

Éric Rohmer, *Zelluloid und Marmor*



Éric Rohmer (eigentlich Jean-Marie Maurice Schérer), geboren 1920 in Tulle, ist nach seinem Literaturstudium zunächst Lehrer, widmet sich dann als Kritiker, Essayist, Regisseur und Gründer einer Produktionsfirma vollständig Film und Theater. Er debütiert 1959 mit dem Spielfilm *Le Signe du Lion*, gilt als Mitbegründer der *Nouvelle Vague* und realisiert bis zu seinem Tod im Jahre 2010 zahlreiche und mit renommierten Preisen ausgezeichnete Filme.

ÉRIC ROHMER

ZELLULOID UND MARMOR

ARCHITEKTUR, BILDENDE KUNST,
LITERATUR, MUSIK UND FILM

Herausgegeben von Noël Herpe und Philippe Fauvel

Aus dem Französischen und
mit einem Nachwort von Marcus Seibert



Alexander Verlag Berlin

Die Übersetzung wurde unterstützt vom



Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms
des Institut Français.



Deutsche Erstausgabe

© 2017 by Alexander Verlag Berlin

Alexander Werkerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Die Originalausgabe erschien 2010 unter dem Titel *Le Celluloïd et le Marbre*

© Éditions Léo Scheer, Paris

Alle Rechte vorbehalten.

Lektorat/Redaktion: Marcus Seibert, Anna Magdalena Sperl

Dank an Christin Heinrichs-Lauer und Martin Neusiedl

Satz/Layout/Umschlag: Antje Werkerka

Druck/Bindung: CPI

ISBN 978-3-89581-457-0

Printed in Germany (September) 2017

INHALT

	Noël Herpe und Philippe Fauvel
7	<i>Vorwort der Herausgeber</i>
	Éric Rohmer
9	<i>Vorwort (1963)</i>
23	<i>Zelluloid und Marmor (1955)</i>
29	I. Der philosophische Bandit
34	II. Das Jahrhundert der Maler
43	III. Von der Metapher
54	IV. Schön wie Musik
65	V. Apokalyptische Architektur
79	Éric Rohmer im Gespräch mit Noël Herpe und Philippe Fauvel (2009)
81	Erstes Gespräch: »Der philosophische Bandit«
107	Zweites Gespräch: »Das Jahrhundert der Maler«
126	Drittes Gespräch: »Von der Metapher«
137	Viertes Gespräch: »Schön wie Musik«
150	Fünftes Gespräch: »Apokalyptische Architektur«
162	Sechstes Gespräch: in Richtung Film
170	Anmerkungen des Übersetzers
	Marcus Seibert
175	<i>Nachwort zur deutschen Ausgabe</i>
178	Die Herausgeber
179	Personenverzeichnis
185	Verzeichnis der erwähnten Filmtitel

VORWORT DER HERAUSGEBER

Ende Oktober 2009 haben wir Éric Rohmer ein »Remake« von *Zelluloid und Marmor* vorgeschlagen. Unter diesem Titel erschienen 1955 in aufeinanderfolgenden Nummern der *Cahiers du cinéma* mehrere Artikel, in denen Rohmer die Sackgassen von Literatur, Malerei und Musik in der Moderne beschrieb – um dagegen das Loblied des Klassizismus anzustimmen, welcher dank der Filmkunst erneut zu seinem Recht komme ... Rohmer hatte vor, dieses theoretische Manifest in Buchform wiederaufzulegen (zusammen mit anderen Aufsätzen der fünfziger Jahre). Die Aufsatzsammlung sollte den Titel *Das klassische Zeitalter des Films* tragen. Der Tod seines Verlegers Dominique de Roux verhinderte seinerzeit, dass es zur Veröffentlichung kam; der Regisseur hatte jedoch bereits ein Vorwort geschrieben, dass er uns freundlicherweise überlassen hat. Dieses Vorwort stellen wir nun der ersten Buchausgabe von *Zelluloid und Marmor* voran.

Zelluloid und Marmor (Le Celluloïd et le Marbre) ist auch der Titel einer Fernsehreihe Rohmers aus dem Jahr 1965, in der er das Prinzip der Aufsätze umdreht: In Interviews gibt Rohmer zeitgenössischen Künstlern (Vasarely, Xenakis oder Claude Simon) die Gelegenheit, ihre Einstellung zum Kino darzulegen ... Nachdem er in unser »Remake«-Vorhaben eingewilligt hatte, wollte er 2009 seine Jugendschriften noch einmal lesen und in sechs längeren Radiointerviews kommentieren. Größere Passagen dieser Interviews wurden auf France Culture im Februar 2010, kurz vor seinem Tod, ausgestrahlt. Die vollständige Transkription dieser Gespräche findet sich im zweiten Teil des Buchs. Man sieht schnell, dass Rohmer in diesen Interviews, wenn er über den Roman, die Dichtung, die Musik oder die Malerei spricht, einen härteren Ton anschlägt und nicht ohne Ironie seine »antimoderne« Haltung von damals verschärft. Gleichzeitig hat er uns damit ein wahres imaginäres Museum hinterlassen – als ob sich seine Liebe zum Film bis ins hohe Alter aus der dauerhaften Beschäftigung mit den benachbarten Künsten speist.

In seinem Büro in der Avenue Pierre-I^{er}-de-Serbie waren sie alle gegenwärtig: Malerei (ein schönes Gemälde von Robert Lapoujade), Musik (ein Klavier, auf dem er häufiger gespielt hat, als er zugeben wollte), Prosa und Dichtkunst, vertreten durch Ausgaben von Baudelaire und zahlreichen anderen Schriftstellern, die von den Regalen hinter seinem Schreibtisch über seine Arbeit wachten ... Und die Filmkunst? Er war sich des Horizonts seiner Blicke bewusst: Ob er die Landschaften seiner Kindheit beschwor oder Bilder seiner Filme, er scheint sie in den kleinsten Details und in unglaublicher Klarheit wieder vor seinem geistigen Auge gesehen zu haben.

Noël Herpe und Philippe Fauvel

Unser Dank gilt Denis und Laurent Schérer, Françoise Etchegaray, Manoushak Fashahi, Thomas Baumgartner, Clarisse Dollfus, Antoine de Baecque, Arnaud Bongrand und natürlich Florent Georgesco für die wichtige Rolle, die sie beim Zustandekommen dieses Buches gespielt haben.

VORWORT (1963)

Beim Zusammenfügen der Artikel, aus denen die folgende Aufsatzsammlung besteht, verspüre ich ein Unbehagen, das vermutlich jeden befällt, der sich an die Wiederveröffentlichung alter Texte begibt. Es versteht sich von selbst, dass ich heutzutage viele der damals gefällten Urteile nicht mehr vertreten kann. Auch wenn sich meine Ansichten in zahlreichen Punkten nicht verändert haben, so finde ich den Ausdruck, den ich ihnen damals gab, inzwischen ungenau oder unnötig provokativ. Mich stören auch die Widersprüche von einer Seite zur nächsten und die ermüdenden Wiederholungen.

Ich verzichte trotzdem nicht aus Faulheit auf eine Überarbeitung der Texte. Diese Texte, deren Polemik wichtig war, würden zu viel verlieren, so scheint es mir, wenn ich ihnen die Aggressivität nehmen würde, die heute naiv oder unzeitgemäß wirkt. Ich hoffe sehr, dass diese aus der Mode gekommenen Texte von einer Epoche Zeugnis ablegen, die wahrlich nicht als die dunkelste in die Geschichte des Films und seiner Ästhetik eingegangen ist. Nur deshalb erlaube ich mir, sie erneut dem Publikum vorzustellen, und bitte um Nachsicht. Sie umzuarbeiten hätte bedeutet, ihnen einen Wert beizumessen, den sie nicht haben.

