

## Lesen und Genießen

### Von der Grenze des Textparadigmas der Filmwissenschaft



*Lesen bedeutet indes de facto,  
in einem vorgegebenen System herumzuwandern*

Michel de Certeau

Lesen in der Badewanne. In Jean-Luc Godards Film *PIERROT LE FOU* (F, 1965) sitzt der junge Held (Belmondo) eine Zigarette rauchend in der Badewanne und liest einem kleinen Mädchen aus Élie Faures „Histoire de l'Art“ vor. Der vorgelesene Text handelt von Velázquez. Der Ort, an dem hier gelesen wird, ist das Badezimmer. Also ein traditionell privater Ort, der außerdem eng mit dem Körper des Subjekts verbunden ist. Enger als beispielsweise eine Öffentliche Bibliothek oder die Kirche, Orte an denen ebenfalls gelesen werden kann. Die Badewanne bringt den Körper des lesenden Subjekts ins Spiel. Das Beispiel führt somit einen spezifischen Leseakt vor. Lesen verweist hier auf den Logos und gleichsam auf Körperlichkeit. Aber das ist noch nicht alles. Die Bilder lassen sich nicht auf die einfache Repräsentation des Leseakts reduzieren. Sie wollen auch selbst gelesen werden. Was das heißt, läßt sich an Belmondo demonstrieren. Jean-Paul Belmondo hat in zahlreichen Filmen der Sechziger Jahre mitgespielt. Seine Art, beim Sprechen die Zigarette im Mundwinkel auf und abtanzen zu lassen, ist unverwechselbar. Von heute aus sieht man sofort: da - die Sechziger Jahre! Dieser Aha-Effekt hat zunächst noch wenig mit Lesen zu tun. Von einem „Leseakt“ oder beiläufiger von einer „Lektüre“ läßt sich eher in Bezug auf das Rauchen sprechen. Denn selbst wenn wir Belmondo sofort erkennen, ist damit noch nicht gesagt, daß wir gleichsam auch die Pointe der Geste des Rauchens erkannt haben. Bei dieser Geste handelt es sich nämlich, um es mit einem Begriff

von Julia Kristeva zu sagen, um ein „intertextuelles“ Phänomen. Damit ist gemeint, daß die Geste gewisse Verbindungen in andere Filme unterhält. Um neben Belmondo auch die Pointe der Geste zu erkennen, muss man Bilder aus anderen Filmen hinzuziehen. Zum Beispiel aus *A BOUT DE SOUFFLE* (F, 1960), ebenfalls von Godard. Hier raucht Belmondo nicht in der Badewanne, sondern im Bett. Darüber hinaus erfährt man, daß die Gesten Belmondos teilweise gar nicht 'echt' sind, sondern nur geliehen. In diesem Fall von einem großen Star des klassischen Hollywoodkinos, nämlich Humphrey Bogart. Die Geste Belmondos in *PIERROT LE FOU* erweist sich, semiologisch gesprochen, als Signifikant, der sich nicht festhalten läßt, der nicht auf ein einziges Signifikat verweist, sondern sich verstreut und eine ganze Kette von Bezügen mitschleppt.

Was kann mit dem Bild vom Lesen in der Badewanne gezeigt werden? Erstens kann damit eine Dimension des Lesens aufgezeigt werden, die jenseits des Logos angesiedelt ist. Auf diese Dimension wird in der Kulturgeschichte des Lesens in unterschiedlicher Form hingewiesen. So zum Beispiel bei Walter Benjamin, der betonte, daß das mimetische Vermögen des Herauslesens aus Sternen, Eingeweiden, Zufällen in das Semiotische der Sprache eingegangen sei.<sup>1</sup> Zweitens kann eine dem Bild vom Lesen in der Badewanne eigene Attraktion herausgestellt werden, die uns plötzlich, z.B. indem wir Belmondo erkennen, in die Sechziger Jahre versetzt. Und drittens kann *PIERROT LE FOU* als ein Beispiel für Filme fungieren, die eine ausgeprägte diskursive Dimension aufweisen und die also gelesen werden wollen. Das Bild vom Lesen in der Badewanne dient mir im folgenden als Ausgangspunkt für eine Betrachtung des Verhältnisses von Film und Lektüre. Nach einem kurzen, skizzenhaften Rekurs auf Ansätze, welche die Grenze des Textparadigmas der Filmwissenschaft in den Blick nehmen und den Ereignischarakter des Kinos reklamieren, wird am Beispiel eines konkreten Films versucht, Text und Ereignis in jenen Zusammenhang zurückzustellen, dem diese stets angehörten.

1.

Das Textparadigma der Filmwissenschaft<sup>2</sup> bildet sich Ende der Sechziger Jahre heraus. Es gilt im angloamerikanischen und im französischen Diskurs über Film bis in die Neunziger Jahre als dominantes Paradigma. Christian Metz hat 1964 die Unterscheidung zwischen dem einzelnen Film und dem eigens Filmischen in die saussure'schen Begriffe „langage“ und „langue“ übertragen und gezeigt, daß die traditionelle Filmtheorie von einem Primat des eigens Filmischen ausgeht.<sup>3</sup> In „Langage et cinéma“ von 1973 wird der Film als Text ausgewiesen: „Die

<sup>1</sup> Benjamin, Walter (1932) Über das mimetische Vermögen. In: Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002, S. 123-126.

