

Ganzsein oder Gebrochensein

Autor(en): **Derendinger, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 6-7

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931901>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TITEL POSTMODERNER FILM

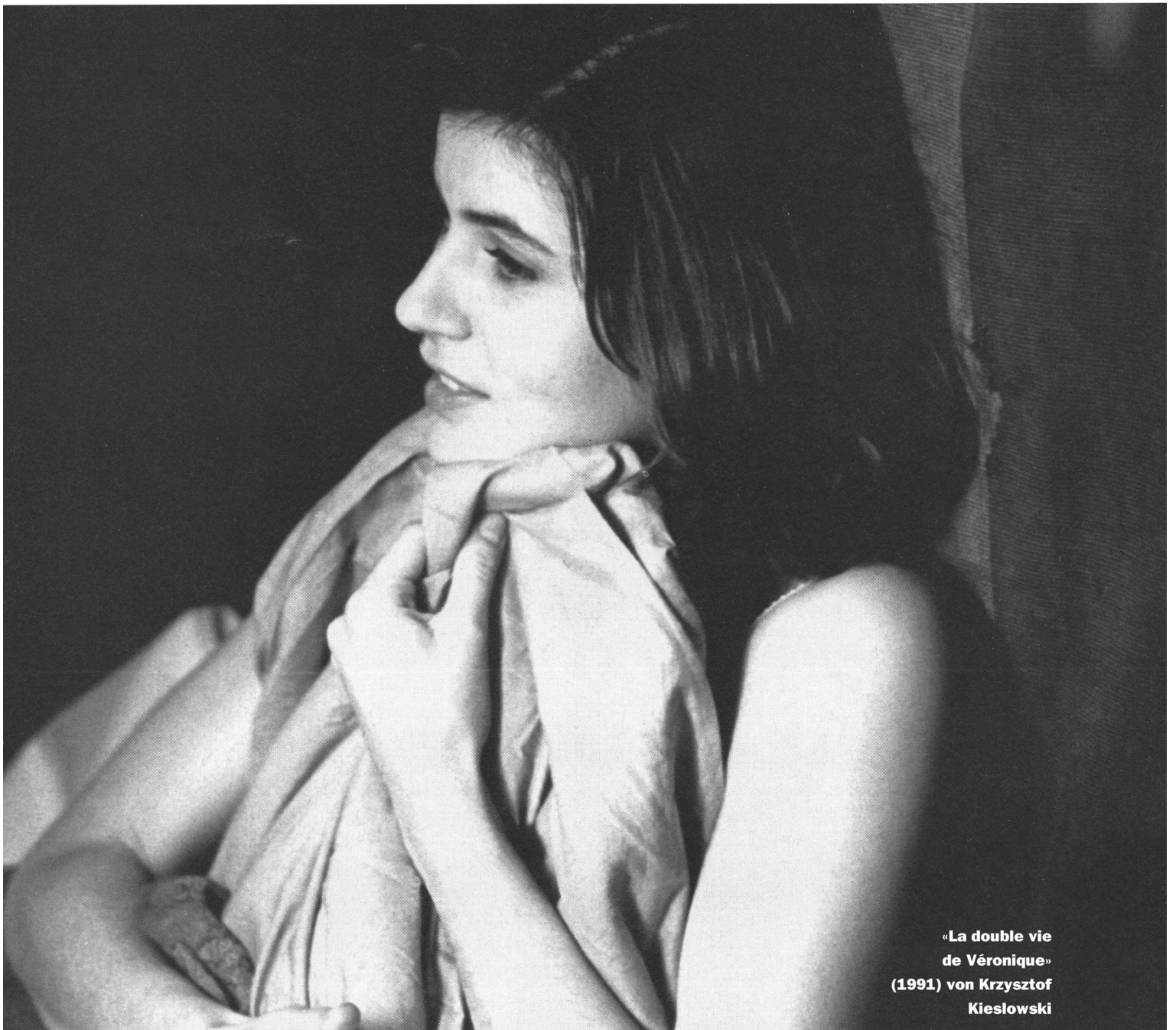
Ganzsein oder

FÜR EIN KINO JENSEITS DER LINEAREN GESCHICHTEN: DIE UNENDLICH KOMPLEX GEWORDENE WIRKLICHKEIT ZWINGT DAZU, MIT VIELFÄLTIGEN DIFFERENZEN ZU LEBEN. EIN MEDIUM WIE DAS KINO SOLLTE DESHALB DIE BILDER NICHT AUF GESCHICHTEN HIN FUNKTIONALISIEREN, SONDERN SICH FÜR DEREN PROJEKTIVE MÖGLICHKEITEN ÖFFNEN.



Gebrochensein

Franz Derendinger



«La double vie
de Véronique»
(1991) von Krzysztof
Kieslowski

Véronika ist Polin, sie hat einen Freund, aber ihre eigentliche Liebe gilt dem Gesang. Während eines Konzertauftritts bricht sie zusammen und stirbt an Herzversagen. – Véronique lebt in Paris, auch sie ist musikbegabt, doch sie entdeckt die wahre Liebe und folgt einem Puppenspieler. Véronique wird leben. – Dies in aller Kürze der Inhalt von Krzysztof Kieslowskis Film *«La double vie de Véronique»* (1991, ZOOM 20/91). Wie haben wir aber diese äusserst rätselhafte Filmhandlung rund um die doppelte Veronika zu verstehen? Welche Geschichte genau will uns der Regisseur damit erzählen?