Außerdem: Wer garantiert mir, dass das, was ich heute für wahr halte, richtiger ist als meine damaligen Ansichten? Wenn ich mich damals getäuscht habe, wieso sollte ich mich nicht wieder täuschen? Kritik ist eine Sache der Jugend, sie verlangt Ungestüm und freie Zeit. Im Alter lässt das Bedürfnis zu urteilen nach, man geht je nach Laune zu streng oder zu nachsichtig mit denen um, die von dem Weg abweichen, den man selbst eingeschlagen hat. Ich fürchte jedenfalls, die Zurückhaltung, in deren Sinne ich meine alten Behauptungen heute umformulieren würde, könnten diesen Text nur uninteressanter machen statt in wünschenswerter Weise objektiv.

*

Ich werde mich deshalb darauf beschränken, die Unterschiede meines Denkens von 1963 und dem von 1948–55 aufzuzeigen. Was schockiert mich am meisten bei der erneuten Lektüre der eigenen Texte? Vor allem die Eingeschränktheit meines Standpunkts, den ich heute selbst, wie man mir das damals vorgeworfen hat, als »reaktionär« bezeichnen würde, und zwar sowohl ethisch wie ästhetisch. Ersteres ist schnell dargestellt. Wir durchleben seit kurzem eher friedliche Jahre, in denen sich die Politik zumindest in Frankreich und Europa nicht in unsere Urteile über Kunst einmischt, und ich würde ungern einen Streit neu entfachen, der glücklicherweise beigelegt ist. Wenn ich in dieser Hinsicht teilweise meine Meinung widerrufe, dann weniger, weil sich meine Ansichten geändert hätten, als aus Höflichkeit meinen Gegnern gegenüber. Solange Einverständnis darüber herrscht, dass man die Filmkunst auch aus einer anderen als der marxistischen Sicht beleuchten kann, schweige ich heute lieber – und freue mich ganz aufrichtig darüber, dass die materialistische Interpretation zur Anerkennung derselben Werte führt, die ich im Namen einer gegensätzlichen Weltanschauung gepriesen habe. Heutzutage hält mich Zurückhaltung davon ab, Probleme miteinander zu vermengen, die sich zwar vielleicht berühren, aber nicht in der Form, wie man gewöhnlich behauptet oder glaubt.

Ich muss mir deshalb den Vorwurf machen, das Plädoyer für die Filmkunst auf den folgenden Seiten nicht von der Betrachtung der zeitgenössischen Kunstsituation getrennt geführt zu haben. Es wirkt ein wenig so, als wollte ich die eine Kunst auf Kosten der anderen verherrlichen und als sei der von mir diagnostizierte Klassizismus der Filmkunst kein vorübergehendes Phänomen, sondern ein ehernes Privileg. Heutzutage gibt es dieses Privileg nicht mehr, wie man leicht beweisen kann, und gleichwohl besteht die Filmkunst fort. Der Klassizismus liegt nicht mehr »vor uns«, wie ich das 1949 behauptet habe: Seine Ära ist schon seit einiger Zeit vorbei. Die außerordentliche Blütezeit der fünfziger Jahre – die auch die Phase künstlerischer Reife unserer großen Vorbilder war – hat meiner These damals recht gegeben, doch seit einigen Jahren erleben wir in Amerika, Frankreich, Italien, eigentlich überall auf der Welt den Tod genau dieses Kinos, das wir geliebt haben, aber nicht etwa den Tod des Kinos selbst.

Die von mir verwendete argumentative Waffe war zweischneidig. Ich habe mich auf das Prinzip der Unveränderlichkeit des Films versteift. Wenn er sich aber verändert, wofür soll ich mich dann entscheiden? Für die Filmkunst, wie sie jetzt ist, oder für die Idee, die ich mir von ihr gemacht habe? Ich kann das nicht abwägen, sondern muss meine Theorien aufgeben, selbst wenn dabei meine schöne Konstruktion teilweise einstürzt. Die Filmkunst ist ein lebendiges Wesen, das in seinen Flegeljahren undankbar war und unberechenbar herangewachsen ist, dem ich aber natürlich trotzdem das Beste für seinen zukünftigen Lebensweg gewünscht habe. Wenn die fünfziger Jahre im Widerstand ihre Wahrheit fanden, so fanden die Sechziger sie sicherlich eher in der »Bewegung«.

Wo führt uns diese Entwicklung hin? Was sind die Eigenschaften des modernen oder »romantischen« Kinos, wie man es gelegentlich genannt hat? Um auf diese Fragen zu antworten, müsste man ein Buch schreiben, allerdings mit einem Abstand, der derzeit noch schwer zu gewinnen ist. Bleiben wir deshalb für einen Moment beim äußerlichsten und unbestreitbarsten Anzeichen der Entwicklung: dem Einbruch des Individualismus und der von ihm verursachten Unordnung in eine bis dahin kollektive und von strengen Konventionen beherrschte Arbeit. Konventionen übrigens, die, ich ergänze das hier für alle gegenwärtigen und zukünftigen Neoklassizismen, ihre heilsame Wirkung sofort verlieren, wenn sie sich nicht mehr mit Macht aufdrängen, sondern aufgrund ihres erworbenen Rechtsanspruches, für die der Künstler sich also aus freien Stücken entscheiden kann, weil sie ihm vorteilhaft erscheinen, er ihnen aber nicht mehr unterworfen ist. Wir Filmemacher sind inzwischen *frei*. Machen wir von dieser Freiheit Gebrauch, selbst wenn sie sich heutzutage mehr in der Theorie als in der Umsetzung zeigt, und das in bestimmter Hinsicht auch immer so bleiben wird.

*

Bevor ich fortfahre, möchte ich auf zwei Vorurteile hinweisen, die über die Filmkunst im Umlauf sind und über das, was ich im Text ihr »Alter« genannt habe. Das erste, weit verbreitete Vorurteil besagt, der Film stecke noch in seinen Kinderschuhen und vor ihm liege eine fast unendli-

che Ära des Wachstums und der Perfektionierung. Eine nur scheinbar optimistische Ansicht. Denn wie will man dann erklären, dass eine »so kleine Sache«, wie die Filmkunst ja schon mal genannt worden ist, jemals zu der Größe anwachsen konnte, die wir gegenwärtig erleben – wir, die wir die unerschütterliche Kraft und *Erwachsenheit* der Persönlichkeit dieser Filmkunst begriffen haben? Die Filmkunst ist seit Griffith, von einigen trügerischen Randerscheinungen abgesehen, in ihrer Größe nicht mehr zu vergleichen mit der sogenannten »primitiven« Phase dieser Kunst. Das mag man für eine *petitio principii*, einen Zirkelschluss meinerseits halten und sicher kann man darüber endlos trefflich streiten. Mich wundert trotzdem, wenn sowohl die Verächter als auch die gelegentlichen Ratgeber unserer jüngsten Kunstform als Verbesserungsmaßnahmen immer nur das vorschlagen, was die älteren Geschwister zu bieten haben. Ratschläge und Fürsorge dieser Art braucht die Filmkunst nicht. Weder Schriftsteller noch Maler sollten hier mitreden: Sie haben schlecht über uns geredet und alles gegen den Strich gebürstet. Von der Filmkunst selbst, so wie sie ist, muss unsere Überlegung ausgehen, und die unübertreffliche Vollkommenheit, die diese Kunstform in seltenen, aber bezeugten Momenten bereits erreicht hat, ist nicht zu übersehen, zumindest nicht für ihre Kenner und Liebhaber.

