à une perception réelle.

Pour analyser la valeur de réalité dans les trois films, on peut retourner à la théorie de Bazin sur le *catalyseur esthétique* qu'il décrit dans „Théâtre et cinéma“. Selon lui, ce sont les détails qui reflètent la réalité et qui peuvent créer même dans un décor artificiel l'imagination de la réalité. Ces petits éléments sont nombreux dans les trois films de la *nouvelle vague*, ce sont des actions, des gestes, des sons, des paroles. C'est le hasard et l'arbitraire qui alternent avec la conception bien pensée, l'unité parfaite avec les incidents.

L'effet de la réalité est souligné par l'implication de l'espace hors cadre, par l'ambiguïté à cause de la distance entre l'acteur et la figure et par l'application du documentaire.

Ce qui est désapprouvé, c'est la construction d'un monde filmique où la technique cinématographique est voilée et fermée sur lui-même. Contrairement, l'acte de montrer les moyens techniques provoque une distanciation du public par rapport au monde filmique et ainsi un lien au monde réel. Dans *VIVRE SA VIE* il n'est pas possible de donner une explication sur le degré de véracité de la fiction. Tous les éléments qui aideraient à construire une structure de réalisme dans le film sont détruits. Dans *PARIS NOUS APPARTIENT* la fiction et la réalité se confondent, la rareté de la présence de la caméra provoque une rupture plus forte. De la même façon que chez Rivette et Godard, où l'organisation du regard sur l'image contredit le contenu de l'image, on trouve dans *LA COLLECTIONNEUSE* une rupture entre ce que l'image montre et ce que le narrateur raconte, une rupture qui donne de l'espace à la réalité.

Quand Bazin dit que la présentation de la réalité n'existe qu'au moment où on supprime tout ce qui est ajouté à l'image, on peut comprendre les rapports que créent Rohmer, Rivette et Godard avec l'image, pas comme un ajout mais plutôt une opposition. C'est l'acte d'ouvrir la diégèse filmique à un espace qui est en dehors de l'illusion en direction de la réalité. Cette nouvelle relation entre fiction et réalité est confrontée avec une limite fluide entre la description de réalité et l'exposition de réalité. Godard le nomme un « réalisme théâtral » et en fait, il ne s'agit de rien d'autre que d'accentuer la réalité. Un aspect équivalent propose la profondeur de champ dont le surcroît de théâtralité provoque un surcroît de réalité, tous les deux sont spécifiquement cinématographique.

L'ambiguïté et l'ambivalence dans ces films élargissent l'espace de l'interprétation, l'activité du spectateur est revendiquée et liée à une distance aux personnages du monde filmique, une formation cinématographique est nécessaire, une réflexion du médium est indispensable.

En se souvenant du modèle de la théâtralité de Gerstenkorn il est possible de réfléchir à une forme de théâtralité qui est spécifiquement cinématographique. Elle se manifeste par l'utilisation exclusive des moyens filmiques pour suggérer une plus grande théâtralité ; c'est une théorie qui est déjà proposée par Bazin dans „Théâtre et cinéma“. Pendant la période de la *nouvelle vague*, il ne s'agit plus de la théâtralité qu'on retrouve dans les films, mais d'une forme de réflexion sur la théâtralité - une catégorie qu'il faudrait ajouter au modèle de Gerstenkorn. Finalement la théâtralité du *cinéma de qualité* ou du *réalisme poétique* n'est pas complètement refusée ou détruite, mais réfléchie, variée et d'une

certaine façon continuée. De plus, les films de la *nouvelle vague* n'offrent pas seulement l'analyse des éléments théâtraux, mais au niveau d'une métaréflexion, il est possible d'étudier selon les mêmes catégories que Gerstenkorn a établi, l'apparition récidivante des formes précédentes de théâtralité filmique, l'appropriation par référence, par modélisation ou par recyclage d'une théâtralité qui existait déjà avant dans une œuvre cinématographique.

Rétrospectivement la grandeur de la *nouvelle vague* se trouve dans le refus d'une confrontation, d'une hiérarchisation, d'un jugement sur l'importance du théâtre et du cinéma. Ce que Bazin devait encore justifier était bien accepté dans les années 60 : l'influence mutuelle des arts est un enrichissement bienvenu tant que la fidélité aux moyens du médium est existante et le public en est conscient.

Avec les trois aspects, la présence, la relation décor/homme et l'espace de réalisme, Bazin créait des outils qui aidaient à analyser les œuvres de cinéma de Godard, Rivette et Rohmer. La provocation de leurs critiques pendant les années 50 se calmait et révélait plus l'héritage de la théorie du film bazinien. Comme précurseur, celui-ci était irremplaçable en donnant des réponses aux objections qui n'étaient pas encore levées.