Uns steht zum einen sicher die Möglichkeit offen, die Differenz zwischen Veronika und Véronique buchstäblich zu nehmen und die beiden Frauen als zwei verschiedene Figuren zu verstehen, die durch ein Netz geheimnisvoller Korrespondenzen verbunden sind. In dieser recht romantischen Interpretation wäre Véronique gewissermassen in der Lage, durch übersinnliche Kanäle von Erfahrungen zu profitieren, die ihre polnische Doppelgängerin vor dem Tod gemacht hat.

Genauso gut liesse sich aber auch eine psychologisierende Deutung denken, welche in der Doppelung der Protagonistin eine Metapher sieht, ein Bild, gesetzt, um einen diskontinuierlichen Entwicklungsschritt deutlich zu machen: Die frühere, die der Kunst zugewandte Veronika muss erst sterben, damit eine neue sich auf das Leben und die Liebe einlassen kann; Tod und Wiederkehr wären dann nurmehr Zeichen des Übergangs, die beiden Veronikas repräsentierten zwei Entwicklungsstadien ein und derselben Person.

Emanzipation von der Story

Beide Deutungen nun haben die Tendenz, den Bruch zu glätten, der in der ungewöhnlichen Spaltung der Hauptfigur angelegt ist – die eine, indem sie die Nichtidentität beider Gestalten fixiert und deren Verbundenheit mit metaphysischen Hilfskonstruktionen erklärt; die andere dadurch, dass sie die Zweigung als Bild für die Veränderung ein und derselben Person begreift. Daneben gibt es aber noch einen dritten Deutungsansatz, der den Bruch ungemildert stehen lässt, der dieses Skandalon nicht durch eine stimmige Erklärung zu reduzieren sucht, sondern ihm selbst die eigentliche Geschichte abgewinnt. *«La double vie de Véronique»* wäre dann eine Geschichte darüber, wie ein Film überhaupt zu einer Erzählung kommt.

Paradox verläuft die Bedeutungskonstitution in diesem Medium ja schon auf der Ebene seiner elementaren Einheiten: durch den Umstand nämlich, dass sich aus der diskontinuierlichen Abfolge von Bildern ein kontinuierlicher Ablauf ergibt. Analoges gilt aber auch auf der Ebene der Handlung; auch hier fügen sich letztlich disparate Bilder und Szenen auf wunderbare Art zum Ganzen einer Geschichte zusammen. Es wäre also denkbar, dass es Kieslowski genau darum geht, dass er mit seiner gedoppelten Véronique bewusst die Gebrochenheit der

Filmerzählung betont, die unter der glatten Oberfläche normaler Stories gewöhnlich verschwindet.

Handlung wie Figuren eines Films bleiben aber stets Diskontinuitäten, selbst wenn einer sie zur scheinbaren Einheit zusammengefügt hat. Diese demiurgische Leistung des Autors reflektiert Kieslowski im übrigen in der Gestalt des Puppenspielers, der Véronique zu dem macht, was sie schliesslich wird. Der eigentliche Zauber seines Films jedoch besteht darin, dass diese zugerichtete Véronique nicht die ganze Veronika ist. Deren anfängliche Gestalt fügt sich gerade nicht ins Muster, dem sich die spätere einpasst; insofern bleibt die Figur im ganzen gespalten, bleibt ihr ein Überschuss über das hinaus, was in der Story lückenlos aufgeht. Mit seiner Véronique-Veronika hat Kieslowski in der Tat eine Figur geschaffen, die zur Erzähllinie seines Films in gewisser Weise quer steht; damit deutet er an, dass die Elemente einer Geschichte sich von dieser sehr wohl emanzipieren können.

Das Ende der Geschichten

Das ist jedoch ein postmodernes Thema par excellence: Die Erzählungen, die grossen einheitlichen Sinnentwürfe, haben ihre Verbindlichkeit verloren – seien es die universellen Weltdeutungen im grossen oder die auf Einheit angelegten Texte bzw. Interpretationen im kleinen. Dem postmodernen Denken geht es wesentlich darum, die Widersprüche auszuhalten, mit denen uns eine krude Faktizität ständig konfrontiert. Es erteilt dem grossen Überblick eine Absage und verpflichtet uns, mit vielfältigen Differenzen zu leben. Das mag angesichts einer unendlich komplex gewordenen Wirklichkeit bestimmt nicht das schlechteste Programm sein; allerdings steht es zwangsläufig im Gegensatz zum Geist des traditionellen Erzählkinos. Auch dessen Ziel war und ist es schliesslich, ein heterogenes Material auf stimmigen Sinn hin zu ordnen; die herkömmliche Filmerzählung funktionalisiert ihre Elemente konsequent auf die Geschichte hin und beschneidet dadurch ihren Bedeutungsüberschuss.