Das entgegengesetzte Vorurteil – bedauerlicherweise eher von Cineasten als von Banausen vorgebracht – besteht darin, der Vergangenheit mehr Kredit einzuräumen als der Zukunft und die Filmkunst bereits im Niedergang zu sehen. Eine These, die ich genauso vehement zurückweise wie die erste und zu der dieses Buch hoffentlich keine Argumentationshilfe liefert – was mich wieder zu meiner ersten Aussage zurückführt. Es ist zumindest erstaunlich – und das sage ich zu meiner Entlastung –, dass die Voreingenommenheit gegen die technische Entwicklung des Films im Laufe seiner Geschichte (zuerst Ton und Sprache, dann CinemaScope und Farbe, neuerdings Aufnahmetechniken mit besonders lichtempfindlichem Filmmaterial) eher Sache der »Revolutionäre« und »Avantgardisten« war als die der Konservativen und Klassizisten, wir haben sofort die Vorteile der Neuerungen erkannt. Das sind künstlerische Mittel, die unsere Kunst ohne die Hilfe anderer Künste aus sich heraus entwickelt. Von mir aus kann die Filmkunst auch die anderen Künste plündern, solange

sie das nicht aus Minderwertigkeitskomplexen tut: Darin liegt das ganze Geheimnis der führenden Rolle, die sie inzwischen spielt. Wenn wir ein bestimmtes Kino als »literarisch« kritisieren, wollen wir damit keinesfalls behaupten, Literatur könne sich dem Zugriff der Filmkunst entziehen: Sie gehört durch die Narration und die Ausgestaltung der Dialoge zum Baugerüst eines Films. Wir benutzen diesen Begriff so, wie man ihn abwertend in der Malerei oder Musik verwendet, auch wenn einige große Maler (Gauguin) und Musiker (Schumann) sich durchaus mit literarischen Werken hervorgetan haben.

Ich weiß, meine Texte verraten gelegentlich eine Unbildung, die manchmal vorgetäuscht, oft genug aber real ist. Ich muss dies beichten, *mea culpa*, ohne das Übel beheben zu wollen. Ich überlasse es jüngeren und aufgeklärteren Kollegen, Parallelen zwischen den Filmen, die sie lieben, und neueren Werken aus Malerei, Musik, Poesie und Prosa zu ziehen. Es gibt offensichtliche Wesensverwandtschaften zwischen der Filmkunst und den Künsten voriger Jahrhunderte, die dem gleichen Humanismus verpflichtet sind. Vielleicht ist das nur eine oberflächliche Ähnlichkeit. Vermutlich würde eine weiterführende Untersuchung jedoch zeigen, dass der zeitgenössische bildende Künstler dem Menschen näher ist, als man denkt, dagegen der Film dem menschlichen Körper und Antlitz, die fast durchgängig seine Bildgegenstände sind, weniger unterworfen ist, selbst in seinen klassischsten Werken.

Es war gut, den Abstand zwischen Film und zeitgenössischer Kunst in ihren Zielen und Mitteln bewusst zu machen und zu betonen, die Bereiche klar voneinander abzugrenzen, aber jenseits dieser Unterschiede gibt es sicher geheime Übereinstimmungen in höheren Sphären der ästhetischen Betrachtung, in jenem Empyreum der Kunst, in dem alle Schönheiten zu einer verschmelzen. Auf dieser Ebene ist es durchaus möglich, die fruchtbare Einflussnahme einer Kunstform auf die andere in Betracht zu ziehen. Nicht jedoch auf der Ebene der Strukturen, wo dies gewöhnlich geschieht und Analogien zwischen Künsten abgeleitet werden, wo absolute Unvergleichbarkeit herrscht. Dieser beliebte Versuch, einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden, verwechselt die Akzidenzien mit der Substanz. Man kann schließlich nicht die Farbe des Eisens mit seiner Härte verwechseln und ernsthaft glauben, dass ein Tannenholtzbrett solider

wird, indem man es grau streicht. Modernität ist oft genug nichts weiter als eine solche Färbung, die schnell verblasst. Mit den Jahren fallen solche Filme in eine Vergangenheit zurück, die noch vor ihrer Entstehungszeit liegt, diesmal tatsächlich in eine Art Kindheit der Filmkunst, eine schwächliche Kindheit, der ein früher Tod vorausgesagt werden kann.

*

Mein Fehler, aber auch der meiner Gegner war vor allem, das Klassische und das Moderne nur im Vergleich zu den anderen Künsten zu betrachten, wo man sich an die Filmgeschichte hätte halten müssen und die ihr eigene Dialektik des Alten und Neuen. Die Problemstellung war falsch gewählt. Allerdings ging das von den Kinoverächtern aus, denen meine Erwiderung galt. Warum, so fragten sie und fragen das noch, warum bleibt der Film, diese infantile Kunstform, stur bei der Kopie der Wirklichkeit, während die Künstler anderer Kunstformen längst in der Lage sind, den Dingen eine neue Form zu geben und uns damit ihre eigene Sicht naheulegen? Zugestanden, aber ich würde die Fragestellung noch zuspitzen. Warum hängt sich das Kino zu einem Zeitpunkt, wo die Malerei die Vergeblichkeit der Abbildung der Dinge, so wie sie sind, erkannt hat, an die Fotografie? Oder anders: Warum hält sie sich an die Fotografie, wenn es doch die Malerei gibt?

Damit treibt man natürlich die Frage ins Absurde, verwechselt endgültig Ursache und Wirkung. Das Verhältnis ist nämlich umgekehrt. Die Fotografie ging der zeitgenössischen Malerei voraus: Ohne die Erfindung der Fotografie wäre sie undenkbar. Die Erfindung von Niépce hat die Entwicklung, die von den Impressionisten über die Nabis, Fauvisten und Kubisten zur informellen Malerei führt, überhaupt erst in Gang gebracht und ihr eine ästhetische Berechtigung verschafft. Ihre Gesundheit haben die heutigen bildenden Künste dank der Fotografie, ihrer Hüterin und Lehrmeisterin, und es wäre eine nur billige Anerkennung dieser Tatsache, wenn man der Fotografie völlige Freiheit und Selbstbestimmung in dem ihr eigenen Gebiet lassen würde.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir, André Bazin meine Reverenz zu erweisen, der mit seinem Artikel zur »Ontologie des photographischen

Bildes«¹ eine wahre Revolution der Kinoästhetik ausgelöst hat. »In dieser Perspektive erscheint der Film«, so heißt es dort, »wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit. (...) Der Mythos, der die Erfindung des Films hervorgebracht hat, ist also die Vollendung des Mythos, der auf verworrene Weise mehr oder weniger alle Techniken der automatischen Wiedergabe im neunzehnten Jahrhundert beherrschte, von der Photographie bis zum Phonographen. Es ist der Mythos eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet wäre.«² Was von meinem damaligen Werk noch Bestand hat, ist vermutlich nur eine Weiterentwicklung dieses Gedankens.