<sup>2</sup> Vgl. Nessel, Sabine (2004) Future Cinema oder durch das Kino hindurchgegangen. Versuch zum Verhältnis von Kino und Medium. In: Frauen und Film, Heft 64, S. 43-55.

<sup>3</sup> Metz, Christian (1964) Das Kino: langue oder langage? In: Semiotologie des Films, München 1972, S. 51-129.

Semiologie des Films, ebenso wie die Semiologie irgend eines anderen Gegenstands“, so Metz, „ist eine Untersuchung von Diskursen oder von „Texten“. <sup>4</sup> Wird der Textbegriff hier noch in Anführungszeichen geführt, ist zwei Jahre später bei Raymond Bellour zu lesen, daß der Film ein Text sei, in dem Sinne wie Barthes den Text versteht, daran bestehe kein Zweifel. <sup>5</sup>

Hier in Deutschland verläuft die Theoriegeschichte etwas anders. Das hat zu tun mit der Tradition der Kritischen Theorie. In Abgrenzung zum ‚französischen Einschlag‘, haben sich hierzulande eigenständige Blickwinkel etabliert, wie z.B. die Ansätze von Karsten Witte, Heide Schlüppmann oder Gertrud Koch zeigen. Ende der Sechziger Jahren kommt es, zunächst in Frankreich, zu einer grundsätzlichen Verschiebung der Perspektive vom Werk zum Text. Stellte die klassische Filmtheorie die ontologische Frage: Was ist Film?, die für sich genommen ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Ansätze hervorbrachte, verschiebt sich der Fokus mit dem Verständnis von Film als Textualität oder Diskurs auf die konkreten Filme und ihre Ausdrucksmöglichkeiten. Vergleichbar ist hier vielleicht die Entwicklung in der Sprachwissenschaft, die sich ‚nach Saussure‘ nicht mehr vornehmlich mit der Sprache als idealem System (langue) beschäftigt, sondern mit dem Vollzug des Sprechens (parole). Für den Zusammenhang zwischen Film und Lesen ist vor allem von Bedeutung, dass nun nicht mehr vordringlich von einem Ideal des Films ausgegangen wird, welches es ‚reinzuhalten‘ bzw. zu perfektionieren gilt. Im Gegenteil: es geht sogar ganz offensichtlich um die Zurückweisung des „reinen“, nichtnarrativen Films. Die Fragen der modernen Filmtheorie tragen keinem Ideal Rechnung, sondern richten sich – im Prinzip viel simpler – an das was ‚da ist‘. Was da ist, wird gelesen. Um an dieser Stelle etwas anschaulicher zu werden, greife ich das Beispiel vom Anfang noch einmal auf. Welche Frage stellt die moderne Filmtheorie, die den Film als Text denkt, dem Film PIERROT LE FOU? Sie würde z.B. nicht auf die Idee kommen zu fragen, ob der wortlastige Film PIERROT LE FOU – (es wird in diesem Film nicht nur fortwährend gelesen, sondern auch gesprochen) - überhaupt ein ‚richtiger‘ Film sei, sondern würde sich für die Kombination der Ausdrucksmittel interessieren. Die Fragen, die sie in Bezug auf PIERROT LE FOU stellen würde, könnten lauten: Welche Ausdrucksmittel (Bild, Ton, Geräusche, Musik, Dialog, etc.) integriert der Film? Wie kombiniert er sie? Auf welche Weise (und womit) schafft er Bedeutung? Wie wird die Geschichte erzählt? Oder, post-semiologisch zugespitzt: haben die Lippen Belmondos etwas mit den Lippen von Hitchcock gemein?

Auf die Verschiebung vom Werk zum Text in den Sechziger Jahren folgt in den Neunziger Jahren eine Verschiebung vom Text zum Ereignis. Das Lesen spielt auf diesem Feld eine dem somatischen Genießen nachgeordnete Rolle. Diese Beobachtung läßt sich vor allem im

---

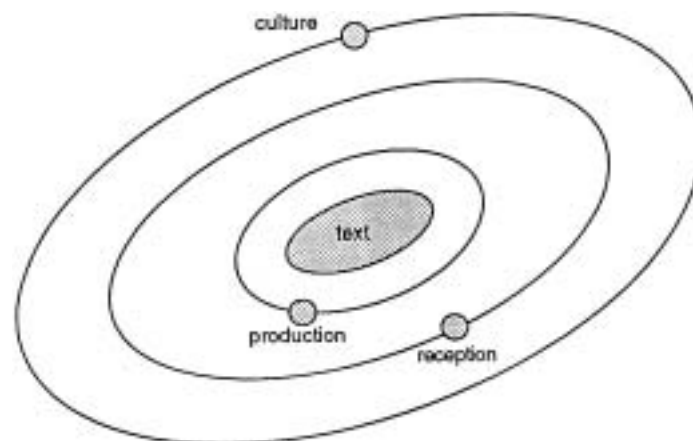
<sup>4</sup> Metz, Christian (1971) *Langage et Cinéma*, Paris. Dt.: *Sprache und Film*, Frankfurt am Main 1973, S. 13.