Davon hebt sich die Geschichte vom doppelten Leben der Véronique in unserer dritten Lesart klar ab – zum einen, weil sie über die Figur des Puppenspielers die eigene konstitutive Leistung offenlegt, zum andern, indem sie darauf verzichtet, die Gebrochenheit der Hauptfigur zu harmonisieren. Ohne das Erzählen aufzugeben, löst Kieslowski so die Erzählmomente aus dem Bann der linearen Geschichte. Und um genau das soll es in der folgenden kleinen Montage gehen: um ein Kino jenseits der geschlossenen Geschichten, um ein Kino, welches sein Material vermehrt zu seinem Recht kommen lässt.

Ein Kind vor dem Spiegel

In seinem Aufsatz über das Spiegelstadium¹ hat der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan eine Situation beschrieben, die er zugleich als realen Ausgangspunkt wie auch als Metapher für die Ich-Bildung versteht: Ein Kind von ungefähr

sechs Monaten schaut in einen Spiegel und lächelt seinem Abbild zu. Diese «jubilatorische» Reaktion² des Säuglings erklärt sich für Lacan daraus, dass dem Kind in diesem Augenblick das Bewusstsein einer Differenz aufgeht: Auf der einen Seite ist es durchaus in der Lage, in seinem Spiegelbild sich selbst zu erkennen; andererseits steht die Imago, die ihm entgegenlächelt, in klarem Gegensatz zu jeder bisherigen Selbsterfahrung. Während es selbst über seinen Körper noch kaum verfügt und sich motorisch entsprechend als Unganzes erlebt, erscheint sein Abbild, das es visuell aufnimmt, in abgerundeter Ganzheit. Insofern eröffnet der Spiegel dem unfertigen Subjekt allererst die Dimension des Selbstseins; er bietet ihm letztlich die Aussicht, dereinst über sich selbst – und über anderes – herrschen zu können. Das unkontrollierte Subjekt – ein Medium der Reflexion – das Abbild des ersteren, welches in letzterem aufscheint: In diesem szenischen Arrangement fasst Lacan metaphorisch die Momente für eine Theorie der Ich-Konstitution. Und im Rahmen dieser Theorie kommt dem Moment der Reflexion, kommt dem Spiegel ganz entscheidende Bedeutung zu: Er ist quasi die Projektionsfläche, auf der ein noch brüchiges Subjekt seine ausstehende Ganzheit entwirft. In dieser Fähigkeit des Subjekts, sich von sich selbst ein Bild zu machen, sieht Lacan seine «symbolische» Funktion.

In Lew Kuleschows Vorführraum

Schneiden wir auf eine andere Szene: Hier sind Zuschauer vor einer Leinwand versammelt. Darauf zeigen sich nacheinander ein ernst dreinschauendes Männergesicht und ein Sarg, in dem eine junge Frau liegt. Was die Zuschauer aber sehen, was sozusagen im Spiegel ihrer Wahrnehmung aufscheint, das sind nicht zwei beziehungslose Bilder, sondern es ist das Gesamt einer Situation, zu der sich die isolierten Bilder ergänzen: Ein Mann blickt, vor Schmerz erstarrt, auf seine tote Frau nieder. Im Spiegel der Wahrnehmung haben sich zusammenhangslose Bilder zur Einheit einer rudimentären «Geschichte» verknüpft. Was im Sein – in der Wirklichkeit der Projektion – gebrochen vorliegt, findet sich im Bewusstsein des Betrachters stimmig arrangiert. So entsteht nachträglich der Anschein, als existierte die «Geschichte» irgendwie vor den Bildern und als hätte sie diese zwingend erfordert. Auch in der Situation des Kuleschow-Experiments³ sind also die Momente eines Bildungsvorgangs szenisch versammelt: Hier haben wir den Fluss disparater Bilder, die unwillkürlich interpretierende Wahrnehmung der Zuschauer und schliesslich die sinnhaften «Geschichten», zu denen letztere das gestückte Material zusammenfügt. Nicht anders als der Lacansche Spiegel ist auch die Wahrnehmung eine Art von Reissbrett, auf dem das Subjekt noch nicht vorhandenen Sinn entwirft.

«Zeichnen»

Schalten wir nun eine Paintbox zu, die eine bekannte Graphik von M. C. Escher zeigt: die Lithografie *Zeichnen*, in der zwei



Lew Kuleschow, 1923

Hände sich wechselweise aus einem Blatt Papier hervorzubringen. Erneut also ein projektiver Konstitutionsvorgang, ein Bildungsprozess, den wir jedoch im einzelnen nur verstehen können, wenn wir uns vom fertigen Bild lösen und dessen Momente in eine zeitliche Abfolge stellen. Den Ausgangspunkt bildet dabei wiederum eine Projektionsfläche, nämlich das leere Blatt, das auf die Beschriftung durch den Stift wartet (*Abb. 1*). Dieses reine Medium entlässt dann in einem ersten Schritt ein Bild aus sich; es «zeichnet» eine linke Hand, die ihrerseits einen Zeichenstift hält (*Abb. 2*). Indem es sich so aber auf eine geschlossene Bedeutung hin entwirft, begibt es sich gerade seiner ursprünglichen Offenheit. Das Vermögen zum Entwurf, das Lacan als symbolische Dimension definiert, fällt hier im Moment seines Vollzugs aus sich heraus.