Wenn man das bedenkt, so scheint mir die Fotografie – bereichert um die Dimension der Zeit und damit erst vollständig – der Eckpfeiler des Gebäudes der Filmkunst zu sein, mehr noch als die »Bewegung«, die sich unsere Kunstform mit Tanz und Theater teilt. Die Wirklichkeit einzufangen und zu bewahren ist ihr einzigartiges und bescheidenes Ziel, das lehrt uns die Analyse der Meisterwerke des Kinos, selbst jener – besonders jener –, bei denen die Sicht des Künstlers sich klar bemerkbar macht. Man mag einwenden, dass ich den Trickfilm vernachlässige, die »Cineplastik«, die Georges Sadoul³ so wichtig war. In der Tat taucht sie in den Artikeln nicht auf. Sicherlich eine Auslassung, aber diese Disziplin erschien mir immer als Mischform, die ich, dem Kollegen folgend, gerne als »Achte Kunst« anerkenne, wenn ich sie auf diese Weise loswerde. Es steht mir nicht zu, Denkverbote aufzustellen, aber der »Cineplastiker« scheint mir doch eher Maler als Filmmacher zu sein. Nicht das Werkzeug macht den Künstler. Und wer mit Filmmaterial und einer Kamera arbeitet, ist keineswegs automatisch ein Mann des Kinos, wenn er beide nur im Sinne der bildenden Kunst verwendet. Wer eine Pistole oder einen Flammenwerfer beim Malen seiner Leinwände verwendet, ist deshalb ja auch kein Krieger.

Bezweifelt jemand ernsthaft, dass die erste Tugend der Fotografie ihr Realismus ist, dem sie in allen Wechselfällen ihrer Entwicklung treu geblieben ist? Es liegen Welten zwischen den Abzügen von Cartier-Bresson und einer alten Daguerreotypie. Ich werde trotzdem nicht behaupten

– auch wenn es meine Linie unterstützen würde –, sie seien realer oder wahrer, denn es war die Daguerreotypie, die durch die Sichtweise der Aufnahme, durch ihre »Materialität«, durch ihren Bildausschnitt, die »Augenblickshaftigkeit« und den durch sie vermittelten Geist die Menschen von 1860 erstmals schockiert hat. Eine Entwicklung von der Abstraktion zum Konkreten oder umgekehrt gibt es in der Geschichte der Fotografie nicht. Die *Freiheit* der Interpretation wächst im Gegenteil mit der *Treue* der Reproduktion. Beide vertragen sich gut und wer hier als Problem einen Gegensatz aufbaut, kämpft mit einem Scheinproblem, weil es diesen Gegensatz nicht gibt. Und das gilt genauso fürs Kino, aber setzen wir erst einmal unseren Gedanken fort. Es gibt eine sogenannte »experimentelle« Fotografie, die ihre Glanzzeit hatte und deren Bedeutung ich nicht herabwürdigen will. Indem sie sich mit Absicht mehr oder weniger von der Abbildung der Wirklichkeit entfernt, bleibt sie von den Bildauffassungen ihrer Zeit beeinflusst, 1890 vom Impressionismus, 1920 vom Kubismus, heute eher von der abstrakten Kunst. Aber das sind nur dem Hauptstamm aufgepfropfte Seitenäste, um die sich der Baum in seinem stetigen Wachstum nicht kümmert. Ähnlich muss man wohl den Experimental- oder Kunstfilm einschätzen, ein Seitenast oder Parasit der Filmkunst, die lebendig genug ist, diesen Wuchs mit zu ernähren.

*

Ich bitte zu entschuldigen, wenn ich Offensichtliches ständig wiederhole. Aber wir erleben derzeit einen noch hinterhältigeren Angriff auf den Film, der meinem Text sogar eine gewisse Aktualität verleiht. Heute gilt die Anfeindung weniger dem Realismus des fotografischen Bildes als dessen Objektivität. Es gibt im Kino so etwas wie »subjektiven« Stil und die größten Autorenfilmer haben sich damit beschäftigt. Es geht dabei um die Verwechslung der Sichtweise des Zuschauers mit der Sichtweise eines der Darsteller des Dramas. Das ist meistens eine bequeme Art zu erzählen – zu bequem sogar –, die uns wie durch Täuschung erlaubt, in die Gedankenwelt der Figur zu gelangen. Aber kaum sind wir dort eingerichtet, wird das Bild wie ein Handschuh umgekrempelt und gegen unsere Erwartungen taucht ein neuer, nicht minder undurchsichtiger Ort auf.

Die Welt bleibt die Welt, egal ob sie vom Zuschauer, vom Filmemacher oder vom Darsteller wahrgenommen wird. Das macht es auch unmöglich – jeder Filmemacher weiß das –, eine Erzählung in der ersten Person zu verfilmen, ohne den Erzähler an entscheidender Stelle als Darsteller einzuführen, wie der missglückte und dadurch berühmt gewordene Film *Lady in the Lake* beweist.

Da wundert es schon sehr, wenn manche, die man nicht für so dumm gehalten hat, behaupten, sie würden Filmbilder nach inneren Bildern gestalten, dabei aber nur ihrer Eingebung folgend mal das zeigen, was sich in Gedanken abspielt, mal das, was man sieht, und dabei die ganz unterschiedliche Natur dieser Bilder nicht erkennen. Zweifellos sind die Dinge, die sich in meinem Kopf abspielen, und die, die ich sehe, gleichermaßen »wirklich«, aber doch auf ganz unterschiedliche Art. Beides auf eine Stufe zu heben und die kategorischen Unterschiede zu leugnen, wird beiden nicht gerecht. Ich muss hier nicht auf Platon, Descartes und Alain⁴ (für den das innere Bild kein Bild ist, weil man in der Erinnerung an den Anblick nicht einmal die Zahl der Säulen des Pantheons angeben kann) verweisen oder sogar auf Husserl. Es reicht der gesunde Menschenverstand. Wenn ich an den Arc de Triomphe denke, dann weiß ich sehr wohl, dass er nicht konkret vor mir steht, weil ich ihn mir gerade vorstelle. Das erschließt sich unmittelbar, Irrtum ausgeschlossen, es sei denn, ich »denke« nicht, sondern träume gerade oder bin Opfer einer Halluzination, wobei in diesen Fällen meine Beziehung zum Objekt *für mich* die gleiche ist wie bei der Wahrnehmung im Wachzustand. Erinnerungen mit den Dingen zu verwechseln, wie sie im Denken des Zuschauers oder einer Figur gegenwärtig werden, verstößt gegen Selbstverständlichkeiten und kann deshalb nur eine vergebliche und dumme Übung sein.

Ein Maler mag sich das Recht herausnehmen, beispielsweise Frontalansicht und Profil in einem Portrait zu vereinen und so mit den Gegebenheiten der Wahrnehmung zu spielen, die er nach Belieben rekonstruiert. Aber im Film ist weder eine solche Synthese möglich noch die analytische Betrachtung, die einem solchen Bild vorausgeht. Die Herstellung eines Gemäldes geht vom Einfachen zum Komplexen, vom Abstrakten zum Konkreten. Die verschiedenen Elemente, die wir kunstvoll der Wirklichkeit entnehmen (Linien, Schattierungen, Farben etc.), wer-

den dadurch, dass sie auf die Leinwand gebracht werden, auch infrage gestellt: Der schöpferische Geist zeigt darin seine Freiheit und behält sich das Recht vor, die Freiheit absolut zu setzen und gerade darin Erfüllung zu finden. Das fotografische Bild ist dagegen selbst eine Gegebenheit und entsteht in einem Augenblick – in seiner konkreten Ganzheit, ohne dass der Künstler mehr tun müsste, als mit dem Finger auf den Auslöser zu drücken: Genau so erhält er das entwickelte Foto und liefert es auch so ab. Wenn der Fotograf einen Stuhl fotografiert, wird er mich nicht dazu bringen, darin einen »gedachten« Stuhl zu sehen, denn der Gedanke ist kein kompakter bildlicher Block, sondern etwas Flüchtliges, dessen Elemente ich durch Aufmerksamkeit einander zuordnen und mir merken muss, egal wie direkt und produktiv meine Einbildungskraft arbeitet. Der Verstand des Filmzuschauers hat nicht die Freiheit, sich aus disparaten Bruchstücken eine Assemblage zusammensetzen. Von der Leinwand fasziniert, nimmt er nur passiv Eindrücke auf.