<sup>5</sup> Vgl. Bellour, Raymond (1975) In: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 8/1/1999. *Film als Text*: Bellour, Kuntzel. Marburg: 1999. S. 9-17, hier S. 9.

Hinblick auf Theorieansätze machen, die seit den Neunziger Jahren, vereinfacht gesagt, die Kategorie ‚Text‘ durch die Kategorie ‚Körper‘ zu ersetzen suchen.<sup>6</sup> Anders gesagt: die in den Siebziger Jahren im Umkreis der Arbeiten von Christian Metz etablierte Idee von Film als Zeichensystem und Textualität, welche die Zuschauerschaft rückwirkend betrachtet als eine Gemeinde von Lesenden konzipierte, wird seit Beginn der Neunziger Jahre von Ansätzen flankiert, deren Gemeinsamkeit darin gesehen werden kann, dass sie ereignisbezogene und nicht-hermeneutische Phänomene des Films und des Kinos in den Vordergrund rücken. Für die Geisteswissenschaften ist angeblich eine ähnliche Tendenz angezeigt, die von Hans-Ulrich Gumbrecht als „Einbruch des Nicht-Hermeneutischen“<sup>7</sup> diagnostiziert wurde.

2.

Um an einem Beispiel zu demonstrieren, in welche Richtung sich die Verschiebung vom (Film)Text zum (Kino)Ereignis in der Filmtheorie bewegt, eignet sich der Ansatz des Soundtheoretikers Rick Altman.<sup>8</sup> Altman konzipiert das Kino in seinen verschiedenen Dimensionen als Gesamtkomplex, welcher zum Textparadigma der Filmwissenschaft in Beziehung gesetzt wird. Als Einleitung einer Anthologie mit dem Titel „Sound Theory / Sound Practice“ steht der Text im Dienst der Etablierung einer grundsätzlich neuen Perspektive. Anstatt in Sound- und Filmwissenschaft weiter vom Film (film as text) auszugehen, schlägt Altman einen Wechsel der Perspektive auf das Kino (cinema as event) vor. Das Kinoereignis wird in direkter Referenz zum Filmtext konzipiert. Dem textzentrierten Universums der traditionellen Filmwissenschaft wird das Verständnis von Kino als Ereignis gegenüber gestellt.

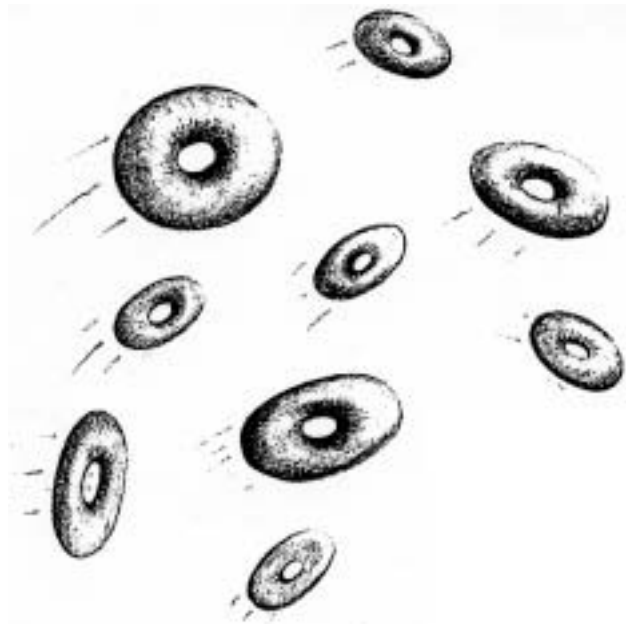


<sup>6</sup> Vgl. Shaviri, Steven (1993) *The Cinematic Body. Theory out of bound.* University of Minnesota Press sowie zum Überblick Thomas Morsch (1997) *Der Körper des Zuschauers. Elemente zu einer somatischen Theorie des Kinos.* In: *Medienwissenschaft* 3/1997, S. 271-289.

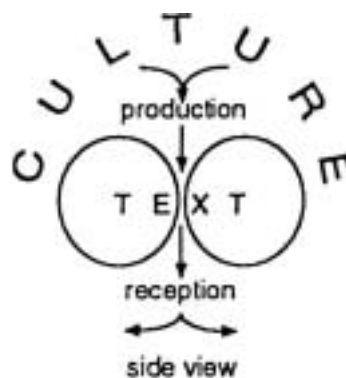
<sup>7</sup> Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich (1996) *Das Nicht-Hermeneutische: Skizze einer Genealogie,* in: J. Huber, A. Müller (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Anderen,* Basel und Frankfurt am Main, S. 16-17; sowie: Gumbrecht, Hans Ulrich (2004) *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz,* Frankfurt am Main.

<sup>8</sup> Altman, Rick (1992) *Cinema as Event.* In: *Sound theory, sound practice,* ders. Hrsg., New York, London: Routledge, 1992, S. 1-14.