Der Umschlag in die Verfestigung

Damit können wir die Paintbox fürs erste ausblenden und mit einem Gegenschnitt zu Lacans Spiegelszene zurückkehren: Hier reflektiert sich ein brüchiges Subjekt im Bild des ganzen Körpers, und dessen physische Ganzheit wird zum Urbild der psychischen Identität. Im Aufschein der körperlichen Integrität wird vorweggenommen, was dem Kind zu diesem Zeitpunkt

TITEL POSTMODERNER FILM

auf der seelischen Ebene gerade fehlt: die Einheit mit sich, die gebunden ist an die motorische Selbstkontrolle. Die Imago im Spiegel setzt so – wie eine Fata Morgana⁴ – der psychischen Entwicklung ihr Ziel; das Kind will werden, wie es im Spiegel erscheint, ein geschlossenes Selbst, das über seinen Körper verfügen kann und das im weiteren auch weiss, wer es ist und wo seine Grenzen liegen. Damit allerdings ist das Spiegelbild, das sich einer Projektion verdankt, das künstlich ist und sekundär, zu einem fixen, die weitere Entwicklung fixierenden Ziel geworden. Die symbolische Bewegung des Entwerfens mündet ein in einen Zirkel der Verpflichtungen, worin das Subjekt sich seiner Imago ausliefert und den Lacan demzufolge als «imaginäre» Funktion bezeichnet.

«Geschichten» und Lebensentwürfe

Schwenken wir nun aber wieder zurück in Kuleschows Vorführraum: Hier fällt nämlich die symbolische Bewegung der Sinnggebung nicht weniger in einen imaginären Zirkel. Die «Geschichte», zu der die Wahrnehmung die Bilder ordnet, erscheint nämlich genauso wenig abgeleitet und sekundär wie das Lacansche Spiegelbild; vielmehr sieht es aus, als ob sie – als deren eigentlicher Sinn – der Anordnung der Bilder zeitlich wie logisch vorausginge. Was durch einen Projektionsvorgang geschaffen wurde, verliert umgehend den Charakter des bloss Gemachten und verfestigt sich zu einem unerschütterlichen Grund, der darauf tendiert, sich das krude Material zu unterwerfen, aus dem er ursprünglich hervorgegangen ist.

Zeit, ein weiteres Mal die Paintbox einzuschalten: Da ist die Linke nun gerade im Begriff, ihr rechtes Gegenstück zu zeichnen, während der Stift, der sie hervorgebracht hat, bereits verschwunden ist (Abb. 3). Die Projektion verdoppelt sich somit aus eigener Kraft und übernimmt nun eine aktive, prägende Rolle. Die Aktivität des anfänglich offenen Mediums aber fällt dem Vergessen anheim; es muss sich mit dem Part der passiven Trägersubstanz begnügen. So verselbständigt sich die Projektion gegenüber dem Medium, dem sie sich verdankt, und gewinnt den Schein einer opaken Gegenständlichkeit.

Fade out – Wir sind wieder zurück bei Lew Kuleschows kleiner «Geschichte». Deren imaginäres Moment beschränkt sich nun allerdings nicht auf die bloss Fixierung einiger Bilder, sondern wirkt weit über Filmvorführungen hinaus: Über die Sinnhaftigkeit, mit der sie ein gebrochenes Material umfängt, kann sie leicht zu einer Imago höherer Ordnung werden, nämlich zur Grundmaske all jener ordnenden Interpretationen, mit denen wir in der Regel die Fragmente überziehen, die das Leben uns vorwirft. In der kleinen «Geschichte» fassen wir das Modell für all jene grossen Stories, mit denen wir unsere Existenz auf die Reihe bringen, um sie als sinnvoll zu erfahren und um uns den Anschein ihrer Verfügbarkeit zu verschaffen. Nur so kommen wir in der Welt zurecht; und auch als unverwechselbare Subjekte konstituieren wir uns nur soweit, als wir unser Leben auf die Linie einer stimmigen Geschichte abtragen können.