Diese Passivität schließt eine gewisse Schnelligkeit der Reflexe keineswegs aus – wie die Filmtheoretiker seit den berühmten Montage-Experimenten von Kuleschow ausführlich gezeigt haben.⁵ Der Filmmacher verschwendet jedoch seine Zeit, wenn er versucht, auf der Leinwand materiell das darzustellen, was sich im Denken abspielt. Durch das Spiel der Ideenassoziationen ergänzen wir dieses Denken virtuell und übertragen unsere eigene geistige Welt auf die Charaktere: unsere Angst, unser Verlangen, unser Glücksgefühl und unser Kummer werden die Gefühle der Figur. Um bei dem vorigen Beispiel zu bleiben: Es geht darum zu zeigen oder eher zu der Auffassung anzuregen, dass es sich, sobald ich an den Stuhl denke, nicht um den Stuhl selbst handelt, sondern um eine Vorstellung, die sich dem Wesen nach jeder sinnlichen Darstellung entzieht. Das Kino des rein Virtuellen beschränkt sich selbst – ich habe das immer wieder bedauert – auf eine Welt aus Zeichen und Stereotypen und damit beschränkt es auch die unendliche Freiheit des Geistes. Wenn es dumm ist, den realen Stuhl und meine Vorstellung von einem Stuhl miteinander zu verwechseln, so ist es vergeblich, das Bild eines Stuhls zur Ankündigung meines augenblicklichen Vorhabens zu verwenden: zum Beispiel wenn ich mich hinsetzen will. Dieser Stuhl sollte also nie dargestellt werden, als könne er etwas und auch nur eine Kleinigkeit aussagen. Es ist

dagegen angemessen, wenn seine überbordende Fülle an Bedeutungen die Bedingung seiner Existenz als Möbelstück beleuchtet, sowie die des Menschen, der ihn zum Gebrauch herstellt hat und davon ausgehend die des Universums, dessen Teil er ist. All dies lässt ein großer Filmmacher durch die Sorgfalt, mit der er einen Gegenstand behandelt, den Blickwinkel, unter dem er sich ihm widmet, den Moment, in dem er ihn erscheinen lässt, spürbar werden, schlicht also durch seine Kunst, ihn *zu inszenieren*.

*

Den meisten, die sich mit Film auseinandersetzen, sogar denen, die das mit großem Wohlwollen tun, werfe ich heute wie damals vor – und darin bin ich keinen Fingerbreit von meiner alten Haltung abgerückt –, den Wert des Films nicht hoch genug zu schätzen, ob sie nun diese Kunstform durch Anleihen bei anderen Kunstsprachen anreichern wollen oder ihr einen gewissen Reichtum und Eigenheit der Ausdrucksformen zugestehen.

Man hat der Filmkunst schon die glorreiche Zukunft als neues »Gesamtkunstwerk« vorhergesagt, einer Kunst also, die alle Möglichkeiten der rivalisierenden Nachbarkünste in sich kombiniert und zusammenfasst. Eine gefährliche Idee, weil ihre fanatischen Anhänger sich berechtigt fühlen, die Filmkunst nach Belieben zu sezieren, um ganz unbedarft darunter ihre wahre Seele freizulegen. Wenn der Mechanismus einmal auseinandergenommen ist, kommt mit Sicherheit der Film zum Vorschein, weniger poetisch als die Poesie, weniger romanhaft als der Roman, weniger musikalisch als die Musik, weniger malerisch als die Malerei, und schnell hat man die Minderwertigkeit im Vergleich zu den anderen Kunsterzeugnissen bewiesen. Kurzum, man studiert den Film, versucht aber gar nicht, sich darüber klar zu werden, zu was er dient, womit ich sagen will, zu welcher ganz eigenen Schönheit er uns führt. In der Kunst, die ein Bereich der Zweckbestimmung ist, sollte man das Ziel kennen, bevor man sich mit den Mitteln beschäftigt, die zum Ziel führen. Wenn wir den eigentlichen Sinn des Hammers nicht kennen, verwenden wir ihn womöglich, um Nägel aus der Wand zu reißen, passen ihn dank unserer Geschicklichkeit mehr schlecht als recht dieser Funktion an, bedauern

aber trotzdem die Unvollkommenheit eines Werkzeugs, das eines der perfekten ist, das jemals von Menschenhand entwickelt wurde.

Die Entdeckung der letzten Zwecke unserer Kunst ist hier als Oberbegriff für eine langwierige Erkundung zu verstehen, die noch erschwert wird, weil das Vokabular, über das wir hierzu verfügen, seine Begriffe fast vollständig den bildnerischen, musikalischen oder literarischen Schöpfungen verdankt. Ich hoffe, meine Untersuchungen von damals, deren wesentliche Texte hier zu lesen sind, haben ein wenig zu dieser Erkundung beigetragen. Bevor ich meine Vorrede schließe, möchte ich allerdings noch einen etwa fünfzehn Jahre alten Gedanken darlegen, der vielleicht hilft, ein wenig Ordnung in diese Textsammlung zu bringen und verhindert, dass die Richtungen, die ich dort eingeschlagen habe, im Sande verlaufen. Wenn ich nach der Vorstellung suche, der meine Ausführungen am meisten verdanken, so stoße ich auf eine Binsenweisheit, die ich hier trotzdem auf eigene Gefahr niederschreibe. Film ist eine ganz bestimmte Kunst, die das am Leben (ich spreche hier bewusst nicht von Wirklichkeit oder Natur), das sich bislang der Aneignung durch die Kunst entzogen hat, auf eigene Weise wahrnimmt und zu fassen bekommt und daraus eine Schönheit zieht, die man vor dem Film zwar ahnte, aber für nicht darstellbar hielt, und die nichts anderes ist als die Schönheit des Lebens selbst.

Ich verwende diese Plattitüde, weil ich nicht sehe, wie man heutzutage ohne Rückgriff auf Tautologien aus negativen Definitionen herauskommen kann. Die Filmkunst lässt sich nicht mehr dahin lenken, wo manche sie gerne hätten. Sie ist inzwischen zu stolz, auf den Spuren anderer zu wandeln, und das ist in der Tat ein Erfolg. Die besondere Schönheit des Films werden wir eines Tages mit genaueren Formulierungen bestimmen können und mit besser geeigneten Begriffen. Ich glaube allerdings nicht, dass sich die Filmkunst jemals auf eine einfache Formel bringen lassen wird. Auch wenn sie in sich »eins« ist, muss man, um sie wirklich zu begreifen, jede ihrer vollendeten Einzelperscheinungen erlebt haben: also die Meisterwerke der Leinwand in ihrer jeweiligen Einzigartigkeit, und mit allem, was ihre genialen Schöpfer ihnen eingepägt haben.

*

Jedes Kunsturteil ist ein Werturteil. Es gibt keine Ausübung von Kritik ohne das Bedürfnis zu etikettieren, zu benoten, zu klassifizieren, und das kann, wie ich sehr wohl weiß, zu einer Manie werden, die an Terror grenzt. Man wird im folgenden Text nicht das löbliche Streben nach Objektivität finden, das wissenschaftliche Werke auszeichnet, die sich der Analyse filmischer Strukturen oder der Entdeckung allgemeiner filmischer Gesetze verschrieben haben oder grammatische oder stilistische Regeln formulieren: In einem solchen Fall geht es nicht um Werturteile, weil die besten Beispiele für die wissenschaftliche Betrachtung meist mittelmäßige Werke sind, jedenfalls nicht die Meisterwerke, die das Geheimnis ihrer Herstellung besser hüten und Regeln häufiger brechen, auch wenn sie diese grundsätzlich beherzigen.

