

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeitlose Spiegelwelt. Gedächtnis und Erinnerung in
L'Année dernière à Marienbad.“

Verfasserin

Sarah Suder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

*„In solchen Nächten kannst du in den Gassen
Zukünftigen begegnen, schmalen blassen
Gesichtern, die dich nicht erkennen
und dich schweigend vorüberlassen.
Aber wenn sie zu reden begannen,
wärest du ein Langeverganger,
wie du da stehst,
langeverwest.
Doch sie bleiben im Schweigen wie Tote,
obwohl sie die Kommenden sind.
Zukunft beginnt noch nicht.
...“*

Rainer Maria Rilke: *Aus einer Sturmnacht.*

*„Loneliness is a crowded room,
Full of open hearts turned to stone.
All together, all alone.
All at once my whole world had changed.
Now I'm in the dark, off the wall,
Let the strobe light up them all.
I close my eyes and dance till dawn.“*
Bryan Ferry & Roxy Music: *Dance away*

„It's never over, she's the tear that hangs inside my soul forever.“
Jeff Buckley: *Lover, You should have come over*

Danke,

Univ.-Prof. Dr. Türschmann für seine hilfreichen Ideen und Ratschläge.
Und dafür, dass er – wenngleich unwissentlich – dank seiner Gelassenheit und positiven Einstellung die ein oder andere Schaffenskrise verhindert hat.

Dziękuję,

meinen Eltern, für ihre Unterstützung und Rücksicht in dieser Zeit. Ohne sie wäre mir die Bedeutung der Vergangenheit nicht bewusst.

Danke,

Rudi, meinem Ruhepol und Energiespender, für alles und die immerwährende Gegenwart.

Danke,

meiner Schwester Karo, für beruhigende Ratschläge und perfekte Ablenkungsmanöver.

Danke,

Romina, meiner „Leidensgenossin“. Im Endeffekt war ja alles halb so wild!

Danke,

Stefan, für konstruktive Ideen und Sorgfalt beim Korrekturlesen.

Merci,

Magali et Mélisande, d'avoir corrigé mon résumé en français.

Danke allen anderen, die mich motiviert, unterstützt und aufgeheitert haben!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
Teil I: Kontextualisierung.....	5
2. Alles neu: Kino und der <i>Nouveau Roman</i> in Frankreich.....	5
2.1 Neue Förderungen und die Auswirkungen der V. Republik.....	5
2.2 <i>Rive gauche</i> , Kino jenseits der <i>Nouvelle Vague</i>	6
2.3 Alain Robbe-Grillet, für einen neuen Roman.....	9
2.4 Die Rolle von Politik und Geschichte im neuen Kino und Roman.....	11
3. Alain Resnais.....	13
3.1 Ein Kind des Kinos.....	13
3.2 Beruf und Leidenschaft: Alain Resnais' <i>politique des auteurs</i>	14
3.3 Pure Phantasie oder doch Erinnerung?.....	16
3.4 Alain Resnais – ein <i>cinéaste engagé</i> ?.....	18
Teil II: Theorie.....	22
4. Filmische Erzähltheorie.....	22
4.1 Was ist eine Erzählung?.....	22
4.2 Bedeutende Elemente der filmischen Narratologie.....	25
4.2.1 Exkurs: Paratext. Der Titel in Relation zur Erzählung.....	25
4.2.2 Diegese, Geschichte, Erzählung und Realität	26
4.2.3 Enunziation im Film.....	28
4.2.4 Die Erzählsituation und ihr zeitlicher Bezug zur Handlung.....	30
4.2.5 Formen der Fokalisierung im Film.....	32
4.2.5.1 Fokalisierung nach Gérard Genette.....	32
4.2.5.2 <i>Auricularisation</i>	33
4.2.5.3 <i>Ocularisation</i>	34
4.2.5.4 Filmische Fokalisierung.....	35
4.2.6 Zeit und filmische Zeitlichkeit.....	38
4.2.6.1 Die Gegenwart des filmischen Bildes.....	38
4.2.6.2 Die doppelte Dimension filmischer Zeit.....	39

4.2.6.3 Zeitliche Ordnung.....	40
4.2.6.4 Dauer.....	42
4.2.6.5 Frequenz.....	43
4.2.7 Raum und Erzählung.....	44
Teil III: Analyse.....	47
5. Makroanalyse.....	47
5.1 „Cette construction – d'un autre siècle...“: <i>Marienbad</i> Anno 1961.....	47
5.2 „Oh, alors... raconté...“: <i>L'Année dernière</i> , eine filmische Erzählung?.....	50
5.2.1 Enunziation und Erzählinstanz.....	51
5.2.2 Fokalisierung.....	56
5.2.3 Die Zeit in <i>Marienbad</i>	60
5.2.4 Der Raum in <i>L'Année dernière</i>	66
6. Mikroanalyse.....	71
6.1 „Je ne me souviens plus du titre...“: Theater als intermediale <i>mise en abyme</i>	71
6.1.1 Diegese und afilmische Realität auf der Bühne <i>Marienbads</i>	72
6.1.2 Enunziation und Erzählsituation.....	74
6.1.3 Fokalisierung.....	76
6.1.4 Filmische Zeit im Theaterraum.....	80
6.1.5 Der Raum zwischen Film und Theater.....	84
6.2 Von allen Seiten: <i>Marienbad</i> als filmische Statue.....	86
6.2.1 Die Statue als <i>mise en abyme</i>	86
6.2.2 <i>Mise en abyme</i> und historische Bezüge.....	88
6.3 Das Zimmer A's als Erinnerungsraum.....	91
7. Fazit und Schlusswort.....	95
8. Bibliographie.....	100
8.1 Lexika und Enzyklopädien.....	100
8.2 Selbständige Publikationen.....	100
8.3 Unselbständige Publikationen.....	104
8.4 Internet.....	105

8.5 Filmographie	106
8.6 Abbildungsverzeichnis.....	107
9. Anhang.....	109
9.1 Einstellungsprotokoll: Tabelle 1.....	110
9.2 Résumé en français.....	115
9.3 Abstract.....	126
9.4 Curriculum Vitae.....	127

1. Einleitung

Im Winter 1959/60 schlugen die Produzenten Raymond Froment und Pierre Courau Alain Resnais die Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Alain Robbe-Grillet vor. Dieser präsentierte dem Regisseur vier Ideen, wobei sich die beiden Bretonen schließlich auf *L'Année dernière à Marienbad* einigten. Während des Drehs war Robbe-Grillet in der Türkei, um sein eigenes Filmprojekt *L'Immortelle* zu verwirklichen. Resnais kontaktierte ihn gelegentlich, um ein paar Änderungen abzuklären, hielt sich im Wesentlichen aber an die detaillierte Vorlage. Entgegen zahlreicher anhaltender Gerüchte um Differenzen der beiden *auteurs* konstatiert Resnais im Interview mit Jean-Daniel Roob, dass beide mit dem Endergebnis zufrieden gewesen seien (Roob 1986: 116). Er zitiert darin auch Robbe-Grillet, der die Transition vom *cinéroman* zum Film wie folgt beschrieben haben soll: „«Voilà, moi j'ai écrit *L'Année dernière*. Et vous, vous avez tourné *L'aannéeééé... dernièreère... à... Maarienbaaad...* C'est une lecture de la chose. Mais comme c'est réussi, je ne suis pas contre.»“ (ibid.: 117). Und Lektüren von *Marienbad* gibt es tatsächlich nahezu wie Sand am Meer.

Die hier vorliegende Analyse ist eine davon. Ziel dieser Arbeit ist es, *L'Année dernière à Marienbad* auf seine narratologischen Eigenschaften hin zu erforschen. Dabei soll ermittelt werden, inwiefern der Film der Beschreibung Frieda Grafes und Enno Patalas' als „einer der wenigen wirklich materialistischen Filme“ (Grafe/Patalas 1974: 39) entspricht. Die beiden Autoren unterstreichen die Bedeutung von Sprache und wie diese in *Marienbad* dargestellt wird (cf. ibid.: 35). Immerhin steht darin der Akt des Erzählens explizit im Vordergrund und so liegt es nicht fern, diesen sowohl in seinem verbalen, innerfilmischen als auch in seinem kinematografischen Vollzug unter die Lupe zu nehmen. Dabei spielen Zeit und Ort, wie der Titel vielleicht vermuten lässt, eine vordergründige Rolle.