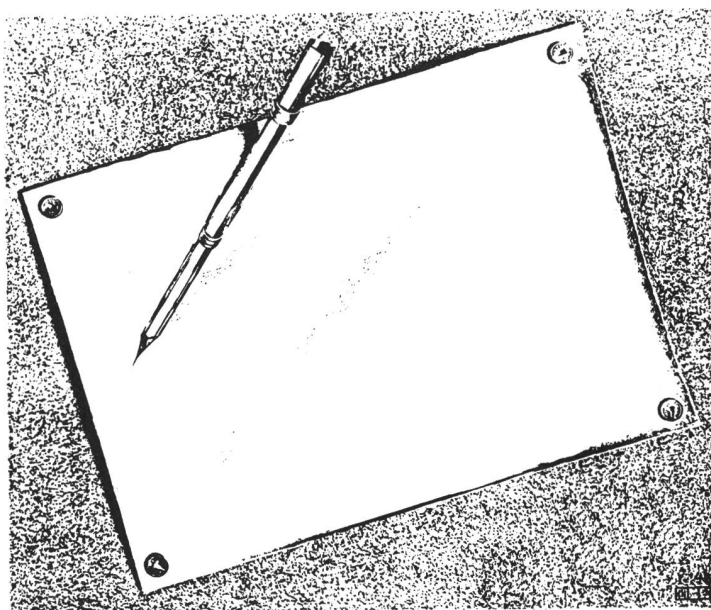


Abbildung 1



Abbildung 3

Die Verkehrung

So haben wir aber bereits wieder auf den Lacanschen Spiegel zurückgeblendet, denn genau dies ist das Grundthema des französischen Philosophen und Psychoanalytikers: Das Spiegelbild ist die Imago für all die gerundeten Selbstdeutungen und Lebensentwürfe, die unsere im Grunde disparate Existenz zusammenhalten sollen. Und eine besondere Raffinesse von Lacans Spiegelmetapher besteht darin, dass sie bereits eine Verkehrung in das szenische Arrangement aufnimmt: Das Abbild im Spiegel zeigt das Subjekt – bzw. dessen Körper – gerade nicht so, wie er ist, sondern seitenverkehrt. Die Imago,

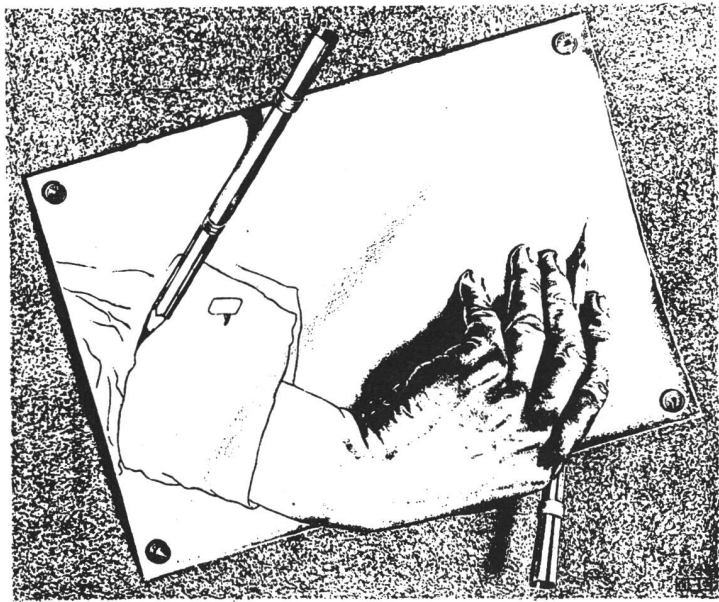


Abbildung 2

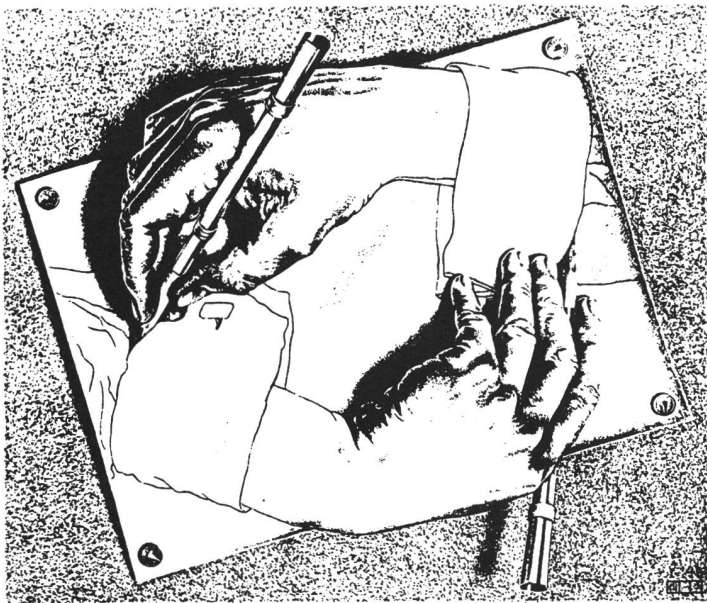


Abbildung 4

mit der wir uns je identifizieren, ist also im Ursprung schon falsch, ist Trug; der Weg, auf dem das Subjekt sich selbst zu finden wähnt, führt in die Selbstentfremdung. Wer sich auf die Imago einlässt, der entrinnt wohl der anfänglichen Hilflosigkeit und gewinnt Kontrolle über sich; doch im gleichen Zug spaltet er eine wesentliche Erfahrung ab, diejenige seiner existenziellen Brüchigkeit. Der Panzer der Identifikationen mag uns wohl vor der eigenen Ohnmacht und Schwäche schützen; aber er schneidet uns zugleich auch von der Möglichkeit ab, je wieder anders zu sein. Die Bewegung, in die uns die Imago

hineinlockt, gestaltet sich nach Lacan also zutiefst ambivalent: Sie ist ineins Voraussetzung dafür, dass wir überhaupt etwas sind, und verstellt uns auf immer ein volleres Sein.