Es wäre dagegen sinnlos, den besonderen Reiz des Kinematographen aufspüren zu wollen, ohne erst einmal festzustellen, worin er überhaupt besteht und worin ganz sicher nicht. Es gibt natürlich einen Zauber, der allen Filmen eigen ist, die faszinierende Kraft der Leinwand lässt sich nicht leugnen. Das haben andere ausreichend gezeigt, und ich habe damals schon vermieden zu wiederholen, was an anderer Stelle treffend gesagt worden ist. Die Augenlust, die einem die Malerei verschafft, oder der Ohrenschaus der Musik beweisen ja auch keineswegs per se die Großartigkeit beider Künste. Es zählt, dass sie freie Probierfelder für einige Menschen waren, die diese Künste größer gemacht haben als die Künste sie, und ohne die diese Künste nicht über den Rang einer kunsthandwerklichen Unterhaltungsform hinausgekommen wären. Auch die Filmkunst ist meiner Ansicht nach nur groß geworden, weil sie dem Genie von Griffith, Murnau, Renoir oder Hawks freie Entfaltung gelassen hat, damit sie jeweils aus dem, was ursprünglich einmal ein Jahrmarktsvergnügen war, etwas anderes machen – und zwar eine unermesslich große Sache.

Ja, warum zitieren Sie nicht X oder Y, wird man mir vorwerfen: Es muss doch nicht jeder Ihre Vorlieben teilen! Ich weiß, dass mein Urteil auch von subjektivem Geschmack geprägt ist. Geniales sehen andere Augen woanders, die Kritiker meiner Vorlieben ziehen jedoch, wie ich nicht umhin kann festzustellen, die Verdienste jener anderen X und Y auf der Welt oder in der Filmgeschichte meist heran, um die ehrgeizigen

Ziele des Kinematographen denen der anderen Künste unterzuordnen. Die von mir bevorzugten Filmemacher – zum Glück wächst die Schar ihrer Bewunderer von Tag zu Tag – streben danach, den Film, wenn nicht über die anderen Künste, so doch mindestens auf Augenhöhe mit ihnen zu stellen. Ich irre mich also wohl kaum, wenn ich die damals genannten oder auf diesen Seiten zitierten Namen groß finde, weil das Kino durch sie an Größe gewonnen hat.

Auch wenn das direkte Studium der großen Filmemacher in diesem Buch fehlt, das sich mehr den allgemeinen Fragen verschrieben hat, so ist die Bewunderung für sie mein Leitstern gewesen, und wer ihre Filme kennt und liebt, wird hoffentlich meine Absicht besser verstehen.

Éric Rohmer

Das klassische Zeitalter des Films (unveröffentlicht), Juli 1963⁶

ZELLULOID UND MARMOR
(1955)

Seit die Filmkunst auf den Plan trat und als Kunst unter anderen Künsten anerkannt wurde, hat man sich bemüht gefühlt zu definieren, was diese Kunstform von ihren Konkurrenten unterscheidet. Ein lobenswertes und erwiesenermaßen schwieriges Unterfangen, das noch keineswegs abgeschlossen ist. Denn anfangs haben sich die Ästhetiker vor allem von den oberflächlicheren Eigenschaften des Films beeindrucken lassen: beispielsweise davon, dass er stumm war. Weil die Akzidenzien mit dem Wesen verwechselt wurden, riskierte man die Widerlegung durch die Veränderung der Bedingungen. Das ist, wie man weiß, eingetreten.

Haben wir unsere Haltung entscheidend verändert? Wenn wir versuchen zu zeigen, dass ein Werk authentisch filmisch ist, halten wir uns mehr an seine Form als an seinen tieferen Zweck. Nun müsste man aber nicht zeigen, dass der Film eine andere Sprache spricht, sondern dass er *etwas anderes* sagt, das auszudrücken wir bislang nicht einmal zu träumen wagten.

Wenn ich mich heute an die äußerlichste Form halte, dann nur, um – unter Berücksichtigung der Bedingungen, unter denen Film entsteht, gesehen und konserviert wird – zu zeigen, dass sich ein Film genau genommen in seiner Form von einem Bild, einer Skulptur oder einer musikalischen Partitur gar nicht so sehr unterscheidet. Ein Bezeichnungstreck unserer Vorfahren aus den dreißiger Jahren irritiert mich immer wieder: Demnach ist Film die »Kunst der Gegenwart«, eine seit René Clair, glaube ich, geläufige Formel, die man auf den armen Verwandten angewendet hat. Es hieß immer wieder, der Filmemacher arbeite nicht in Dimensionen der Ewigkeit, sondern an der flüchtigen anderthalbstündigen Vorführung, die über seinen Ruhm entscheidet. Leider ist diese Feststellung nur allzu wahr. Wenn man nur über Geld redet, ist jede Bewährung ohnehin verwirkt. Aber diktiert der Kommerz – wie mächtig er auch immer in diesem Feld sein mag – allein die Gesetze dieser Kunst? Wie viele Bilder haben Cézanne oder Van Gogh zu Lebzeiten verkauft?

Unsere Generation hat einen anderen Blick. Sie hat das Heranwachsen des wilden Kindes nicht mit Misstrauen verfolgt; ihr fehlt auch der exzessive Feuereifer der frisch Bekehrten. Sie plädiert auch nicht gleich auf schuldig. Sie bringt dem Kino den Respekt entgegen, den man geschichtsträchtigen Denkmälern der Vergangenheit schuldet. Sie bildet sich ihr Urteil nicht nach dem Zufallseindruck eines Abends, sondern im studierfreundlichen Schatten der Cinematheken. Sie hat festgestellt, dass der Stummfilm, den sie erst nach dem Tonfilm kennengelernt hat, weder das Stammeln der neuen Kunst war noch deren *nec plus ultra*: Unsere Generation hat sich erlaubt, eigene Urteile zu fällen und die Spreu vom Weizen zu trennen; sie hält den Beitrag des Filmschöpfers für wesentlich, die komischen Zufälle dagegen für unbedeutend. Sie hat geglaubt, neu zu entdecken, dass hier wie anderswo auch die spätere Wertschätzung über die wahren Verdienste eines Werkes entscheidet.

Es ist schon merkwürdig, dass dieses Jahrhundert, das so respektvoll mit den Werken der Vergangenheit umgeht und sich so um ihre Restaurierung und Bewahrung kümmert, die vergänglichste aller Künste hervorgebracht haben soll. Es gibt alarmierende Gerüchte über absichtlich zerstörte Filmnegative. Aber Sie können sich selbst überzeugen: Die Meisterwerke des Stummfilms sind noch da, geschützt durch Film Dosen. Die Museen und Cinematheken kommen der Aufgabe nach, sie zu pflegen. Das Zeitalter der Antiquitätenhändler ist vorbei. Ein weiterer Bildersturm ist nicht zu befürchten. Das aktuelle »Trägermaterial« der Emulsion, Nachfahre des »Zelluloid«, dessen Haltbarkeit man seinerzeit infrage gestellt hat, soll dem Zahn der Zeit besser trotzen als der härteste Parische Marmor. In der Tat ist es fraglich, ob der edelste aller Steine wirklich so unzerstörbar ist, so sicher geschützt vor Katastrophen. Was ist von der griechischen Skulptur des fünften vorchristlichen Jahrhunderts übriggeblieben? Wenig. Von der Malerei? Nichts. Die Farbtöne impressionistischer Bilder bekommen jetzt schon einen Grauschleier und kein chemisches Verfahren wird ihre ursprüngliche Transparenz wieder herstellen können. Wenn aufgrund irgendwelcher Katastrophen unsere Zivilisation untergehen sollte, dann wäre die Idee doch tröstlich, dass ein sorgfältig unterirdisch gelagerter Film als ihr treuester Zeuge für die kommenden Zeitalter erhalten bleibt.