Deutsche Zusammenfassung

Das Zitat von André Bazin „Das Theater hilft dem Film“, ebenso wie der gesamte Text, in welchem dieses eingegliedert ist, „Théâtre et cinéma“, bilden den Anfang einer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der beiden Künste, Theater und Film, im Frankreich der 1950er und 1960er Jahre. 1951 verfasst, prägten dieser Text, sowie das gesamte filmkritische und filmtheoretische Werk Bazins eine Generation späterer Filmemacher, deren Nähe zum Film sich ebenfalls in der filmkritischen Auseinandersetzung bildete. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer und François Truffaut erteilten in den 1950er Jahren in ihren Artikeln in *La Gazette du cinéma*, *Cahiers du cinéma* oder *Arts* eine klare Abfuhr an das französische, zeitgenössische Kino, welches sich mit der Bezeichnung *Cinéma de qualité* schmückte. Dessen Perfektion, Redundanz und Inhaltslosigkeit wurden unter anderem unter dem Aspekt der Theater-Film-Beziehung beleuchtet und führten schnell zu einer definitiven Absage an die unreflektierte Anwendung theatraler Elemente im Film. Das Szenario, charakterisiert mit „du propre, du fini, du travail bien fait“ und die dadurch entstandenen *Films de scénaristes*, zu deren Realisierung der Regisseur einzig die Anweisungen des Drehbuchs befolgte, wurden als theatrales Erbe verurteilt: theatrale Dramaturgie, Dramatisierung nach theatralen Konventionen und künstliche Sprache. Im weiteren Produktionsprozess lehnten die fünf Kritiker die Fortführung von theatralen Strukturen in der Mise en scène ab. Verbunden war dies mit der Verweigerung theatraler Illusion und der Forderung nach Realismus, dessen Mittel sie in *Profondeur de champ* und *Cinemascope* fanden. Bazins Ideen aufnehmend, wurde ein bewusster, reflektierter Umgang mit Theatralität begrüßt – sei dies nun in Form inhaltlicher Adaption oder ästhetischer Strukturen –, solange das Medium und seine spezifische Sprache nicht verraten wurden.

Als ab 1959 Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut das Medium ihrer Kritik von Schrift zu Film wechselten, lässt sich auch über die folgenden Jahre hinweg eine Veränderung der Wahrnehmung von Theatralität im Film erkennen. *PARIS NOUS APPARTIENT* (1961) von Jacques Rivette, *VIVRE SA VIE* (1962) von Jean-Luc Godard und *LA COLLECTIONNEUSE* (1967) von Eric Rohmer bilden eine Auswahl, anhand deren unter ähnlichen Aspekten wie bei der schriftlichen Kritik das Verhältnis von Theater und Film untersucht wird: Das Szenario erfährt in der *Nouvelle Vague* eine Neuwertung, es

integriert sich in den Produktionsprozess, den sie stetig reflektiert. Auf unterschiedliche Art und Weise – es reicht von sehr subtil und nuanciert bis offensichtlich und forciert – wird Theater als Element des Inhalts integriert. Inhaltliche Dramatisierung spielt mit inhaltlicher Distanzierung, theatrale Sprache mit realer Sprache. Körperliche Präsenz wird auf bildlicher Ebene in der Arbeitsweise gesucht, Theatralität verschreibt sich als Konstrukt dem Raum, ebenso wie dem Blick. Die Reflexion des Mediums ist ein wichtiger Beitrag zur Distanzierung in der *Mise en scène*, ebenso wie zur Realitätsbildung. Die Rolle des Zusehers und der Zuseherin ändert sich, Identifikation weicht Opposition, Passivität Aktivität. Im Zuge der Theorie des theatralen Realismus, wird die Wirklichkeit in den Mittelpunkt der filmischen Welt gerückt. Es vollzieht sich ein Einbruch von Theatralität im Film, den es alleinig als das Produkt der Reflexion zu bezeichnen gilt; darin integriert ist auch die frühere Ablehnung der Theatralität des *Cinéma de qualité*.

Die Theorie Bazins wurde sowohl in der schriftlichen Kritik der 1950er Jahre, wie in der filmischen Kritik der 1960er Jahre immer wieder aufgegriffen, diskutiert und verteidigt, sie veranlasste Gegenpositionen einzunehmen und die eigene Haltung zu festigen. Die Ablehnung der Theatralität in den Kritiken der 1950er Jahre wandelte sich in ein Einlösen von Theatralität in den filmpraktischen Arbeiten der 1960er Jahre; alleinig der Bruch mit dem alten Verständnis schuf Raum für etwas Neues.

Curriculum vitae

Iris Maria Raffetseder

Geboren in Linz, Oberösterreich, am 15.08.1986.

Schulbildung und Studium

1996 – 2004 Europagymnasium vom Guten Hirten Baumgartenberg, Oberösterreich

6/2004 Matura am Europagymnasium vom Guten Hirten Baumgartenberg mit ausgezeichnetem Erfolg

Seit 10/2004 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Seit 10/2005 Diplomstudium Französisch an der Romanistik der Universität Wien

02/2008 – 07/2008 Auslandsaufenthalt an der Universität Paris IV Sorbonne im Zuge der Erasmus-Studienförderung

03/2010 Forschungsaufenthalt an der Bibliothèque du film in Paris im Rahmen des Förderungsprogrammes KWA (Kurzfristiges Wissenschaftliches Arbeiten im Ausland) der Universität Wien

Arbeitstätigkeiten seit 2005 am Schauspielhaus Wien, Tanzquartier Wien und beim Steirischen Herbst.