Beschneidung von Möglichkeiten

Oder am Bild in der Paintbox: Es ist unausweichlich, dass das Medium sich selbst einen Inhalt einschreibt; andernfalls wäre es nämlich leer und somit noch nicht einmal Medium. Doch sobald es eine Botschaft entworfen hat, verliert es das Vermögen, frei zu entwerfen; in der gleichen Bewegung, in der es zu sich selbst erst kommt, fällt es hinter sich zurück. Die Paradoxie lässt sich gut am Titel von Eschers Lithografie entwickeln: «Zeichnen»; dem Begriff nach geht das auf den offenen – im Sinne Lacans symbolischen – Prozess; doch der Ausdruck dieses Prozesses ist selber zur Zeichnung geronnen, zum Bild also, zur Imago (Abb. 4).

Überblenden wir abermals: Auch Kuleschows «Geschichte» vom ernsten Mann und seiner toten Frau tritt uns letztlich mit einem imaginären Geltungsanspruch entgegen, indem sie den Anschein erweckt, gar nicht anders sein zu können. Entsprechend zeigen sich die einzelnen Elemente der Erzählung mit dem Sinn des Ganzen quasi durchtränkt; so sieht das Gesicht des Mannes für den Zuschauer jetzt wirklich traurig aus, die Züge der Trauer scheinen dem Bild als solchem eingeschrieben zu sein. Aber genau das ist nicht der Fall: Kuleschow hat die «Geschichte» ja in verschiedenen Varianten erzählt, um die Wirkung der Montage zu ergründen. Verbindet man nun, wie er es unternommen hat, das ernste Männergesicht mit dem Bild einer dampfenden Suppe oder mit der Aufnahme eines spielenden Kindes, so werden in seinem Ausdruck sogleich andere Züge aktualisiert: Nun lassen sich nämlich Hunger bzw. väterliche Zuneigung daraus ablesen. Diese anderen Möglichkeiten verschwinden jedoch augenblicklich unter der glatten Schale der einmal montierten Geschichte. Um überhaupt etwas Bestimmtes auszudrücken, muss ein Bild notwendig mit andern verknüpft werden; doch raubt ihm jede Montage unweigerlich seine Bedeutungspotenz.

Fixierung auf die Imago

Schnitt: Nicht anders verhält es sich mit unseren Selbsteutungen; ohne sie wüssten wir von uns überhaupt nichts; unter ihrer Kruste aber kommt uns die Einsicht abhanden, dass es anders hätte kommen können bzw. dass es vielleicht auch anders als in der vorgesehenen Weise weitergeht. Weil der Panzer der Identität Möglichkeiten ausschließt, führt er denn auch zuweilen in Sackgassen; was lange richtig schien, kann sich ja als grundfalsch erweisen, sobald die Rahmenbedingungen ändern. Dann wird das Subjekt zum Gefangenen seiner Selbsterhaltung; seine Macht verkehrt sich unmittelbar in Ohnmacht. So besteht für den Psychoanalytiker das Ziel der Therapie darin, den Patienten aus dem trügerisch gewordenen Zirkel der Identifikationen hinaus- und zu jener ursprünglichen Unbe-

TITEL POSTMODERNER FILM

holfenheit zurückzuführen, die immer auch Chance bedeutet. Genau das aber – um noch einmal zurückzublenden – könnte auch Aufgabe des Kinos sein: unsere Wahrnehmung in Richtung auf mehr Offenheit umzuprägen, uns zu lehren, Fragmente als Fragmente anzunehmen, statt uns hinter fixen Interpretationen zu verbunkern.

Merci la vie

Die Idee zu einem solchen Kino ist natürlich alles andere als neu; es hat solches neben den Mainstreams des klassischen Erzählkinos immer gegeben: Für Jean-Luc Godard etwa war die Zerstörung der geglätteten Erzähloberflächen geradezu Programm⁵, und auch beim späteren Federico Fellini haben die Bilder kaum je vor der Story strammgestanden, sondern im Gegenteil deren Linearität durch ihr Überborden aufgebrochen. Vergleichbares gibt es aber auch heute; Kieslowski wurde bereits erwähnt, aber auch Bertrand Blier hat in seinem Film *«Merci la vie»* (1991, ZOOM 10/91) dem gradlinigen Handlungsablauf eine Absage erteilt.

Die Story – wenn man dem überhaupt so sagen darf – dreht sich um zwei junge Mädchen, die einen Film lang nach dessen Handlungsfaden suchen; dabei verwirren sich unentwegt Zeit- und Handlungsebenen, so dass fortlaufend narrative Schräglagen entstehen: Da kommentieren die Figuren mitunter die Rahmenbedingungen ihres Auftritts, fragen beispielsweise, ob sie sich jetzt in einem Flashback befänden, oder möchten eine bloss in Schwarzweiss gedrehte Sequenz verlassen. Sie sprechen auch frei über kommende Szenen und trösten einander über die Unannehmlichkeiten der aktuellen mit dem Hinweis hinweg, dass sie sowieso gleich zu Ende seien.