Das Textparadigma der Filmtheorie wird als Ellipse konzipiert, in deren Zentrum der Filmtext placiert ist. Drei konzentrische Ringe, auf denen verschiedene Bezugssysteme (Kultur, Produktion, Rezeption) wie Planeten um die Sonne kreisen, umgeben den Filmtext. In der Geometrie des Kinoereignisses, die Altman alternativ zum Universum des Textparadigmas konzipiert, wird der Filmtext anders placiert.



Flottierend wie doughnut-förmige Raumschiffe (doughnut-shaped space-ships) in der Schwerelosigkeit, erlaubt das Kino-Ereignis keine klare Unterscheidung zwischen Innen und Außen, Oben und Unten. In dieser dreidimensionalen Moebiusstreifen-Welt (Moebius strip world) bildet der Filmtext nicht länger den Fixpunkt. Stattdessen, wie das Nadelöhr im Zentrum eines Stundenglases, wird der Filmtext als Durchgang zwischen zwei V-Formen konzipiert, von denen sich die eine zur Produktionsseite hin öffnet, die andere zur Rezeptionsseite.



Die Idee dabei ist, dass ein komplexer Kosmos im Laufe der gesamten Produktionsphase mit sämtlichen Stadien (Idee, Drehbuch, technische Möglichkeiten, Finanzierung, Produktion), übergeht in ein einzelnes, geschrumpftes Produkt: den Filmtext. Der Prozeß der Rezeption weitet diesen dann entsprechend wieder aus. In der Schwerelosigkeit, in der Altman das

Kinoereignis ansiedelt, ist das Stundenglassystem stets umkehrbar. Wie die Produktion durch den Text hindurch in Richtung Rezeption fliegt, beeinflusst die Rezeption umgekehrt die Produktion. Beide "Vs" öffnen sich in einen kulturellen Raum, wo sie andere Kinoereignisse in sich aufnehmen, selbst wiederum auf ein jeweils anderes „V“ verweisend. Die gegenseitig aufeinander verweisenden „Vs“ versagen sich gegenüber der genauen Unterscheidung zwischen Innen und Außen / Oben und Unten, und das Kinoereignis kann insofern nicht durch einen privilegierten Einzelaspekt des Systems repräsentiert werden. Stattdessen konstituiert es sich aus dem kontinuierlichen Austausch ohne Anfang und Ende und spezifischem Punkt. Keine festgelegte Flugbahn charakterisiert diesen Austausch, noch ist es möglich vorzusehen welcher Aspekt des Systems welchen anderen Aspekt beeinflusst.

Wie könnte man dieses Modell kommentieren? Auf einer semantischen Ebene führt das Bild von den fliegenden Doughnuts in den Eingangsbereich populärer Großkinos mit ihren überdimensionalen Portionen von Cola und Popcorn (in den USA auch Doughnuts) und dem süßlichen Duft, der dort vorherrscht. Die teigige Konsistenz des Gebäcks (anstatt der festen, aufgepoppten beim Popcorn) erinnert an die weichgepolsterten Sessel der Großkinos, die Teil einer Kinokonzeption sind, die dem Zuschauer eine luxuriöse und möglichst störungsfreie Rezeption bieten will. In seiner durch den Flug bedingten Verformung zur Ellipse ist der Doughnut schließlich auf den ersten Blick als teigiges Äquivalent des (ebenfalls als Ellipse gefaßten) Paradigmas der Filmwissenschaft lesbar. Die fliegenden Doughnuts als süße Entsprechung der (ansonsten bitterernsten) Filmwissenschaft changieren zwischen Wissenschaft und Pop.<sup>9</sup>

Für meine Argumentation lassen sich vor allem zwei Aspekte herausstellen. Altmans Modell enthält eine utopische Dimension, indem es einen Raum ohne Grenzen imaginiert. Dieses Modell ist insofern verlockend, als es, zumindest auf den ersten Blick betrachtet, nicht im Sinne einer Definition funktioniert, sondern einer Produktion. Das eigentlich Interessante scheint mir aber gerade nicht die utopische Dimension zu sein. Denn diese basiert auf der traditionell dichotomen Anordnung von Filmtext und Kinoereignis und schreibt damit die alte Vorstellung vom „Chaos der Bilder (und der) Ordnung des Textes“<sup>10</sup> fort. Bemerkenswert dagegen ist der Rückgriff dieser Kinotheorie auf ein grafisches Modell. Das Ereignis des Kinos wird nicht lediglich in Worten beschrieben, sondern „übersetzt“ in eine Grafik und als theoretische

---

<sup>9</sup> Ausgehend von der Opposition bitter-süß läßt sich weiter auch eine geschlechtliche Konnotation des Modells ableiten, der zufolge das Kinoereignis weiblich wäre. Wolfgang Schivelbusch hebt in seiner Kulturgeschichte der Schokolade hervor, daß deren Genuß noch vor der Verbreitung von Kaffee den Männern der Gesellschaft vorbehalten war und erst später, als Süßgetränk (und nicht wie vormals als bitteres Getränk), zum Getränk der Frauen und Kinder avancierte. Vgl. Schivelbusch, Wolfgang (1997) Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel, Frankfurt am Main.

<sup>10</sup> So der gleichlautende Titel eines Aufsatzes von Georg Seeßlen (1993) Chaos der Bilder – Ordnung des Textes?, in: Film Kritik Schreiben, hrsg. Von Gustav Ernst, Georg Haberl, Gottfried Schlemmer. Wien, Zürich 1993, S. 119-142.