Mit der Zeit geht nämlich die Erinnerung einher, die als wesentliches Motiv des Films betrachtet werden kann (obwohl, wie noch erwähnt wird, Resnais dies

eher zurückweist). Der Vollständigkeit halber sollen die Begriffe „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ an dieser Stelle kurz definiert werden. Im *Nouveau Petit Robert* wird das Wort „mémoire“ in seinem psychologischen Sinn wie folgt definiert: „Ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé comme passé (fixation, conservation, rappel et reconnaissance des souvenirs).“ (Rey-Debove/Rey 2004: 1604). Diese Begriffsbestimmung reicht allerdings nicht aus, um den Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis zu erkennen. Siegfried J. Schmidt weist auf die *neuronale Funktion* letzteren hin: es hat maßgeblichen Einfluss auf Sprache, Affekte sowie auf die Wahrnehmungs- und Verhaltenssynthese. Die Erinnerung wiederum wird als *kognitiv-psychische Konstruktion* erachtet, da sie bewusst gemacht und sprachlich ausgedrückt werden muss. Dabei sind die Bedeutungen von Vergangenheit und Erzählen interessant:

Erinnern konstruiert Vergangenheit, und zwar auch wissenschaftliches historiographisches Erinnern, das nicht etwa die >Vergangenheit< darstellt, sondern eine Vergangenheit durch Rekurs auf Zeugnisse in erzählenden Sinnzusammenhängen herstellt. [...] Erinnern als aktuelle Sinnproduktion wird erheblich beeinflusst von gestaltendem Erzählen. (Schmidt 2004: 217)

Darüber hinaus ist Schmidt der Meinung, dass „Im Erinnern [...] Erlebtes so mit Erzähltem verbunden [wird], daß endgültig verloren geht, was man als >wirkliche Quelle< oder >reales Erlebnis< bezeichnen könnte.“ (ibid.).

Um die obigen Erklärungen abzurunden soll noch zwischen drei „Formen“ von Gedächtnis unterschieden werden, nämlich dem *individuellen*, dem *kollektiven* und dem *kulturellen* (cf. Assmann 2005: 280ff). Ersteres wird wiederum in drei Formen unterteilt. Zunächst gäbe es das episodische Gedächtnis, welches persönliche beziehungsweise biografische Inhalte umfasst. Das semantische Gedächtnis birgt Fakten und Allgemeinwissen und das motorische technische Fähigkeiten des Körpers.

Teilen bestimmte Gruppen, wie etwa Familien oder Generationen, einen gemeinsamen Referenzhorizont, so spricht man von einem kollektiven Gedächtnis. Dieses ist zeitlich begrenzt, da es mit Auflösung der jeweiligen

Gruppe auch verfällt.

Wenn gemeinsames Wissen größerer Gruppen durch Medien und/oder Traditionen aufrecht erhalten wird, so handelt es sich um das kulturelle Gedächtnis. Seine Inhalte werden in der Regel über einen längeren Zeitraum überliefert als jene des kollektiven Gedächtnisses. Dabei unterscheidet Aleida Assmann zwischen *schriftlosen* Kulturen, in denen Wissen und dergleichen mittels Erinnerungstechniken, die stark auf Wiederholung beruhen, weitergegeben werden, und *schriftwerdenden*. In letzteren ist die lebendige Überlieferung oftmals erstarrt (ibid.: 283).

Für die Analyse von *L'Année dernière à Marienbad* wird insbesondere das Erinnern von Interesse sein. Am Rande stellt sich aber dennoch die Frage nach dem kulturellen Gedächtnis: Findet es, im Gegensatz zu Resnais' vorherigen Arbeiten, nicht doch eine Nische in diesem kunstvoll konstruierten Film? Es sollen einige Stellen, an welchen *Marienbad* daraus schöpft, näher betrachtet werden. Vielleicht findet sich auch eine Erklärung für das Fehlen eines politischen beziehungsweise historischen Themas. Immerhin ist es nicht unauffällig, dass *L'Année dernière à Marienbad* zwischen *Hiroshima, mon amour* (1959) und *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) eingebettet ist.

Diese Arbeit ist in drei Teile gegliedert: Der erste umfasst unter dem Titel *Kontextualisierung* einen filmhistorischen Abriss der Entstehungszeit von *Marienbad* sowie ein Kapitel über dessen Regisseur, Alain Resnais. Der zweite Teil ist der *Theorie* gewidmet und beinhaltet Erörterungen filmischer Narratologie. Dabei wird insbesondere von Schriften von Francis Vanoye und François Jost ausgegangen. Einzelne Verweise auf Christian Metz und Gérard Genette sollen als ergänzende Definitionen herangezogen werden. Die hierbei gesammelten Konzepte sollen im dritten Teil, der *Analyse*, anhand einschlägiger Beispiele sowohl auf Makro- als auch auf Mikroebene *Marienbad* auf seine narratologischen Eigenschaften hin untersuchen. Dabei soll die Rolle des Erzählens in seinem Verhältnis zum Erinnern hervorgehoben und darüber hinaus das Zeitmodell des Films ergründet werden. In einem abschließenden Fazit

werden die gewonnenen Erkenntnisse in Relation gesetzt und Fragen nach einem fehlenden politischen Thema sowie nach *Marienbads* Erfüllung narratologischer Kriterien erneut aufgegriffen.

Vorausschickend sei an dieser Stelle noch gesagt, dass sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen als geschlechtsneutral zu verstehen sind. Außerdem werden die Titel einiger Filme von Alain Resnais, allen voran *L'Année dernière à Marienbad*, der Einfachheit halber mitunter verkürzt (zum Beispiel *Marienbad* oder *Hiroshima*).

Teil I: Kontextualisierung

2. Alles neu: Kino und der *Nouveau Roman* in Frankreich

2.1 Neue Förderungen und die Auswirkungen der V. Republik

Bereits seit Mitte der fünfziger Jahre engagierte sich das 1946 gegründete CNC, das *Centre national de la cinématographie*¹ für ein neues, jüngerer französisches Kino, welches durch Subventionen unterstützt werden sollte. Als wichtigste Maßnahme nennt Simon Frisch die erstmals 1956 vergebenen „Qualitätsprämien“ (*prime à la qualité*), welche für Kurz- und Spielfilme² zuerkannt wurden. Dafür mussten aber bestimmte Kriterien erfüllt werden: Der in Frankreich gedrehte, fertige Film sollte entweder den Interessen der Republik dienen, wichtige französische Themen behandeln oder neue Ansätze für das *septième art* bieten. Da diese Prämie auch als Startkapital für einen Folgefilm ausreichte, nutzten viele Kurzfilmregisseure das Geld, um auf den Spielfilm umzusteigen (Frisch 2007: 24f).

Mit der am 8. Januar 1959 von Charles de Gaulle ausgerufenen *Cinquième République* veränderte sich auch für die französische Filmindustrie einiges, denn sie wurde fortan dem neu gegründeten Kulturministerium untergeordnet, anstatt wie bisher dem Ministerium für Industrie und Handel. Wenn man bedenkt, dass das Kino der Nachkriegszeit an – verglichen mit den Kosten für einen Außendreh – günstigere Studioproduktionen und einige wenige Regisseure gebunden war, stellt dieser Schritt eine entscheidende Veränderung dar. Der erste Kulturminister

¹ So der alte Name, der später durch *Centre national du cinéma et de l'image animé* ersetzt wurde.

² Mit der Gründung der *Groupe des Trente*, einer Vereinigung, die sich für die Stellung und den Erhalt des Kurzfilms einsetzte, und der Einführung einer eigenen Qualitätsprämie für den *court métrage* 1953 wurde dieser ebenfalls gefördert.

André Malraux ließ es sich zudem nicht nehmen die französischen Teilnehmer für den Wettbewerb bei den Filmfestspielen in Cannes auszuwählen. Neben Resnais' *Hiroshima, mon amour* überzeugten ihn *Les Quatre Cent Coups* von François Truffaut und *Orfeu Negro* von Marcel Camus. *Hiroshima* wurde schließlich außer Konkurrenz vorgeführt, aber darauf soll an späterer Stelle zurückgekommen werden.

1959 folgte noch ein Förderprogramm für das Kunstkino, das sogenannte *salles art et essai*, sowie die Erweiterung der Filmförderung um einen Vorschuss (*l'avance sur recettes*), welcher nach Vorlage eines vollendeten Drehbuchs vergeben wurde. „Mit den Gesetzesveränderungen reagierte die Politik auf den in der Filmkritik beklagten künstlerischen Verfall im französischen Film. Damit einher ging eine Neubewertung des Kinos, das noch bis 1958 [...] vorwiegend als Ware angesehen wurde.“ (ibid.: 25).