Blier hat es sich ganz offensichtlich zum Ziel gesetzt, Bilder und Handlungsfragmente vom Diktat der Geschichte zu befreien und sie einmal ganz isoliert wirken zu lassen. Assoziativ verknüpfen sich da filmische Versatzstücke, ohne jede Logik – es wäre denn die des Traums. Auf eine gradlinige Geschichte verzichten bedeutet aber noch lange nicht, auf jede Geschichte zu verzichten; hätten die filmischen Fetzen keinerlei Zusammenhang mehr, würde das Sehvergnügen wohl drastisch reduziert, das Ganze als cineastische Kakophonie erfahren.

Die komplementären Momente des Kinos

Soweit lässt es Blier in der Tat nicht kommen; trotz allem spinnt sich schliesslich aus der gegensätzlichen Anlage der Protagonistinnen etwas wie ein Handlungsfaden heraus: Da ist Joëlle, sie schläft mit jedem; sie verweigert sich den Zwängen jedweder vorgegebenen Identität und öffnet sich rückhaltlos dem Augenblick. Joëlle ist keiner Geschichte verpflichtet, weder einer filmischen noch einer persönlichen, deren Konsequenzen ihr je etwas vorschreiben oder verbieten könnten. Sie lebt ganz dem Zauber eines puren Da und steht insofern als Zeichen für die Promiskuität der Bilder, welche sich ja auch mit ganz



anderem einlassen würden.

Camille dagegen hat eine klar definierte Herkunft, hat auch ihre Biografie; darüber hinaus verfolgt sie sogar ein Ziel: nämlich in diesem Film als Figur vorzukommen. Das alles ist jedoch nicht umstandslos vorhanden, im Gegenteil: Camille muss ihren eigenen Lebenslauf erst in Gang setzen, indem sie in einem Zeitsprung den Vater zu ihrer Zeugung überredet! Sie



«Merci la vie» (1991) von Bertrand Blier

kann ihrer Biografie auch nachträglich andere Wendungen geben; insofern ist Camille auf eine Geschichte aus, doch nicht auf eine abgeschlossene Story, sondern auf einen Entwurf, der sich im ganzen stets wieder transformieren lässt. Die Bilder und die Story, die Polyvalenz und deren Beschneidung bilden letztlich komplementäre Momente des Kinos, so unzertrennlich wie nur je Joëlle und Camille in Bliers Film. Nun hat das

traditionelle Erzählkino tatsächlich das zweite Moment über das erste triumphieren lassen; es hat die Bilder dem Zusammenhang der Story untergeordnet und ihre Vieldeutigkeit unterdrückt. Wollte man Bliers Geschichte den Normen jenes Kinos unterstellen, so käme Joëlle darin gar nicht erst vor; denn im Leben einer Camille, deren Biografie sich eindimensional entwickelt, bliebe für eine solche Figur in der Tat kein Platz.

TITEL POSTMODERNER FILM



«Barton Fink» (1991) von Joel und Ethan Coen

Selbstdeklaration der Künstlichkeit

Soweit wie Bertrand Blier brauchte man nun allerdings gar nicht zu gehen. Ziel kann effektiv nicht sein, völlig ohne Geschichte auszukommen. Das wäre abgesehen davon auch ganz unmöglich; unsere dritte Lesart von Kieslowski wie die Deutung von Bliers Film haben schliesslich auch wieder so etwas wie eine Geschichte zutage gefördert. Um verständlich zu sein, muss etwas einen Sinn ergeben; das gilt für den Film wie für das Leben. Aber es ist eines, die erzählte Geschichte mit dem Schein der Notwendigkeit zu umhüllen; ein anderes, sie ausdrücklich als Konstrukt zu verstehen, also deutlich zu machen, dass sie auch anders möglich gewesen wäre. Das letztere jedoch leistet jeder Film, der seine Künstlichkeit, seinen Zeichencharakter eingesteht; und ein Weg dazu besteht eben darin, die Teile im Ganzen nicht aufgehen zu lassen. Wo immer die Elemente sich gegen die Linie der Geschichte querlegen, lassen sie uns das artifizielle Wesen jenes Gefüges spüren, zu dem einer sie zusam-

mengestellt hat. Wir entgehen zwar auch so nicht dem Sinn, d.h. der imaginären Verfestigung; doch bleibt uns jetzt der Rücksprung in die symbolische Dimension offen, die wesentlich Dimension der Möglichkeit und des Entwurfs ist.