Ich fürchte, man wird den von mir formulierten Anspruch als Ausdruck kindischer Eifersucht begreifen. »Was bedeutet schon das Rohmaterial?« – Es bedeutet in der Tat viel. Ein Film ist ein Spektakel, dem man beiwohnt. Aber er ist auch eine Sache, die man anfassen und berühren kann, ein beachtlicher Stapel Blechdosen in einem großen Leinensack. Ich nehme das zum Anlass, einen anderen Gemeinplatz zu entkräften, die traditionell behauptete Parallele zwischen Theater und Film. Diese beiden Künste haben, wenn man sie miteinander vergleicht, keine wirklichen Gemeinsamkeiten. Ein guter Theaterregisseur ist ein Techniker oder besser ein Theoretiker. Wie originell oder genial er auch ist, was hat er erschaffen? Nichts als Wind. Zumindest kommt mir das so vor. Ich will aber Renoir gar nicht Dullin oder Baty⁷ gegenüberstellen, sondern einem Romancier oder Dramaturgen, der seine Anekdoten aus Zola und Mérimée zieht und bis in die Dialoge kopiert.

Ich habe letzten Sommer den Proben zu *Julius Caesar* beigewohnt, das Jean Renoir in der römischen Arena von Arles inszeniert hat. Der größte französische Filmmacher ging an diese Inszenierung mit der gleichen Sorgfalt und Leidenschaft heran, ließ sich genauso viel Zeit wie für die Dreharbeiten eines seiner Filme. Die Aufführung stand unter dem guten Stern, der üblicherweise großen Bühnenerfolgen eigen ist: Sie war ein berechtigter Triumph, eine Wiedergutmachung für törichte Undankbarkeit. Die Kritiker aus beiden Kunstbereichen und aus allen Kritikergrüppchen waren dieses Mal einer Meinung. Ich mäkle nur ungern an diesem Erfolg herum, aber die Bewunderung für den Filmmacher Renoir flüstert mir ein, dass diese Inszenierung im Verhältnis zu seinen Filmen nur eine Kleinigkeit war, für die ich – genau wie François Truffaut – keine einzige Einstellung von *La Carosse d'or* hergeben würde. Und diese Einstellungen sind alle heute noch zu sehen. Die Theateraufführung ist nur noch eine Erinnerung.

Ähnlich geht es aber auch den jüngsten Künsten, Radio und Fernsehen, die ohne Zweifel ganz und gar *gegenwärtige Künste* sind. Dagegen hat die musikalische Interpretation durch die Erfindung der Schallplatte auf einzigartige Weise ihr Image aufpoliert. Sie wird selbst zu einem Kunstwerk, was Ehrgeiz und Ansprüche der Interpreten steigert. Kempff zeichnet für die Sonate genauso als Urheber wie Beethoven: Ich wage so-

gar zu sagen, er ist der eigentliche *Autor* der musikalischen Aufführung, nicht nur ein rein Ausführender. Wenn also der Film der glückliche Rivale der anderen Künste ist, wenn er jene Ernsthaftigkeit erlangt hat, die Anrecht auf Ewigkeit verleiht, wenn der Prozess, den ihm die anderen Künste gemacht haben, nur den Beweis der vollständigen Unschuld erbracht hat, warum lädt er sie nicht selbst vor sein Tribunal? Und was sagt in einem solchen Fall das Filmmaterial über den Marmor?

Eine unverfrorene, aber doch lehrreiche Frage. Was denkt der Kinoliebhaber über die anderen Künste? Reißt ihn seine Leidenschaft dazu hin, sie alle zu verachten, egal ob das nun gerecht oder ungerecht ist? Oder hat ihm diese Leidenschaft die verklebten Augen geöffnet, andere Perspektiven sichtbar gemacht, ihm neue Gründe geliefert, die anderen Künste zu genießen?

Wie die moderne Malerei uns gelehrt hat, bei den Klassikern Dinge zu entdecken, die sie damals selbst nicht gesehen haben, wird so nicht der Mensch des kinematographischen Zeitalters an Literatur, Malerei und Musik von heute und gestern völlig neue interessante Dinge wahrnehmen? Werden unter seinem unbefangenen und hochmütigen Blick nicht ungeahnte Schönheiten aufscheinen? Welche Trugbilder werden in den Schatten zurücktreten? Faszinierende Fragestellungen, auf die ich meine ganz persönlichen Antworten im Folgenden geben möchte.

I. DER PHILOSOPHISCHE BANDIT

Schon seit einer ganzen Weile braucht das Kino keinen Anwalt mehr. Die Filmmanie hat gewonnen, bis hinein in die Sorbonne. Reicht das nicht? Meiner Ansicht nach, nein. Was man uns als das Kino an sich vorsetzt, ist eine kalte und fade Entität. Man drückt sich vor der Betrachtung eines einzelnen Werkes, dabei ist eine Kunst nur so viel wert wie ihre einzelnen Erscheinungen: »Wir gehen nicht mehr ins Kino«, stellte vor einigen Jahren Roger Leenhardt fest. Gemeint ist: Wir begeistern uns einfach nicht mehr für jeden beliebigen Film. Ich gebe gerne dem schwarzseherischsten Kritiker einer Sonntagszeitung recht, der sich wundert, wie man dunkle Säle aufsucht, wenn es doch in Paris gute Cafés gibt. In diesem feuchten und grauen Winter bin ich ohne Gewissensbisse seinem Rat gefolgt.

Wenn ich mir heute erlaube, einige Aphorismen über den gegenwärtigen Ruhm des Films vorzubringen, dann geht es dabei nicht um das Kino und wie es vielleicht sein müsste, sondern um spezielle Meisterwerke. Für das Jahr 1953 fele es mir zum Beispiel nicht schwer, mindestens sechs Filme* zu nennen, die mich begeistert haben, die mir jeder Bewunderung würdiger erscheinen (ich würde sie »wertiger« nennen, wenn sich meine konservative Feder nicht gegen solche Modeausdrücke sträuben würde) als, sagen wir, die sechs besten Romane weltweit seit Ende des Krieges.

Ein rein persönlicher Eindruck, wird man einwenden. Und wie soll ich meine Behauptung auch beweisen? Es ist ja schon unmöglich, innerhalb eines Genres Filme zu klassifizieren. Wie soll da der Vergleich zweier Kunstformen ausfallen, die trotz Interferenzen so verschieden sind? Und ich verwende als Kriterium absichtlich nicht den ungenauen und

* *La Carosse d'or* (J. Renoir) – *Europa 51* (Rossellini) – *I Confess* (Hitchcock) – *The Big Sky* und *Monkey Business* (Hawks) – *The Big Heat* (Fritz Lang), alle sechs übrigens von der Mehrheit der Kritiker eher mäßig gut aufgenommen.

missverständlichen Begriff des *Wertes*, sondern den konkreten und zu Unrecht angefeindeten des Interesses, des *Vergnügens*.