2.2 Rive gauche, Kino jenseits der *Nouvelle Vague*

Cineasten wie Alain Resnais oder Agnès Varda werden oft der *Nouvelle Vague* zugeordnet. Dieser Begriff wurde 1957 von der Journalistin Françoise Giroud in der in *L'Express* erschienenen Studie „La Nouvelle Vague arrive!“ über die Jugend in Frankreich geprägt und später für die Woge neuer Regisseure übernommen (Frisch 2007: 23). Das neue Kino lehnte sich gegen die eingerosteten Konventionen seiner Vorgängergeneration auf, dem *cinéma de papa*, wie es zur Zeit der *Nouvelle Vague* genannt wurde, und versuchte den Film zu revolutionieren (cf. Hayward 2005: 47). Doch obwohl den Filmemachern rund um die *Cahiers du cinéma* vieles gemein war – die Liebe zum Kino und die Filmkritik, die cineastische Autodidaktik, eine Vorliebe für Laiendarsteller, Originalschauplätze sowie technische Mittel wie die Plansequenz – und Truffauts Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“³ als eine Art Manifest betrachtet werden kann (Frisch 2007: 63), so blieb der Begriff *Nouvelle Vague*

³ Erschienen 1954 in den *Cahiers du cinéma*

stets vage. Truffaut selbst wies in einem Interview in *France Observateur* vom 19. Oktober 1961 eine übergreifende Klassifizierung ab:

La Nouvelle Vague n'est ni un mouvement ni une école, ni un groupe, c'est une *quantité*, une appellation collective inventée par la presse pour grouper cinquante noms nouveaux qui ont surgi en deux ans dans une profession où l'on n'acceptait guère auparavant que trois ou quatre noms nouveaux chaque année. (zit. nach Benayoun 2008: 65)

Selbst wenn eine solche Einteilung problematisch ist, kann man die Gruppe rund um Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer und Claude Chabrol einer zweiten Truppe gegenüber stellen: den sogenannten Cineasten der *Rive gauche*, zu denen man Resnais, Jacques Demy, Agnès Varda, Chris Marker, Georges Franju oder Jean Rouch zählen kann (cf. Murcia 1998: 33). Viele von ihnen lernten sich durch ihre Arbeit beim T.E.C., der *association Travail et Culture*, kennen. Robert Benayoun charakterisiert diese *entourage* wie folgt:

Tous ces jeunes qui tournaient autour du T.N.P.⁴ (dont Varda était le photographe) formaient, moins qu'une famille, une espèce de club électif qui dans l'euphorie de la Libération découvrait pêle-mêle le jazz, les films américains, la science-fiction ou le surréalisme retour d'exil et que réunissaient des goûts communs: les chats, le thé de chez Smith and Sons, la bande dessinée et le vélo. Ils se retrouvaient au Flore ou au ciné-club de la maison de la Chimie, tournaient des films publicitaires, découvraient Bertolt Brecht qui venait d'être traduit à l'Arche, et admiraient le Berliner Ensemble. (Benayoun 2008: 52f)

So unterscheidet sich der *clan Rive gauche* vom *clan Rive droite*, wie Benayoun die Gruppierungen nennt, im wesentlichen dadurch, dass die „Mitglieder“ ersteren auch andere Einflüsse als das Kino, nämlich unter anderen die Malerei, die Musik, die Literatur, zum Vorbild hatten. Außerdem mussten sie zuvor bereits ihr Geld durch das Filme machen verdienen. Truffaut ordnet die Cineasten vom *Rive gauche* später den *Editions de Minuit* zu, um eine Nähe zum *Nouveau Roman* zu suggerieren. Benayoun erweitert dies und assoziiert die *Rive droite* Runde mit den *Editions du Seuil* (cf. *ibid.*: 78f).

⁴ Gemeint ist das *Théâtre national populaire* in Paris

Die angedeutete formalästhetische Nähe zum *Nouveau Roman* führte zur Zeit des Erscheinens von *L'Année dernière à Marienbad* (1961) und *L'Immortelle* (1963) zu einem weiteren Überbegriff, dessen genaue Zuordnung sich als schwierig erweist: *Nouveau Cinéma*. Dieser geht auf einen Vortrag von Bernard Pingaud aus dem Jahr 1963 zurück, welcher drei Jahre später in den *Cahiers* unter dem Titel „Nouveau Roman et Nouveau cinéma“ veröffentlicht wurde. Pingaud vergleicht darin eine neue *écriture cinématographique* mit dem *Nouveau Roman*. Claude Murcia kritisiert allerdings, dass sich dieser Artikel – und in Folge die Begriffsbestimmung – im Wesentlichen nur auf das Werk Alain Robbe-Grilletts bezieht (Murcia 1998: 31f).

Die Gemeinsamkeiten der oben genannten Cineasten sollen hier nicht ausführlich erörtert werden, da ja die Vielfalt von Regisseuren dieser Zeit allein schon darauf verweist, dass die Erstellung eines Überblicks viel komplexer sein muss als die reduzierte Dichotomie *Rive gauche/Rive droite*. Diese Gegenüberstellung wurde hier integriert, um darauf zu verweisen, dass nicht nur die sogenannte *Nouvelle Vague* von den politischen Veränderungen im Kulturbereich „profitiert“ hat. Anders als die cinephilen *Cahiers auteurs* sahen die Regisseure rund um Resnais und Varda den Film als Leidenschaft, zugleich aber auch als Arbeit. Viele von ihnen hatten aufgrund ihrer Erfahrungen mit dem Kurzfilm oder ganz anderer kreativer Richtungen, und ihren breiter gefächerten Interessen einen stärker experimentell geprägten Zugang zum Film. Einer theoretischen Ideologie à la „Wir müssen das Kino erneuern!“ wurde nicht gefolgt; neue künstlerische Ansätze entstanden aus persönlichem Interesse. Viele schöpften auch aus ihren Erfahrungen mit dem Dokumentarfilm, womit oft ein politisches Engagement einher ging. Inwiefern letzteres bei den Filmemachern um 1960 eine Rolle gespielt hat, soll später kurz zusammengefasst werden.

2.3 Alain Robbe-Grillet, für einen neuen Roman

Eine weitere Bewegung, die sich nicht durch Definitionen einschränken lassen will, sondern der eine solche von außen aufgedrückt wurde, bilden die Autoren rund um Alain Robbe-Grillet, deren Werke unter dem Begriff *Nouveau Roman* zusammengefasst werden. Sie verband das Streben nach einer neuen Literatur abseits des Realismus und dessen Personifizierung, Honoré de Balzac. Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget und Claude Ollier sollten aber als individuelle Literaten betrachtet werden: „Die energische Absage an kohärente Handlung, kompakte Figurenpsychologie, lineare Zeit und gedeutete Räume ist im übrigen fast die einzige Gemeinsamkeit jener aufmüpfigen Autorengruppe [...]“ (Coenen-Mennemeier 1996: 1f).

Der 1922 in Brest geborene Alain Robbe-Grillet ist – vermeintlich – „[t]reibende Kraft und Gesetzgeber der neuen Bewegung [...]“ und seine zwischen 1956 und 1963 in *L'Express* erscheinenden Aufsätze werden 1963 unter dem famosen Titel *Pour un Nouveau Roman* veröffentlicht und gelten fortan als Manifest dieser literarischen Bewegung (ibid.: 2; Murcia 1998: 21).

Der Fokus bei Robbe-Grillet liegt auf der fiktiven Geschichte und darauf, wie diese konzipiert und erzählt wird. Tiefgang wird dem textimmanenten Universum untersagt, ebenso wenig wird den flachen Figuren – sowohl in *Marienbad*, als auch in *La Jalousie* wird die weibliche Hauptfigur nur durch die Initiale 'A' respektive 'A...' benannt – ein Leben außerhalb des Textflusses zugestanden. Lucien Goldmann sieht darin eine Spiegelung des in der Nachkriegszeit aufgekommenen Kapitalismus, der die Gesellschaft dahingehend verändert hat, dass das Individuum auf ein Objekt oder auf eine Anekdote, anstatt einer Geschichte reduziert wird (Goldmann 1980: 53; 57). Dorothee Wimmer hingegen sieht in dem sogenannten 'homme nouveau' des *Nouveau Roman* keine herkömmliche Person, sondern eine Figur ohne Identität, deren Leidenschaften ihr die Sicht verzerren (Wimmer 2006: 122). Ich finde ihre Wortwahl interessant, da sie hervorhebt, dass nicht mehr Personen beziehungsweise „Charaktere“

vom Autor kreiert werden, sondern eben Figuren, ähnlich Spielfiguren, die hauptsächlich dazu dienen, von einem Feld zum anderen zu ziehen. Wie diese eingesetzt und bewegt werden, obliegt allerdings den Spielern.