In «Barton Fink» (1991, ZOOM 20/91) erzählen die Brüder Joel und Ethan Coen die Geschichte eines Dramenschreibers, den es nach ersten Theatererfolgen ins Film-Mekka verschlägt; dort aber versteht er, der zuvor dem Leben souverän sein literarisches Programm übergestülpt hat, die Welt rein gar nicht mehr. Weder kommt er mit den Spielregeln des Hollywood-Kinos zurecht noch mit denen jener «einfachen» Leute, denen er sein Schaffen so gönnerhaft gewidmet hat. Barton sitzt schliesslich gefesselt in seinem brennenden Hotelzimmer; aber das ist kaum wörtlich zu nehmen, sondern eher als Bild dafür, dass das Fegefeuer des Lebens ihn eingeholt hat. Und wenn Barton in der Schlussequenz buchstäblich in jenes Bild versetzt wird, das ihn die ganze Zeit von seiner Arbeit abgelenkt

hat, so geht auch die letzte Realitätsillusion verloren. Mit der Hauptfigur schnappt gewissermassen auch die Geschichte über – formal völlig konsequent, nachdem sie ja gerade um die Differenz zwischen der Story und dem Leben kreist.

Aber auch die letzten Filme von Woody Allen z. B. sind darauf angelegt, die eigene Künstlichkeit zu deklarieren. In «Alice» (1990, ZOOM 4/91) etwa werden die Phantasien der Protagonistin durchwegs auf der Handlungsebene szenisch umgesetzt, wodurch neben diversen grotesken Effekten eine durchgängige ironische Distanzierung entsteht, welche die leicht bemooste Emanzipationsgeschichte erheblich auffrischt. In «Shadows and Fog» (1991, ZOOM 3/92) lässt Allen seine Akteure in einer vollendeten Kulissenwelt agieren und betont zusätzlich durch die ausdrückliche Anlehnung an filmische Vorbilder den künstlichen, den Parabelcharakter dieser Erzählung um das Leben, den Tod und die Kunst, welche uns hilft, beides leichter zu ertragen. Und selbst bei «Husbands and Wives» (1992, ZOOM 2/93) wird mit der pseudodokumentarischen Handkamera ein Stilmittel der Nouvelle Vague dermassen aufdringlich eingesetzt, dass wir den altbekannten Beziehungsknatsch so ernst auch wieder nicht nehmen müssen.

«Das Ganze ist das Unwahre»

Geschichten, die solchermassen ihre Künstlichkeit bekennen, distanzieren sich von ihrem imaginären Moment: vom verfestigten Sinn. Ihre Bedeutung besteht vor allem darin, dass sie sich ein Stück weit selbst zurücknehmen. Ein bisschen sind sie da Eschers Lithografie im Geiste verwandt: Auch dieses Bild hat einen gegenständlichen Inhalt, einen Inhalt jedoch, der trotzdem nicht in seiner Gegenständlichkeit erstarrt, weil er seinen eigenen Konstitutionsprozess reflektiert. So wird klar, dass es immer auch anders sein könnte. Diese Einsicht aber sowie die projektiven Fähigkeiten, welche sie freisetzt, sind heute wichtiger denn je. Wir haben es im tatsächlichen Leben immer schwerer, unsere Biografie nach einem einheitlichen Plan zu absolvieren. Angesichts des galoppierenden Wandels dürfte der Glaube an durchgehende Sinnlinien endgültig anachronistisch geworden sein. Ein Medium aber, das wie das Kino die Massen erreicht, sollte den Aberglauben nicht fördern. ■

Anmerkungen:

¹ Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: J. Lacan: Schriften I, hrsg. von Norbert Haas, Olten 1973.

² Jacques Lacan, a. a. O., S. 64.

³ In diesem Experiment hat Lew Kuleschow die gleiche Aufnahme des Schauspielers Mosjukin im Gegenschnittverfahren mit verschiedenen Bildern montiert (Frau im Sarg, Teller Suppe, spielendes Kind), um sich über die Effekte der Montage Klarheit zu verschaffen. Vgl. dazu etwa: James Monaco: Film Verstehen. Deutsch von Hans-Michael Bock und Brigitte Westermeier, Reinbek bei Hamburg 1980.

⁴ Vgl. J. Lacan, a. a. O., S. 64.

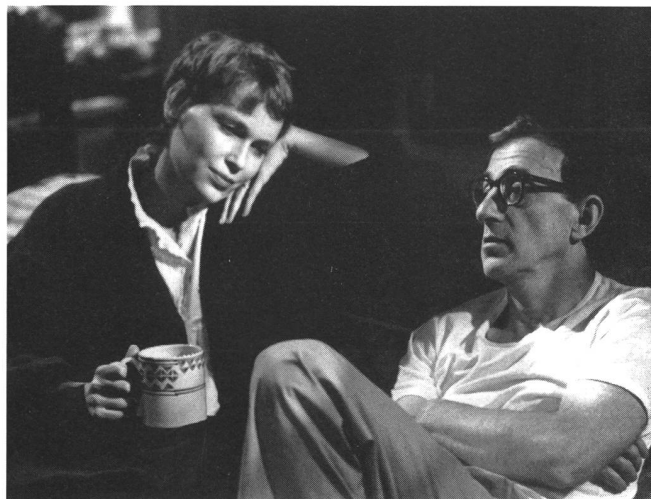
⁵ Vgl. etwa Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas, Wien/München 1981.



«Alice» (1990) von Woody Allen



«Shadows and Fog» (1991) von Woody Allen



«Husbands and Wives» (1992) von Woody Allen