Geometrie präsentiert. Zweitens ist die Tatsache interessant, daß die filmischen und kinematographischen Tatbestände nicht im Hinblick auf reale Gegebenheiten des Kinos beschrieben werden (Phänomenologie), sondern im Hinblick auf bestehende Diskurse im kulturellen und gesellschaftlichen Feld. Nicht filmische und kinematographische Tatbestände sind Gegenstand dieser Kinotheorie, sondern Paradigmen der Kultur-, Gesellschafts- und Filmwissenschaft, die sich auf den Film (film as text) bzw. auf das Kino (cinema as event) als Forschungsgegenstand beziehen. Es mag zuletzt verkürzt erscheinen, die wissenschaftliche Beschäftigung mit Film und Kino als Wechsel zwischen unterschiedlichen Paradigmen zu betrachten und doch läßt sich resümieren, daß es sich in der Regel um eine dichotome Anordnung handelt, in der entweder der Filmtext oder das Kino privilegiert werden. Im folgenden soll ein Ansatz skizziert werden, der beide Stränge in einer Verbindung und wechselseitigen Beziehung fruchtbar macht. Dies soll beispielhaft an einem Film und an einem Text zu diesem Film geschehen.

### 3.

BONJOUR TRISTESSE wurde im Sommer 1957 innerhalb von zwölf Wochen gedreht und am 15.1.1958 im Capitol in New York uraufgeführt. Als Vorlage des Drehbuchs fungierte der gleichnamige Bestseller von Françoise Sagan. Im Film ist Jean Seberg in der Rolle der 17-jährigen Cécile zu sehen, die die Ferien mit ihrem Vater (David Niven) und seiner Geliebten in einem Haus am Meer verbringt. In CinemaScope fotografiert und von einer brillanten Farbigeit gerät der Film in Momenten zu einer Hymne an den Sommer. Davon künden auch die Accessoires wie Sonnenbrillen, bunte Handtücher, gebräunte Körper, Hotpants und bunte Badeanzüge. Durch die opulenten Bilder von den Ferien am Meer geht von Anfang an ein sichtbarer Riß, denn die Geschichte wird von ihrem Ende her erzählt. Bevor der Schauplatz an die Côte d'Azur wechselt, befinden wir uns in den in Schwarz/Weiß fotografierten Stadtansichten von Paris. Aus dem Off hört man die Stimme Céciles, die voller Melancholie von einer Mauer der Vergangenheit spricht, die sich seit dem Sommer vor ihr und ihrem Vater aufbaut und die sie nicht einreißen kann. Der Riß durch die grellfarbigen Postkartenansichten des Films und seine heitere Grundstimmung wird gegenwärtig im Wechsel der Farbigeit des Films zwischen Color und Schwarz/Weiß.

BONJOUR TRISTESSE wird in der Literatur in mehrfacher Hinsicht als herausragender Film gewürdigt. Die Art und Weise, wie sich die Figuren im Raum bewegen, die Verstreuung des Zentrums in die Peripherie nimmt Ansichten vorweg, mit welchen die Filme der Nouvelle Vague wenige Zeit später experimentieren. Stilistisch, so wird gesagt, gehe Preminger im Vergleich zu anderen CinemaScope-Filmen der gleichen Zeit am weitesten und BONJOUR TRISTESSE sei der früheste Film, der die meisten Scope-Erneuerungen nutzt und weiterführt. Neben der visuellen Spannung zwischen Überschau und Detail, die zeigt, ohne hinzuweisen, wird die Erweiterung des Rahmens als Erweiterung des Raums um die Handlung herum als Besonderheit angeführt,

welche z.B. das Nervöse und Zerrissene in der Geschichte verdeutliche.<sup>11</sup> Um die Attraktion im Umgang mit dem Format nachvollziehen zu können, ist es erforderlich, den Film im Kino zu sehen. Abgesehen davon, daß die ästhetische Wahrnehmung des Films im Kino spezifisch ist, kommt hier noch hinzu, daß das Bild auf der Videokopie in der Regel beidseitig verkürzt ist. An einzelnen Bildern des Films kann man das sehen. In einer Szene z.B. sieht man eine Gesellschaft beim Sekstrinken. Im Vordergrund, nur für den Zuschauer sichtbar, trinkt eines der Hausmädchen genüßlich die abgestellten Gläser aus. Auf der Videokopie ist der Bildrand abgeschnitten und es ist lediglich der Ansatz des Arms zu sehen.