Ist meine Aufwertung des Angenehmen ein Loblied auf Faulheit und Vulgarität? Keineswegs. Ich spreche nicht für den gewöhnlichen Mann von der Straße, in dessen Gedanken ich mich ohnehin nicht einmischen kann, sondern für den Filmliebhaber, den aufgeklärten und darüber hinaus kultivierten Amateur: also für den, der Geschmack am Großen, Schönen, Neuen und Tiefen findet und diesen Geschmack leichter vor der Kinoleinwand befriedigen kann, als vor einem Buch oder Bild. Ich fand es immer eine dumme Idee, anzunehmen, es gebe in uns zwei verschiedene Neigungen, die eine hin zu einfachen und groben Vergnügungen, die andere hin zu höheren Aktivitäten, die schwer zugänglich sind! Diese Art Protestantismus war mir immer fremd. Ich würde sogar sagen, Geschmack zu haben bedeutet, instinktiv schöne Dinge zu mögen und den Rest nur aus Höflichkeit oder Sinn für Paradoxien zu kultivieren, was dann mit Anstrengung verbunden sein kann. Es gehört zum guten Ton, populären oder exotischen Produkten gegenüber nachsichtig zu sein. Aber darin spüre ich eher eine Leistung des Intellekts und des Systems als wahre Empfindung. Unsere Sinne sind das, was wir aus ihnen gemacht haben. Warum sollten wir ihnen nicht mehr vertrauen?

Ich widerspreche aber der allgemeinen Schlussfolgerung, es sei ein Zeichen von Faulheit, Filmbilder der Schrift eines Buches vorzuziehen. Film ist keine Kunstform für Kinder, sondern für ältere und solide Gebildete, wie wir das sind. Bis ich achtzehn war, habe ich vielleicht zwei Filme gesehen. Ich war damals unfähig, diese Bilder zu »lesen«. Es erstaunt mich immer wieder, Kinder zu sehen, die seitenweise Comics verschlingen können. Wenn ich an einen Zeichentrickfilm gerate, so verliere ich gelegentlich den Faden, weil ich nicht über den Schlüssel zu seiner Lektüre verfüge. Wenn Film nur eine Sprache ist, dann bin ich in dieser Sprache ein schlechter Schüler. Aber ein guter Film scheint mir keinen anderen Dialekt zu sprechen als meine Muttersprache Literatur.

Damit kommen wir zum Roman. Eine ganze Schule junger Kritiker lacht über unseren modernen Hunger nach Authentizität. Aber was bedeutet es schon, ob der Romanautor die Ereignisse, die er ausbreitet, auch wirklich erlebt hat? Ist nicht die Einbildungskraft seine eigentliche

Fähigkeit? Man könnte tausend berühmte Beispiele nennen ... Weil ich aus Instinkt ein Klassikfreund bin, bitte ich nur, folgenden Gedanken einmal nachzuvollziehen: Warum interessiere ich mich mehr (ich bleibe da bei meinem oben aufgestellten Kriterium), und zwar, wie ich finde, mit tiefem und »edlem« Interesse, für Reportagen und Memoiren als für die Romane, die in den letzten zehn Jahren erschienen sind? Ist die Geschichtsschreibung der Fiktion überlegen? Nein, dieses Phänomen zeigt sich neu in unserer Epoche und ich glaube wenigstens einen der Gründe zu begreifen.

Ich bitte allerdings vorab darum, mir zwei Dinge zuzugestehen: das erste ist, dass es keine reine Fiktion gibt; die größten schöpferischen Geister haben alle entweder historische oder mythische Quellen, »vermischte Nachrichten« oder ihre eigene Erfahrung als Grundlage bemüht. Das zweite betrifft den »Stil«, der nie allein für den Romanautor wichtig war und sein kann. Er ist auch nicht der einzige Angelhaken, an dem sein Leser anbeißt. Aufgrund dieser zwei Postulate würde ich auch niemals wie andere Kritiker sagen, der heutige Roman leide darunter, dass »jeder Stil erlaubt« sei. (Und ich beraube mich damit eines einfachen Arguments, denn im jungen Kino ist die Technik der entscheidende und wertvolle Manager des »Stils«.) Ich würde eher behaupten, dass sich vor unserem Romanautor ein Feld an Motiven ausbreitet, das tausendmal größer ist als ehemals und dass ihn die damit verbundene Freiheit erstarren lässt. Stendhal hatte das Glück, in der *Gazette des tribunaux*, einer verstaubten Gerichtszeitung, eine zu seiner Zeit brisante Anekdote auszugraben, aber wer entwickelt heute den Roman eines Dramas aus Leidenschaft aus einem Bericht, der in *France Soir* mit einer Auflage von 500.000 Exemplaren erscheint? Balzac hat seinen Helden Vautrin selbst entwickelt. Unsere modernen Vautrins stellen sich mit oder ohne Hilfe eines *Ghostwriters* so gut selbst dar, dass sie damit die wirklich fähigen Erzähler kleinhalten. Die Filmemacher kennen dagegen keine falsche Scham; sie können nach Belieben die heißesten Aktualitäten ausbeuten, weil die modernen Gangster oder Sportler zwar vielleicht gelernt haben zu schreiben, sich aber noch nicht selbst filmen können. In diesem Bereich ist wie in der guten alten Zeit des Romans der Stil, das Können den Spezialisten vorbehalten. Für die Schönheit ihrer Filme ist es völlig gleichgültig, dass

Lang oder Hitchcock nie mit Dieben und schweren Jungs zusammengelebt haben: Es reichte völlig aus, im Stile Balzacs zu dokumentieren: brauchbare »Notizen« sind wertvoller als eigene Erfahrung. Aber wenn ich Dashiell Hammett oder Stanley Gardner mehr schätze als alle anderen Krimiautoren, dann, weil der Ex-Detektiv und der Ex-Anwalt in der Lage waren, ihre eigenen Erfahrung zu verwenden.

Nein, der Romanautor von heute hat recht, wenn er mit seinem eigenen Blut schreiben will. Der Reichtum innerer Erfahrung passt zum allgemeinen täglichen Leben; aber Erfahrung im Reinzustand, die Erfahrung eines Heiligen oder eines Denkers haben noch nie ausgereicht, einen Romanstoff zu gestalten. Zu meiner Verwunderung hat mich neulich nach langer Zeit ein zeitgenössisches Werk sehr interessiert, ein Roman, bei dem das außergewöhnliche erlebte Abenteuer mit dem klaren, wenn auch naiv formulierten Bewusstsein zusammentraf, dass diese Erfahrungen bedeutsam und beispielhaft sind. Literaturkritiker, verhüllt euer Gesicht: Diesen Text, den ihr ganz sicher nicht besprechen werdet, habe ich nicht in der staubigen Auslage eines Buchladens gefunden: Er fand sich auf der zweiten Seite eines Abendmagazins. Der Autor, ein gewisser Caryl Chessman, ist, so heißt es, zum Tode verurteilt. Er wartet in diesem Moment, in dem ich schreibe, auf seine Hinrichtung. Was hat mich an diesem Buch so fasziniert? Das Wissen, dass sein Autor das Recht zu schreiben mit dem Leben bezahlt? Zynischerweise muss ich zugeben, dass ich mein Urteil sofort zurücknehmen würde, wenn ich herausfände, dass es sich hierbei um einen Werbegag handelt. Meine Liebe zum Roman ist nicht rein, was kann ich dafür? Zu allem Überfluss war der Autor, wie er uns anvertraut, unentschlossen, ob er den Beruf des Schriftstellers oder des Banditen ergreifen sollte, und genau das zeigt das literarische Werk; uns wird nicht aus rein pragmatischer Sicht als Rechtfertigung ein individuelles Schicksal erzählt, sondern von einem universellen, ich würde sogar sagen beispielhaften Standpunkt aus der Konflikt zwischen Willen und Schicksal. Was uns da anvertraut wird, haben wir sicher schon mal gehört; aber in diesem Fall verleiht die Besonderheit der eigenen Erfahrung der Erzählung einen neuen Klang. »Wenn es Gott nicht gibt, ist alles erlaubt«, erklärt Iwan Karamasow. Unser Held hier dachte auch mit sechzehn, »Gott ist tot«, und wollte zusammen mit der