Auch die Rolle der Zeit ist bedeutend im Werk Robbe-Grillet's. In seinem Artikel „Temps et description dans le récit d'aujourd'hui“ (1963) schreibt er:

Il ne s'agit plus ici de temps qui coule, puisque paradoxalement, les gestes ne sont au contraire donnés que figés dans l'instant. C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée, étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme. Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages – n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. (Robbe-Grillet 1986: 127f)

Ausschlaggebend sind alltägliche Gegenstände, die in den Vordergrund rücken. Sie sind Objekte des Blicks, des *nouveau regard*⁵ und thematisieren visuelle Spielräume. Vor allem Gegenstände wie Spiegel, Gläser, Wasser oder das Auge multiplizieren das Bild mitunter unendlich (Winter 2007: 104). Das wiederholte Auftreten einzelner Objekte in variierenden Situationen führt zu Verknüpfungen einzelner Abschnitte des Textes. Folglich fließen die Zeiten ineinander, es bleibt nichts außer der erzählten Gegenwart – es gibt weder ein Davor, noch ein Danach; konventionelle Chronologie wird durchbrochen (Wimmer 2006: 114; 118).

⁵ Der Begriff bezieht sich auf ein ästhetisches Phänomen der 1960er bzw. 1970er Jahre. In Filmen und Romanen wurden neue (audio-)visuelle Spielräume geschaffen, die den Blick des Rezipienten über das bloße Wahrnehmen hinaus zum Erkennen veranlassen sollen. Dieses provokative Dispositiv ist Spiegel und Auge zugleich (cf. Winter 2007: 102f).

2.4 Die Rolle von Politik und Geschichte im neuen Kino und Roman

Ende der 1950er Jahre erhielt Frankreich nicht nur eine neue Verfassung, auch intellektuell veränderte sich vieles. Sartres phänomenologischer Existentialismus verlor an Bedeutung, es waren Denker wie Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes oder Jacques Lacan, die sich allmählich als geistige Vorreiter etablierten. Diese strukturalistisch geprägten Theoretiker leiteten um 1960 einen *linguistic turn* in Frankreich ein, der weg führte von der phänomenologischen, also dem Bewusstsein entsprungenen Erkenntnis, und übergang zu einer „Struktur der Nicht-Präsenz, in deren unendliches Textgewebe sich jede Bedeutungsbewegung einschreibt“ (Wimmer 2006: 18). Die künstlerische Ausdrucksweise änderte sich grundlegend. Jedoch ist es nicht nur diese Domäne, in der immer weniger dem Wort Sartres gefolgt wird. Obgleich viele Autoren, Künstler und Regisseure politisch eher links angesiedelt waren, lag es nicht primär in ihrem Interesse, dieses Weltbild durch ihre Werke explizit zu reflektieren. Die Kommunistische Partei verlor aufgrund des Rechtsrucks in Frankreich und der neuen Gefahr durch den Kalten Krieg allmählich ihr im Zweiten Weltkrieg gewonnenes Vertrauen. Jedoch, oder umso mehr forderte sie von ihr angehörenden Schriftstellern einen durchschaubaren Schreibstil, der auch politisch etwas bewirken sollte. Die neuen *auteurs* strebten hingegen einen anderen Weg an. Lynn A. Higgins interpretiert den von vielen gewählten Formalismus als eine Art Widerstand gegen dieses vermeintliche Diktat. Es stellte sich die Frage, ob es möglich war sowohl engagiert – wie es zum Beispiel Jean Paul Sartre 1947 in seinem Essay „Qu'est-ce que la littérature?“ forderte – als auch formal innovativ zu sein: „They struggle between the pressure to move forward and an impulse to look backward“. Als Folgerung dieser Spannung sieht Higgins in vielen der Filme und Romane ruhelose Unbeweglichkeit („restless immobility“); die Werke drehen sich oft im Kreis, als wären sie in einem Zustand von Hyperaktivität ohne Fortschritt (Higgins 1996: 12f). Doch obwohl sich die meisten *auteurs* von einer Polemik distanzieren und dafür mitunter auch Kritik ernteten, sollte man nicht vergessen, dass auch das Fehlen eines explizit

politischen Themas historische Bedeutung haben kann (ibid.: 2f).

Ein besonderes Hindernis für viele Cineasten war sicherlich die Zensur, der das französische Kino von 1945 bis 1970 unterlag. Naomi Greene charakterisiert diese – im Gegensatz zu jener in den Vereinigten Staaten – nicht nur als moralisch, sondern vor allem politisch ausgerichtet. Die durch die Zensur verursachten Einschränkungen bezeichnet sie als „[...] both the product and the reflection of a historical moment in which the darkest zones of recent French history were consistently repressed and erased.“ Französische Erinnerung fiel während dieser Zeitspanne einer sowohl bewussten als auch unbewussten Amnesie zum Opfer, mit der eine ständige Revision einher ging (Greene 1999: 35). Eine bedeutende treibende Kraft war der von Charles de Gaulle kreierte „Mythos der Résistance“, welcher gegen Ende des Zweiten Weltkriegs in Frankreich für ein Gefühl von Einheit sorgen sollte und über die *Libération* hinaus erhalten blieb. Besonders die Krise in Algerien und die politische Rückkehr de Gaulles 1958 als wiederholter Retter der Nation nährten diese Glorifizierung und ließen die negativen Aspekte der Vergangenheit zusehends in Vergessenheit geraten (ibid. 36f).

3. Alain Resnais

3.1 Ein Kind des Kinos

Der 1922 in Vannes in der Bretagne geborene Alain Resnais, Sohn eines Apothekers, interessierte sich schon früh für das Kino, sowie für Comics, Malerei, das Theater und Literatur. Bereits als Kind führte er wöchentlich einem kleinen ausgewählten Publikum Filme vor und drehte erste *courts métrages*.

Mit seinem lange ersehnten Umzug nach Paris 1939 verfliegt das Asthma, das ihm von klein auf den Atem raubte, und Resnais widmet seine Zeit ausgiebig seinen Vorlieben. Er versucht sich als Schauspieler, bemerkt allerdings, dass ihm das nötige Talent fehlt, um auf der Bühne beziehungsweise vor der Kamera zu stehen, und disponiert mit seiner Aufnahme am IDHEC, dem *Institut des hautes études cinématographiques*, 1943 auf die Tätigkeit des Cutters um. Er bricht sein Studium jedoch wegen des zu theoretischen Unterrichts ab und schließt sich 1946 der Armee an, wo er bald – wenn auch etwas widerwillig – für die Theatertruppe *Les Arlinquins* des Regiments *Rhin et Danube* gewonnen wird (Benayoun 2008: 34).

Neben der Bewunderung, die er schon lange für André Breton und den Surrealismus hegte, entdeckt Alain Resnais immer neue Vorbilder: Dank der *Cinémathèque* macht er sich mit dem filmischen Schaffen Louis Feuillades vertraut. Außerdem liest er ausgiebig die Schriften von Jean Epstein, angefangen vom 1921 erschienenen *Bonjour cinéma*, in welchem folgende Worte zu lesen sind:

Pourquoi raconter des histoires, des récits qui supposent toujours une chronologie, la gradation des faits et des sentiments? Les perspectives ne sont qu'illusion d'optique. [...] Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête, sans commencements, sans milieu et sans fin, sans endroit et sans envers; la droite devient la gauche; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont le présent. (zit. nach ibid.: 35)

Robert Benayoun betrachtet diesen Einfluss zu Recht als ausschlaggebend für das filmische Schaffen Resnais'. Weitere nennenswerte Vorbilder waren Cocteau und Giraudoux, Eisenstein und Pudowkin, *Le Jour se lève* von Marcel Carné und *Intolerance* von David Wark Griffith sowie *La Règle du jeu* von Jean Renoir. Letzterer bescherte ihm die verblüffendste Kinoerfahrung seines Lebens, die maßgebende Auswirkungen auf sein eigenes filmisches Schaffen hatte (cf. ibid.: 36f).

3.2 Beruf und Leidenschaft: Alain Resnais' *politique des auteurs*

1948 drehte Resnais seinen Kurzfilm über Vincent Van Gogh. Es ist zwar nicht seine erste Arbeit, aber es ist vermutlich die erste bedeutende. Zehn Jahre lang arbeitete er nur an Kurzfilmen, oder er war für den Schnitt von Werken anderer Regisseure zuständig, wie etwa bei *La pointe courte* von Agnès Varda. Resnais war Mitglied der 1953 entstandenen *Groupe des Trente*, welcher auch Pierre Kast, George Franju, Jacques Demy und Resnais' treuer Freund und Kollege Chris Marker angehörten. Sie alle waren zu jener Zeit eher dem Kurzfilm zugetan, da das abendfüllende Kino stark kommerzialisiert war.