Durch die unterschiedlichen Zeitebenen des Films, die dem Zuschauer im Breitwandformat vor Augen geführt werden, werde die Leinwand, so Fritz Göttler, zu einer „magischen Box (...), in der die Stimmen und Töne von einst sich gefangen haben, und die, zum Zuschauer hin aufgetan, ihm die Schmerzen in Erinnerung bringt an all die Zeiten, die lang vorbei und erst in ferner Zukunft vielleicht wieder sein mögen.“<sup>12</sup> Diese Beschreibung ist beispielhaft für die Schwierigkeit, die Attraktion des Films *BONJOUR TRISTESSE* in Worte zu fassen. Überhaupt zeichnet die Kritiken eine gewisse Blumigkeit in der Ausdrucksweise aus. Häufig wird in Bezug auf *BONJOUR TRISTESSE* beispielsweise auch von „Meisterwerk“ gesprochen. Frieda Grafe hat die Farbigkeit des Films hervorgehoben, die zwar unserer Alltagswahrnehmung entspreche, aber durch das Leuchten der Sonne und durch das Glitzern des Meeres an der „Blauen Küste“ eine paradisische Irrealität entfalte. „Die Farbe erweitert die Geschichte, das Schwarzweiß sorgt für Stimmung, beides gleichsam fiktiv, beides stets am Rande der Plausibilität.“<sup>13</sup> Ein weiterer Aspekt ist das Verhältnis von *BONJOUR TRISTESSE* zur Nouvelle Vague und Filmen wie *LES QUATRE CENT COUPS* (Truffaut), *A BOUT DE SOUFFLE* (Godard) oder *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (Resnais). *BONJOUR TRISTESSE* ist zeitlich vor diesen Filmen entstanden. Er nehme, schreibt Norbert Grob, die Fragmentarisierung, die Zerstreuung, das Ausbrechen, Übertreten, Fliehen, Verschieben, Verlagern, das Sich-Spiegeln bereits vorweg. *BONJOUR TRISTESSE* unterscheide sich radikal von den Filmen, die Mitte der Fünfziger Jahre in den USA und in Europa entstanden.<sup>14</sup>

Ließe sich *BONJOUR TRISTESSE* von hier aus als Kinoereignis klassifizieren? Verschiedene Indizien sprechen dafür: mit der Rede vom Meisterwerk ist der besondere Stellenwert des Films, seine Einmaligkeit angezeigt; die Einmaligkeit im Umgang mit dem Format und die Farbigkeit fordern die Kritiker zu Elogen heraus; auch läßt sich ausgehend vom Plot eine

<sup>11</sup> Vgl. Grob, Norbert (1999) Alltäglich das Handeln, heilig der Augenblick. In: Otto Preminger. Katalog der Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1999, hrsg. von Norbert Grob, Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, S. 9-148, hier S. 111.

<sup>12</sup> Göttler, Fritz (1993) Das Leiden und das Nichts. In: CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme, hrsg. von Helga Belach und Wolfgang Jacobsen, Berlin 1993, S. 123-124, hier S. 124.

<sup>13</sup> Grafe zitiert nach Grob 1999, S. 108.

<sup>14</sup> Grob 1999, S. 111.



Richtung zum Ereignis aufzeigen, denn der Film erzählt die Geschichte eines Traumas, welches durch ein Ereignis, das vor unser aller Augen auf der Leinwand aufgerollt wird, hervorgerufen wurde. Hinzu kommt der Status des Films als Schwellenfilm. Historisch ist er vor dem Aufkommen des Autorenkinos der Nouvelle Vague zu situieren. Weiter gilt der Film als Vorläufer des „modernen Kinos“, dessen Filme nach dem Zweiten Weltkrieg keine totalen Bilder mehr kennen, sondern ihre Bildhaftigkeit stets gleichzeitig mit ausstellen.<sup>15</sup> Weiter läßt sich Otto Preminger als ein Regisseur der Schwelle bezeichnen. Er gilt als einer der umstrittensten und vielleicht auch streitbarsten Regisseure Hollywoods, ist aber gleichsam auch als unabhängiger Produzent und Autor hervorgetreten. Zwischen 1931 und 1979 drehte er 37 Filme und gehörte in den Dreißiger und Vierziger Jahren zu den wichtigsten Regisseuren der Twentieth Century Fox. In den Fünfziger Jahren sagte er sich von der Hollywood-Hierarchie los. Im Katalog zur Preminger-Retrospektive der Berlinale 1999 wird das Werk Premingers in verschiedener Hinsicht gewürdigt: „Ab 1953 realisiert Preminger seine Filme als „freier“ Produzent und Regisseur, bricht in der Auswahl seiner Stoffe oft soziale und politische Tabus, rebelliert gegen den amerikanischen Puritanismus und die Selbstzensur Hollywoods. Seine Filme, geprägt von einer obsessiven erzählerischen und ästhetischen Kraft und in ihrer Bildsprache bestimmt von Eleganz, Zynismus, ungefilterter Emotion und effektsicherer Show, gehören heute zum klassischen Kanon des amerikanischen Kinos.“<sup>16</sup>

Ließe sich das Ereignis des Kinos, so könnte man einwenden, anhand von Filmen mit offensichtlichem Ereignischarakter nicht weitaus plastischer demonstrieren? Zum Beispiel anhand von neueren Action- oder Katastrophenfilmen des zeitgenössischen Hollywoodkinos wie INDEPENDENCE DAY, ARMAGEDDON, TWISTER,<sup>17</sup> deren Präsenz der Bilder und Töne<sup>18</sup> als unvereinbar mit einer Deutung des Films als Zeichensystem und Text gelten. Man könnte von hier aus noch weiter gehen und sagen, daß die Filme ihren Ereignischarakter nicht in einer Textualität, sondern an Orten entfalten. Wobei das Multiplexkino nur die Herberge für die Körper wäre, die in einem somatischen Genießen den eigentlichen Ort des kinematographischen Ereignis' ausmachen. Um den Ereignischarakter von Filmen herauszustellen, ließe sich außerdem auf das Frühe Kino verweisen.<sup>19</sup> Die pure Überwältigung, die heute dem aktuellen Kino zugeschlagen wird, ist nämlich nicht ganz so neu, wie sie zu sein vorgibt, bedenkt man die historisch erste Filmvorstellung der Brüder Lumière, als die Zuschauer

<sup>15</sup> Vom „modernen Kino“ sprechen zum Beispiel Deleuze und Metz, die zwei Antipoden.