À une époque pré-Nouvelle Vague où le long métrage représentait encore une aventure très improbable si on ne passait pas par les fourches caudines du *genre* (film policier, film libertin, ou adaptation d'un roman à succès), Resnais se forge un art dans le film court dont ce fut l'apogée, on peut dire que cet artisanat sans chaînes n'a jamais retrouvé depuis un tel empire. (Benayoun 2008: 44)

Der Kurzfilm bot also die beste Möglichkeit, sich künstlerisch und thematisch frei ausdrücken zu können. Hier liegt vermutlich einer der Punkte, für die Resnais in seiner Karriere Kritik erhielt. Denn mit dem Schwung der *Nouvelle Vague* gewann die Personalunion des *auteur*, welche Regisseur und Drehbuchautor vereinte, an Bedeutung. Alain Resnais funktionierte die *politique des auteurs* allerdings nach seinen eigenen Regeln um: Er gibt nicht nur wiederholt zu, dass

er mit seinen Filmen sein Geld verdient und er Auftragsarbeiten annimmt, er bevorzugt es zudem seine Drehbücher von einem Autor, einem Literaten⁶ schreiben zu lassen, während er sich um die Regie und gegebenenfalls um die Montage kümmert (Liandrat-Guigues/Leutrat 2006: 42). Und genau darin sehen viele die Kunst Alain Resnais': er vermag stille Bilder so aneinander zu reihen, dass sie zum Leben erweckt werden, wie zum Beispiel in *Guernica* (1950) oder dem bereits erwähnten *Van Gogh* (1948):

Il s'agissait de savoir si des arbres peints, des personnages peints, des maisons peintes pouvaient grâce au montage remplir dans le récit le rôle des objets réels et si, dans ce cas, il était possible de substituer pour le spectateur le monde intérieur d'un artiste au monde tel que le révèle la photographie. (Benayoun 2008: 47)

In *Nuit et brouillard* (1955) gehen farbige Aufnahmen des KZ in Auschwitz in Archivaufnahmen von Opfern über. Diese Bilder wiederum schockierten die Zuseher nicht nur, weil es sich um einen der ersten Filme über dieses dunkle Kapitel der Geschichte handelte, sondern auch weil dabei das passive *Zuschauen* zum Unbehagen wird. Nicht umsonst hebt Benjamin Lenz hervor, dass man bei Resnais weniger von einer *mise-en-scène* denn von einer *mise-en-conscience* oder *mise-à-l'oeil* sprechen kann (Jacobsen et al. 1990: 12). Er geht dabei zwar von *Van Gogh* aus und bezieht sich auf das filmische Produkt der fragmentierten Bilder, oder genauer Bildausschnitte aus dem Werk des Malers. Allerdings lässt sich durchaus das Werk Alain Resnais' durch diese beiden Begriffe charakterisieren: So wie sich *Nuit et brouillard* nicht allein auf den Holocaust bezieht und Reflexion über das zeitgenössische Weltgeschehen auszulösen vermag, so selten gibt es eine Antwort auf scheinbar unerklärliche Fragen in den späteren Spielfilmen. Das Publikum soll nicht einfach nur von dem ausgehen, was es auf der Leinwand sieht und über die Lautsprecher hört, sondern in seiner (individuellen) Erinnerung und vor allem in seiner Phantasie nach Antworten suchen. Jean-Daniel Roob nannte die Intention hinter den verschlossen bleibenden Türen in Alain Resnais' Filmen die 'règle de moi-je-montre-et-c'est-vous-qui-décidez' (Roob 1986: 17).

⁶ Unter anderen die Romanciers Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprun, Jacques Sternberg, und David Mercer sowie der Dramatiker Jacques Gruault.

3.3 Pure Phantasie oder doch Erinnerung?

Alain Resnais wird oft nachgesagt ein *cinéaste de la mémoire* zu sein. Immerhin tritt sowohl thematisch, als auch durch die Montage stets das Motiv der Erinnerung in seinen Filmen nicht nur auf, sie scheinen ihm auch in ihrer Erzählweise untergeordnet zu sein. Man denke nur an die Erinnerungen der Figur Emmanuelle Rivas an Nevers in *Hiroshima, mon amour* (1959), und wie diese mit dem Geschehen in Japan verflochten werden. Oder an die mitunter schmerzhafteste Kehrseite des Erinnerns, nämlich das Vergessen: *Les Statues meurent aussi* (1950-53) zeigt, wie die einst von Leben erfüllten afrikanischen Kunstwerke – personifiziert durch die Statuen – durch den Kolonialismus ihre Funktion verloren haben und so zu toten Objekten geworden sind (Weber 2001: 396f). Im Falle von *Toute la mémoire du monde*⁷ (1956) unterscheidet Thomas Weber – sehr wohl mit Ausblick auf die späteren Filme – zwischen zwei Momenten von Erinnerung. Einerseits bezeichnet er die gezeigte Archivierung und Aufbewahrung der Bücher in den langen Gängen der *Bibliothèque nationale* als ein Gefängnis, das den kalten, wissenschaftlichen, konservierenden Aspekt von Erinnerung reflektiert. Deren Gegenpol ist die dynamische, lebendige Erinnerung, welche eintritt, sobald ein Buch zur Lektüre „befreit“ wird und die Grenze in den Lesesaal übertreten darf (ibid.: 400).

Doch zurück zu *Hiroshima, mon amour*: Thomas Weber sieht in der Erzählweise dieses Films eine Auflösung konventioneller narrativer Strukturen, welche die Abwesenheit von Erinnerung thematisieren soll. Gegenwart und Vergangenheit treffen aufeinander und münden schließlich in dynamisches Erinnern – ähnlich wie im Falle von den Büchern, die in den Lesesaal gebracht werden. Das besondere – und zwar nicht nur an *Hiroshima* – ist, dass die gezeigte Erinnerung nicht chronologisch ablaufen kann, denn sie ist assoziativ, durch Details ausgelöst. Die einzelnen Teile fließen erst im Laufe des Films ineinander. Die Erzählstruktur ist wichtig, denn eine konventionelle Struktur könnte „[...] das

⁷ Robert Benayoun, der jedem von Resnais' Kurzfilmen einen seiner Spielfilme als Ergänzung zuordnet, sah in *Toute la mémoire du monde* den Begleiter von *Marienbad* (Benayoun 2008: 49)

Erinnern von traumatischen Erlebnissen nicht fassen, die durch Verdrängen, Verschieben oder Vergessen bedroht und damit nicht einfach erzählbar sind.“ Resnais' non-narrative Montage, die auf „assoziativen Bildverknüpfungen“ basiert, ermöglicht es, den Eindruck von Subjektivität zu vermitteln (ibid.: 401f). Dieser ist aber nicht ausschließlich an die Figuren gebunden. Indem sowohl das Erinnern, als auch der Prozess desselben dargestellt wird, ist der Zuschauer aktiv miteinbezogen und nimmt die Rolle eines sinngebenden Subjekts ein (ibid.: 402f).

In Resnais filmischen Universum muss nichts so sein, was es zu sein scheint: „Resnais monte souvent un dialogue entre mémoire et affabulation, entre souvenirs supposés authentiques et constructions mentales, fictionnelles, qui les mettent en doute, en péril.“ (Fleischer 1998: 28). Tatsächlich decken sich beispielsweise Bild- und Tonspur nicht immer, wie später noch anhand von Beispielen aus *Marienbad* gezeigt werden soll. Die Montage wird zu einer *montrage*: Die Verkettung voneinander unabhängiger Bilder ersetzt das Prinzip der bloßen Abfolge. Das filmische Bild kann somit Denkmechanismen veranschaulichen (Winter 2007: 163f).

Resnais selbst sieht sich eher als *metteur en scène* des Imaginären (*imaginaire*) als von Erinnerung (*mémoire*): „Plus que de mémoire, je crois qu'il vaut mieux parler d'imaginaire, puisque l'on navigue entre ce qui est arrivé, ce qui arrivera, ce qui pourrait arriver; mais sans y penser trop de cette manière-là.“ (Roob 1986: 131). Zentral ist hier, dass Gedächtnisleistung, also Erinnern, nicht bloßes Abspielen von gespeicherten Inhalten ist, sondern als Denkprozess und kreativer Vorgang verstanden wird (Winter 2007: 166). Und genau dort, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufeinander treffen, *navigiert* das Denkvermögen und schafft neue Verknüpfungen. Die Realität wird durch ein Wechselspiel von inneren wie äußeren Eindrücken und Bildern bestimmt:

Es entstehen surrealistische Collagen, in denen Resnais den Fokus von der vermeintlichen Bedeutung und Sinnhaftigkeit des Wahrgenommenen [...] auf die Strukturen und Funktionsweisen des Wahrnehmens und Erzählens selbst verschiebt. (ibid.: 167f).

Falsche Anschlüsse, das Fehlen einer narrativen Kohärenz und die Vermischung der Zeitebenen bedürfen einer Ordnung, nämlich der Montage. Diese ist wesentlich, da durch sie die Fragmentierung der Fotogramme eine Einheit bilden kann und die Bilder von der Realität ins Imaginäre überschreiten können (ibid.: 168). Doch nicht nur die Phantasie findet einen Platz in den Filmen von Alain Resnais, auch die Realität schleicht sich immer wieder in seine träumerischen Welten ein.

3.4 Alain Resnais – ein *cinéaste engagé*?

„Vous prononcez un mot qui m'a toujours beaucoup gêné. Je ne me définirais jamais comme engagé.“ (Benayoun 2002: 246f). Diese Aussage traf Resnais im Februar 1977 in einem Interview mit Robert Benayoun für die Zeitschrift *Positif*. Er lässt sich ungern in bestimmte Kategorien einordnen, zumal dies bedeuten würde, dass er mit einem neuen Film bestimmte Erwartungen erfüllen müsste. Denn obwohl Resnais wie bereits erwähnt im Auftrag von Produzenten arbeitet, entscheidet er – meist in Zusammenarbeit mit den Drehbuchautoren – wie sich Thema und Geschichte entwickeln sollen.

Es gibt vieles, das auf ein politisches Engagement Alain Resnais' deutet. Zunächst einmal gibt es die offensichtliche Thematisierung in Filmen wie zum Beispiel *Guernica* (1950, spanischer Bürgerkrieg), *Nuit et brouillard* (1955, Holocaust), *Hiroshima, mon amour* (1959, Atombombe), *Muriel, ou le temps d'un retour* (1963, Algerien-Konflikt) oder *La guerre est finie* (1966, Spanien unter Franco). Vincent Amiel sieht im Engagement von Resnais die Spiegelung einer allumfassenden Kettenreaktion:

L'engagement [...] est à ce prix [...] de l'acceptation *a priori* des liens que tissent tous nos actes, non seulement dans leur ordre phénoménologique, mais au-delà de leur sphère de saisie immédiate, avec les autres niveaux de réalité. Il n'y a de réflexion politique qu'arrimée à cette idée du lien. Et en particulier à cette curieuse opération qui consiste à effacer la rupture symbolique entre réalité et représentation. Que cette dernière soit rattachée à la même sphère que la précédente est l'affirmation principale de l'acte politique que constitue le cinéma d'Alain Resnais, de *Guernica* à *Stavisky*... (Amiel 2002: 16)

Politische Reflexion muss also nicht offen auf der Hand liegen, sondern kann auch in die von Resnais bevorzugte Sphäre des *imaginaire* übergehen. So bezieht sich beispielsweise Naomi Greene auf das 1986 in den *Cahiers du cinéma* veröffentlichte „Ciné journal 1981-1985“ von Serge Daney. Dieser vertritt die Meinung, dass die Auswirkungen des Holocaust, der Atombombe und von Folterungen auf die Menschen nicht mit den Mitteln des traditionellen Kinos dargestellt werden konnten (Greene 1999: 31). Die Figuren in Resnais' Filmen spiegeln Verlust individueller Identität, Lähmung und Entfremdung wider, was laut Greene typisch ist für die Folgen oben genannter traumatischer Ereignisse⁸ (ibid.: 32). Es sind jedoch nicht nur globale Ereignisse, auch der Algerienkrieg und die – im öffentlichen und politischen Diskurs verdrängte – Zeit der Okkupation und des Vichy-Regimes finden ihren Weg in Resnais' Filme (ibid.: 34). Dabei wird die Welt zu einem großen, geistigen Raum („huge mental space“), in welchem die Grenze zwischen 'menschlich' und 'unmenschlich' verschwindet und Räume, Objekte oder Städte zum Medium der Gefühlsvermittlung werden (ibid.: 33). Ähnlich der durch den Mythos *Résistance* bestimmten Neuschreibung und Manipulation der Geschichte Frankreichs vergessen die an die Vergangenheit gebundenen Figuren in Resnais' Filmen ihre Geschichte und erfinden sie zugleich neu (ibid.: 37f). Dies mag zunächst widersprüchlich klingen; der Gedanke, der dahinter steckt, ist aber genau die oben genannte Lähmung und der Identitätsverlust, die die Verbindung zur Vergangenheit herstellen. Es scheint, als wären die Figuren an etwas gekettet,

⁸ Naomi Greene geht von Julia Kristevas 1987 in Paris bei Gallimard erschienenen *Soleil noir: Dépression et mélancolie* aus. Darin wird der Zusammenhang von solchen verheerenden historischen Ereignissen und psychischen Erkrankungen erörtert.

das in der sie umgebenden Dunkelheit nicht zu sehen ist. Es ist spürbar, aber nicht greifbar oder erkennbar. Und so wird eine Vergangenheit erfunden oder sogar anderen eingeredet. Der illusorische Charakter dieser Überzeugungsversuche wird laut Greene filmtechnisch durch schiefe Kameraperspektiven oder Kamerafahrten hervorgehoben. Letztere erzeugt unheimliche Spannung, da so Aufmerksamkeit auf das Unbekannte außerhalb des Bildes geleitet wird (ibid.: 39).

Alain Resnais hat sich auch im wahren Leben für politische Zwecke eingesetzt. So gehörten Alain Robbe-Grillet und er zu den insgesamt 246 Intellektuellen, die im September 1960 das *manifeste des 121* unterzeichneten – eine Deklaration für die Verweigerung der Wehrpflicht in Algerien. Er setzte sich später auch für Henri Langlois ein. Fragt man aber Resnais selber nach einem politischen Motiv, so gibt er wie so oft eine ausweichende Antwort:

Je ne sais pas si je suis, si j'ai jamais été un cinéaste politique. J'aimerais en être un, mais je ne m'en sens pas la carrure. [...] Tout ce que je peux dire, c'est que je n'ai pas de scrupule à laisser entrer la politique dans un film si elle lui vient naturellement. [...] A Vannes, à l'époque où Mauriac vitupérait contre Franco, je n'entendais que des propos réactionnaires contre ces horribles républicains qui violaient les religieuses. Mais quand Hitler a interdit Mickey Mouse et que Mussolini a saisi Flash Gordon, j'ai compris la signification des dictatures et j'ai relativement tôt choisi mon camp. (Benayoun 2008: 50)

Mit der zuvor schon erwähnten Filmzensur hatte Resnais wiederholt Schwierigkeiten. Zuerst wurde *Les statues meurent aussi* nach einer ersten Vorführung in Cannes aufgrund antikolonialistischer Züge verboten. Dann wurde *Nuit et brouillard* 1956 aus dem offiziellen Wettbewerb in Cannes gezogen, da es das Nationalgefühl eines anderen Volkes hätte verletzen können. Die Vorführung außer Konkurrenz wurde schließlich doch gestattet, und einige Zeit später etablierte sich der Film auch in Deutschland als bedeutendes Zeitdokument (Weber 2001: 397ff). 1959 traf *Hiroshima, mon amour* auf ähnliche Schwierigkeiten und wurde nur außerhalb des Wettbewerbs gezeigt. Nachdem der Film später in der amerikanischen Botschaft vorgeführt wurde, stellt sich womöglich eine ganz andere Frage: „It seems that it was not the Americans that

the film would offend, but the French. According to Edgar Morin, Resnais was told that the film was incompatible with the ideals of the Fifth Republic.“ (Higgins 1996: 52).

Manch einer könnte geneigt sein, in diesen Schwierigkeiten mit der Zensur den Grund für das Auslassen jeglicher politisch-historischen Referenz in *Marienbad* zu entdecken. Im Interview mit den *Cahiers du Cinéma* verlautbarte Resnais allerdings:

[...] [J]e proposais à Robbe-Grillet, par exemple, de faire intervenir le monde réel sous la forme de conversations concernant un problème politique insoluble [...]. On s'est aperçu que c'étaient les spectateurs eux-mêmes qui, en assistant au film, représentaient naturellement le monde réel et qu'il était donc impossible de les inclure d'avance dans la bulle du film. (Labarthe/Rivette 1961:6)

Noch ausführlicher wurde der Regisseur im Interview für *Cinéma 61* (Billard et al. 1961: 12), in welchem Pierre Billard das Gesprächsthema deutlich auf ein mögliches politisches Motiv lenkte. Während Alain Resnais erklärte, dass der Film diese Notion nicht akzeptiert habe, ergänzte Robbe-Grillet: „On s'est demandé si nos personnages allaient parler de la guerre d'Algérie. Et bien, ils n'ont pas voulu.“ Anschließend verdeutlichte Resnais, dass für seinen Drehbuchautor politische Aspekte lediglich in Dokumentarfilmen legitim seien. Umso interessanter ist es, dass beide Alains *Marienbad* als „documentaire sur une statue“ bezeichnet haben (Labarthe/Rivette 1961: 3, 17). Doch wie viel Politik kristallisiert sich im stillstehenden Mikrokosmos des Hotels heraus? Verstecken sich unter der vermeintlich formalen Oberfläche überhaupt zeitgeschichtliche Hinweise? Um dies zu bestimmen, bedarf es womöglich eines genaueren Blickes (cf. Kapitel 5, 6) auf die Form des Films.