<sup>16</sup> Grob, Norbert (1993) Der entgrenzte Blick. In: CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme. Katalog der Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1993, hrsg. von Helga Belach und Wolfgang Jacobsen, S. 65-86, hier S. 78f.

<sup>17</sup> Vgl. [www.nachdemfilm.de](http://www.nachdemfilm.de) No. 1 "Das Kino bebzt!"

<sup>18</sup> Nora Rahman (2000) Cinerama oder eine kleine Geschichte vom 'travelling sound' unter : <http://www.nachdemfilm.de/no1/rah01dts.html>

<sup>19</sup> Vgl. Gunning, Tom (1986) The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde in: Wide Angle, Vol. 8, No. 3 & 4, S. 63 – 70 sowie Schlüpmann, Heide (1990) Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Basel / Frankfurt am Main.

vor den Bildern eines einfahrenden Zuges erschrocken aus dem Saal hinausgelaufen sein sollen.

4.

Um den Ereignischarakter des Films *BONJOUR TRISTESSE* im Speziellen herauszustellen, ist ein Umweg nötig. Der Umweg führt über die Schrift. Konkret heißt das, daß dem Film ein kurzer Text, oder noch genauer, ein einzelner Satz aus diesem Text an die Seite gestellt wird. Der Satz beschreibt die Fehllektüre des Films *BONJOUR TRISTESSE*. François Truffaut, damals Kritiker und Mitherausgeber der Zeitschrift *Les Cahiers du cinéma*, gesteht in einer 1958 verfassten Besprechung zu *BONJOUR TRISTESSE* ein, als Kritiker an diesem Film gescheitert zu sein. Im letzten Drittel des vierseitigen Textes, nachdem bereits verschiedene Aspekte angesprochen worden sind - wie z.B. die Frage der literarischen Vorlage, die Vorliebe des Regisseurs für Details oder Premingers Arbeit mit der Schauspielerin Jean Seberg – wechselt der Text überraschend auf die Ebene der Selbstreflexion des Filmkritikers über, der seinen eigenen Text kommentiert:

Ich habe den Film nicht wirklich analysiert. Ist es mein Fehler, wenn er sich einem auf geheimnisvolle Weise entzieht?<sup>20</sup>

Das Eingeständnis des eigenen Scheiterns in einer Filmkritik ist ungewöhnlich. Was hat es mit diesem Satz auf sich? Der Satz markiert eine Leerstelle. Mit Derrida<sup>21</sup> ließe sich behaupten, der Satz handelt von der unmöglichen Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen. Oder genauer: vom Kinoereignis des Films *BONJOUR TRISTESSE*. Der Satz verweist damit auf eine Leerstelle im Text. Etwas wird umkreist und doch verfehlt. Das Prinzip funktioniert aber auch umgekehrt. Erst indem Truffaut herausstellt, den Film mit seiner Lektüre verfehlt zu haben, wird dieser als Ereignis hervorgebracht. In welchem Dienst steht diese Inszenierung einer Fehllektüre? Diese Frage drängt sich auf, denn der Text des berühmten Kritikers der Zeitschrift *Les Cahiers du cinéma* stammt nicht etwa aus einem unveröffentlichten Nachlaß, sondern wurde unter anderem in der Sammlung „Die Filme meines Lebens“ publiziert.

Um zu klären, was es mit Truffauts Satz auf sich hat, läßt sich zunächst ein Zusammenhang mit dem Beginn der Nouvelle Vague herstellen. Truffaut schreibt den Text zu Premingers Film ein Jahr vor dem datierten Beginn der Nouvelle Vague. Was hat das eine mit dem anderen zu tun? Die Verbindung zwischen *BONJOUR TRISTESSE* und der Nouvelle Vague besteht hier in der doppelten Rolle Truffauts als Kritiker und Filmemacher, dessen Film *LES QUATRE CENTS COUPS* 1959 als erster Film der Nouvelle Vague gefeiert wird. Unter Freunden sowie Kritikern gilt

---

<sup>20</sup> Truffaut, François (1958) Otto Preminger: *Bonjour Tristesse*. In ders.: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*, München 1979, S. 116-120, hier S. 119.

<sup>21</sup> Vgl. Derrida, Jacques (2000) *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen*. Berlin 2003.