4. Filmische Erzähltheorie

In diesem Kapitel sollen die wichtigsten Eckpunkte filmischer Erzähltheorie und ihre Funktionen erläutert werden. Als Vorlage dienen in erster Linie die Ausführungen Francis Vanoyes in *Récit écrit, récit filmique* (2002) und jene von François Jost und André Gaudreault in *Le récit cinématographique*⁹. Die auf den folgenden Seiten erläuternden narratologischen Elemente sollen dazu dienen, *Marienbad* in der anschließenden Analyse ausgiebig zu untersuchen. Dabei soll erörtert werden, inwiefern diese Regeln eingehalten werden, und wann sie gebrochen werden.

4.1 Was ist eine Erzählung?

Zuerst soll allerdings der Begriff „récit“, also Erzählung, geklärt werden. In „Les frontières du récit“, einem Kapitel aus *Figures II*, formuliert Gérard Genette die folgende Definition:

Si l'on accepte, par convention, de s'en tenir au domaine de l'expression littéraire, on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit. Cette définition positive (et courante) a le mérite de l'évidence et de la simplicité, son principal inconvénient est peut-être, justement, de s'enfermer et de nous enfermer dans l'évidence, de masquer à nos yeux ce qui est précisément, dans l'être même du récit, fait problème et difficulté, en effaçant en quelque sorte les frontières de son exercice, les conditions de son existence. (Genette 1969: 49)

Obwohl die Erzählung also am einfachsten als sprachliche Darstellung von einem oder mehreren realen oder fiktiven Ereignissen betrachtet werden kann,

⁹ Die beiden Werke wurden bei Nathan Cinéma unter *Cinéma et récit* publiziert.

räumt Genette eindeutig ein, dass der Akt des Erzählens nicht einfach auf natürliche Weise passiert. Vielmehr bedarf es diverser Kunstgriffe, um eine Erzählung zu konstituieren.

Vanoye schließt sich der Definition Genettes an und kategorisiert die folgenden Elemente als „événements ou suite d'événements“ zugehörig:

- aufeinander folgende Handlungen („actions enchaînées“)
- einen oder mehrere Akteure („agents“)
- einen Rahmen („cadre“), dem Orte, Objekte und dergleichen angehören
- eine zeitliche Chronologie.

Zu der „représentation [...] par le moyen du langage“ zählt Vanoye die grundlegenden Aspekte der Enunziation, also einen Ursprung („énonciateur“), einen oder mehrere Erzählperspektiven („points de vue“) sowie einen Empfänger („destinataire“), der in der Regel der Zuschauer sein sollte (Vanoye 2002: 9).

Christian Metz kennzeichnete eine Erzählung in seinen 1966 in der *Revue d'Esthétique* erschienenen „Remarques pour une phénoménologie du Narratif“¹⁰ durch die fünf folgenden Merkmale:

1. Eine Erzählung hat – im materiellen Sinn – einen Anfang und ein Ende. Jedes Buch hat eine letzte Seite, und jeder Film ein letztes Bild. Ein offenes Ende oder eine *construction en abyme* können zwar weitere gedankliche Spiele anregen, ihre materielle Manifestation endet dennoch – oft sogar mit dem Wort „Ende“.
2. Bedingt durch den ersten Punkt lässt sich folgern, dass eine Erzählung eine zeitliche Sequenz ist, und zwar im doppelten Sinn. Einerseits gibt es die Zeit der erzählten Geschichte, welche dem *signifié* entspricht, und andererseits die Zeit des Erzählens, dem *signifiant*. Diese Dualität geht über allseits bekannte Zeiträffungen in Erzählungen hinaus und „[...] fordert vielmehr die Feststellung heraus [...], dass eine der Funktionen

¹⁰ Hier zitiert nach: Christian Metz: „Bemerkungen zu einer Phänomenologie des Narrativen“, in: *ibid.* (übers. Renate Koch) (1972): *Semiotique des Films*, München, Wilhelm Fink, 35-50.

der Erzählung darin besteht, eine Zeit in eine andere zu prägen[...]“ (Metz 1972: 38). Ausschlaggebend ist hier die Abgrenzung des *Films* zum einfachen *Bild*, das sowohl auf der Ebene des *signifié* als auch auf jener des *signifiant* im Raum seinen Ausdruck findet (Metz nennt das Beispiel einer Wüstenlandschaft). Beim Film hingegen ist die zeitliche Dimension ausschlaggebend, wenngleich der Raum auch immer präsent ist. Zwischen den beiden siedelt Metz die *Beschreibung* an, die sich beispielsweise durch eine Folge von Bildern ergibt (zum Beispiel mehrere Bilder der Wüste). Das *signifié* „Raum“ – also die Wüste – übernimmt durch seine Darstellung als Reihe von Bildern im *signifiant* die zeitliche Dimension (ibid.: 38f).

3. Jede Erzählung ist ein Diskurs, obwohl der umgekehrte Fall nicht immer zutrifft. Nicht nur versteckt sich dahinter meistens ein Autor, sondern eine erzählende Instanz beziehungsweise – im speziellen Fall des Films – ein „Zeremonienmeister“ (ibid.: 41), der die Bilder auswählt und organisiert. Verallgemeinert lässt sich sagen, dass die Erzählung nicht nur aufgrund ihrer organisierten Struktur als Diskurs anzusehen ist, sondern aufgrund eines Subjekts welches sich dahinter verbirgt.
4. Sobald etwas Erzähltes perzipiert wird, wird es irrealisiert. Das bedeutet, dass sobald ein Ereignis – sei es nun fantastisch oder realistisch – in der Erzählung vermittelt wird, erlangt es fiktiven Charakter. Dasselbe gilt für historische oder alltägliche Geschehnisse, deren Erzählung eben eine *Nacherzählung* ist, die keinen realen Anspruch erheben kann.
5. Dies führt direkt zum letzten Punkt, unter dem Metz erklärt, dass eine Erzählung „eine geschlossene Sequenz von Ereignissen“ ist (ibid.: 45). Es ist nicht relevant, ob die Ereignisse abgeschlossen oder nicht abgeschlossen sind – ihre Sequenz ist in jedem Fall geschlossen¹¹.

Zusammenfassend unterstreicht Christian Metz als wichtigste Komponenten der Erzählung die Perzeption einerseits, sowie die Operation andererseits. Schließlich definiert er „diese Manifestierung der menschlichen Imagination“ wie folgt: „Eine abgeschlossene Rede, die eine zeitliche Sequenz von Ereignissen

¹¹ Dies setzt ja ihre in Punkt 1 erwähnte materielle Begrenzung voraus.

irrealisiert“ (ibid.: 50).

4.2 Bedeutende Elemente der filmischen Narratologie

Wenngleich sich der oben erwähnte Text von Christian Metz primär auf das Kino bezieht, sollen unter diesem Punkt grundlegende Charakteristika der filmischen Erzählung erörtert werden.

4.2.1 Exkurs: Paratext. Der Titel in Relation zur Erzählung

In einem *Prélude* (Vanoye 2002: 14-17) setzt sich Francis Vanoye zunächst mit der Rolle des Titels¹² eines Films respektive eines Prosawerks auseinander. Er nennt die wichtigsten Funktionen des Titels, zu denen zunächst der Appell an die Leser beziehungsweise Zuseher mittels rhetorischer Strategien gehört – das Werk soll rezipiert, wenn nicht sogar verkauft werden. Außerdem kann der Titel bereits eine referentielle Funktion erfüllen, indem er auf extratextuelle Fakten oder Darstellungen („réalités ou représentations“) verweist. Drittens beeinflusst er die Rezeption vorab, indem er eventuell schon Informationen freigibt, oder aber erste Fragen auslöst und vielleicht Hinweise auf die Handlung bietet. Somit ist diese Funktion bis zu einem gewissen Grad auch referentiell, diesmal allerdings mit Eigenbezug, sprich mit textuellen Referenten („référents textuels“) (ibid.: 14). Schließlich führt Vanoye noch an, dass der Titel einen poetischen oder ästhetischen Effekt haben kann, beispielsweise wenn man von einem „schönen Titel“ spricht.

Des Weiteren unterstreicht Vanoye die möglichen Beziehungen des Titels zum Rezipienten, zum Text der Erzählung, zu anderen Titeln der Epoche, desselben

¹² In Anlehnung an Gérard Genette und den 1987 von ihm definierten Begriff finde ich die erweiternden Überbegriff *Paratext* passend.