Truffauts Film als „Prototyp“ des „neuen Films“, von dem in den *Cahiers du Cinéma* seit einigen Jahren die Rede gewesen war und der den französischen, wenn nicht sogar den europäischen Film, erneuern sollte.<sup>22</sup> Daß die Beschreibung der Filme des „Neuen Kinos“ existierten, noch bevor die Filme entstanden, mag ein nachträglicher Effekt der Lektüre sein. Auf der anderen Seite eröffnet diese Einschätzung eine Perspektive auf Truffauts Text als Text im Dienst des Autorenkinos. Truffaut inszeniert den Film *BONJOUR TRISTESSE* als Kinoereignis, das sich der Analyse des Kritikers (und damit jeglicher Lektüre) entzieht. Damit eröffnet er eine Perspektive nicht nur im Hinblick auf die Filme, sondern auch im Hinblick auf die Betrachtungsweisen – oder "Lektüren" – der Filme, die von hier aus nicht länger als geschlossenes Werk, sondern als Ereignis betrachtet werden können. Dieses Ereignis des Kinos wird in einer zweiten Geste, einer Geste der Schließung<sup>23</sup>, gleichsam wieder rückgebunden. Truffauts Text endet mit einer Eloge an die Schauspielerin Jean Seberg als Schauspielerin in einem Film des Regisseurs Otto Preminger:

Die Form ihres Kopfes, die Silhouette, der Gang, alles an ihr ist so vollkommen, und neu auf der Leinwand ist ihre Art Sex Appeal; sie ist auf den Millimeter genau geleitet, kontrolliert und geführt von ihrem Regisseur, der auch ihr Verlobter sein soll, was nicht überraschen würde, denn für eine solche Genauigkeit im Ausdruck braucht es einfach Liebe.<sup>24</sup>

Die Leerstelle, die Truffaut in seinem Text zunächst eröffnet, wird mit Verweis auf den Regisseur als Autor zuletzt wieder geschlossen. Nicht der Film ereignet sich, sondern der Auteur Preminger bringt das Ereignis des Films – Jean Seberg – hervor.

5.

Ausgehend von Premingers Film und Truffauts Text läßt sich eine Perspektive auf das Ereignis des Kinos zwischen Text und Körper und mithin zwischen Lesen und Genießen aufzeigen. Anders als bei Truffaut, der das Ereignis hervorbringt und gleichsam an die Autorschaft des Regisseurs rückbindet, gilt es heute nach Perspektiven ‚nach dem Autorenkino‘ Ausschau zu halten. In diese Richtung gehen neuere Ansätze, die dem Ereignis des Kinos Rechnung tragen.

---

<sup>22</sup> Vgl. Paech, Joachim (1990) Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle Vague: Sie küßten und sie schlugen ihn (*Les quatre cents coups*, 1959), in: Fischer Filmgeschichte, Bd.3: 1945-1960, S. 362-385, hier S. 372.

<sup>23</sup> Mit Deleuze / Guattari läßt sich diese Strategie Truffauts als wissenschaftliche (und nicht philosophische) herausstellen: „Man könnte sagen, daß Wissenschaft und Philosophie zwei entgegengesetzten Wegen folgen, weil die Konsistenz der philosophischen Begriffe in Ereignissen liegt, während die Referenz der wissenschaftlichen Funktionen in Sachverhalten oder Mischungen besteht: Die Philosophie extrahiert mittels Begriffen dem Sachverhalt fortwährend ein konsistentes Ereignis, ein Grinsen ohne Katze gewissermaßen, während die Wissenschaft mittels Funktionen stets das Ereignis in einem Sachverhalt, Ding oder Körper aktualisiert, auf den man sich referentiell beziehen kann.“ Vgl. Deleuze, Gilles u. Félix Guattari (1991) *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 1996, S. 146 f.

<sup>24</sup> Truffaut 1958, S. 120.

Das Kino-Ereignis wird darin aus kulturhistorischer Sicht<sup>25</sup> betrachtet (als ein sich wandelnder Ort der Begegnung von Menschen), aus soundtheoretischer Perspektive<sup>26</sup> (z.B. Altman und die fliegenden Doughnuts) oder aus philosophischer Sicht mit Nietzsche<sup>27</sup> am Leitfaden des Leibes. Was die genannten, durchaus heterogenen Ansätze zum Kino verbindet ist ein Verständnis von Kino(Ereignis) jenseits des Paradigmas der Sprache und des Textes. Die heutigen Argumente gegen das Textparadigma sind streckenweise berechtigt und treffen dort einen mir relevant scheinenden Punkt, wo sie Perspektiven eröffnen, um Film(Text) und Kino(Ereignis) in jenes produktive Verhältnis zurückzustellen, dem diese wesentlich angehörten. Dort, wo die Ansätze eine offensichtliche Tendenz zur Re-Dichotomisierung von Bild/Sprache, Text/Körper, Film/Kino oder, in Rekurs auf die Ausgangsfrage, von Lesen und Genießen aufweisen, unterscheiden sie sich grundlegend von der hier skizzierten Perspektive auf Film und Kino.

---

<sup>25</sup> Paech, Anne und Joachim (2000) Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart / Weimar: Metzler.

<sup>26</sup> Altman, Rick (1992) Cinema as Event. In: Sound theory, sound practice, ders. Hrsg., London [u.a.] : Routledge, 1992, S. 1-14.

<sup>27</sup> Schlüpmann, Heide (1998) Die Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Basel / Frankfurt am Main.