Autors oder desselben beziehungsweise eines anderen Genres. Nicht zu vergessen die Frage, ob der Titel einen Eigenbezug, ja vielleicht sogar eine Art Eigenleben, eine Autonomie haben kann (ibid.). Auch hier ist die Rolle der Rezipienten ausschlaggebend, denn diese können einerseits etwaige Konnotationen sowie stilistische Mittel erkennen oder erahnen. Andererseits verleihen sie dem Titel wiederum neue Assoziationen, binden ihn in alltägliche Diskussionen oder wissenschaftliche Diskurse ein und spinnen so sein Bedeutungsnetz weiter.

Neben einer Analyse der linguistischen und stilistischen Charakteristika ist vor allem das Verhältnis zur Erzählung relevant. Vanoye unterscheidet hier zwischen drei Möglichkeiten. Die erste nennt er *rapport non déceptif* (ibid.: 15), das heißt die Erzählung antwortet auf etwaige durch den Titel ausgelöste Fragen. Deren Gegenteil (*rapport déceptif*) (ibid.: 16) ist logischerweise ein Verhältnis, in welchem solche Fragen nicht beantwortet werden oder wo der Titel eventuell irreführend war. Schließlich kann die Beziehung mehrdeutig („ambiguo“) sein. Zu guter Letzt weist Vanoye darauf hin, dass ein Titel auch metaphorisch interpretiert werden kann: sei es, dass er auf ein Element aus der Erzählung verweist, oder auf den Inhalt derselben, oder vielleicht sogar auf einen ganz anderen Text (ibid.).

4.2.2 Diegese, Geschichte, Erzählung und Realität

Jeder fiktive Text, und somit jeder Spielfilm, kreiert ein eigenes Universum mit eigenen Regeln, die den Zuschauern logisch beziehungsweise nachvollziehbar erscheinen können. In jedem Fall sollen sie als der filmeigenen Welt zugehörig anerkannt und akzeptiert werden. Wichtig ist, die jeweiligen Universen voneinander zu unterscheiden. Die *réalité afilmique* ist, wie der Name bereits vermuten lässt, die außerfilmische Realität, also jene, der wir Zuseher täglich ausgesetzt sind (cf. Gaudreault/Jost 2000: 34). Diese unterliegt den uns bekannten räumlich-zeitlichen Gegebenheiten. Egal, ob ein fiktionaler Film nun

eine Adaption eines bekannten Märchens ist, oder in einer der *réalité afilmique* hundertprozentig entsprechenden Welt spielt: er bietet den Zuschauern gewisse Informationen – Postulate – , welche das filmische Universum und seine Regeln und Logik erklären und somit die Kohärenz der Erzählung stärken. So akzeptieren wir beispielsweise, dass Figuren plötzlich durch die Luft fliegen oder sich in ein anderes Wesen verwandeln.

Das oben genannte filmische Universum wird – in Anlehnung an Gérard Genettes „Discours du récit“ (1972) – *diégèse* genannt. Vanoye und Anne Goliot-Lété, die sich besonders auf Marc Vernets von Genette ausgehenden Einteilungen stützen, definieren die Diegese folgendermaßen:

Le terme de diégèse, proche mais non synonyme d'histoire (car d'une portée plus large), désigne l'histoire et ses pourtours, l'histoire et l'univers fictif qu'elle présuppose (ou «post-suppose»), en tout cas, qui lui est *associé* (le Paris de Richelieu fait partie de la diégèse de *Cyrano de Bergerac*). (Vanoye/Goliot-Lété 2001: 31)

Die Geschichte oder *histoire* ist sozusagen ein Teil der Diegese, und zwar jener, der als Signifikat oder erzählter Inhalt („signifié ou contenu narratif“) (Genette 1972: 72) anzusehen ist (cf. Kapitel 4.1). François Jost und André Gaudreault präzisieren darüber hinaus, dass der Term *histoire* die chronologische Reihenfolge der erzählten Ereignisse impliziert (Gaudreault/Jost 2000: 35). Dem gegenüber steht die Erzählung (*récit*), welche der Geschichte erlaubt (materielle) Form anzunehmen. Doch dies ist nicht nur im Medium Film möglich, sondern beispielsweise auch durch Nacherzählungen (Vanoye/Goliot-Lété 2001: 32). Die Geschichte und die Diegese sind somit nicht filmspezifisch (ibid.: 31), wohingegen der Akt des Erzählens im Film sich kinematografischer Mittel bedienen muss. Eben dieser Akt ist bedeutend, denn gerade wenn man bedenkt, dass eine Geschichte in verschiedenen Versionen und Medien erzählt werden kann, ist es wichtig zu beobachten, wie dies geschieht und welcher Mittel und Ausdrücke sich der Erzähler bedient.

4.2.3 Enunziation im Film

Das besondere an filmischer Enunziation ist, dass sie, ähnlich wie bei literarischen Erzählungen, einen doppelten Boden haben kann. Es kann in einem Film ein expliziter Erzähler vorkommen, der die Ereignisse schildert, die dann oft in Form einer Rückblende auf audiovisueller Ebene zu sehen und zu hören sind. Bei François Jost und André Gaudreault wird dieser „narrateur verbal“ genannt. Er ist explizit, intradiegetisch und visualisiert („explicite, intradiégétique et visualisé“), wohingegen der „grand imagier filmique“¹³ implizit, extradiegetisch und unsichtbar ist („implicite, extradidiégétique et invisible“) (Gaudreault/Jost 2002: 47). Letzterer versteckt sich hinter dem ersten¹⁴ und lässt sich nur von geübten Zuschauern errahnen. Filmische Enunziation umfasst die gesamte filmische Sprache, die von der Einstellung über die Kameraführung bis hin zu Lichteffekten und schließlich der Montage führen kann. „Voici donc ce que serait l'énonciation cinématographique: ce moment où le spectateur s'échappant de l'effet-fiction aurait la conviction d'être en présence du langage cinématographique comme tel [...]“ (ibid.: 44).

Zahlreiche moderne Filmemacher – beispielsweise Alain Resnais oder Jean-Luc Godard – haben immer wieder versucht, die filmische Enunziation zu betonen, wohingegen das klassische Kino die Aufrechterhaltung der Fiktion anstrebte (ibid.: 45). Dies kann mitunter einfacher sein, wenn man auf Erzählungen im Film durch eine Figur verzichtet und einfach eine Geschichte zeigt. Zugleich wird so der Eindruck vermieden, dass ein expliziter Erzähler für die Quelle (*source*) der Enunziation gehalten wird. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass ein Film nicht durch den *auteur* beziehungsweise den Regisseur enunziert wird, sondern stets durch sich selbst (Vanoye/Goliot-Lété 2001: 33). Einige Theoretiker benennen dahinter ein ordnend-erzählendes Prinzip, den *grand imagier* oder, etwa bei Gaudreault und Jost, *méga-narrateur* (2002).

¹³ „Imagier“ bezeichnet im Französischen generell ein Bilderbuch für Kleinkinder, in welchem isolierte Bilder mit ihrer zugehörigen verbalen Bezeichnung dargestellt sind. Für das Kino wurde dieser Begriff, der die versteckte, ordnende und erzählende Instanz eines Films meint, 1964 von Albert Laffay in *Logique du Cinéma* geprägt.

¹⁴ Vgl. dazu die Definition einer Erzählung von Metz, insbesondere der dritte Punkt (Kapitel 4.1)

Jede Aussage in einem Film ist als „énonciation interne“ zu verstehen. Die *énoncés* des Films äußern sich nicht nur verbal, sondern wie bereits erwähnt mittels anderer Details und Elemente. Davon verstecken sich allein in einer Einstellung mehrere: „[...] [C]'est que tout plan contient virtuellement une pluralité d'énoncés narratifs qui se superposent, jusqu'à se recouvrir quand le contexte nous y aide.“ (ibid.: 22). Es ist die Erzählung, die Bilder und Figuren erschafft, weshalb André Parente sie als Funktion definiert: „Le récit n'est pas le résultat d'un acte d'énonciation: il ne raconte pas au sujet des personnages et des choses, il raconte les personnages et les choses.“ (Parente 2005: 44).

Oft lassen sich Ungereimtheiten in der Inszenierung eines expliziten Erzählers erkennen. Diese können demonstrieren, dass eben dieser *narrateur verbal* ein Element der Handlung ist. Jost und Gaudreault erwähnen zum Beispiel *Double Indemnity* von Billy Wilder (1945), in welchem der Protagonist Walter Neff seine verhängnisvolle Geschichte in ein Diktiergerät spricht. Bald gehen Bild- und Tonspur in seine Erzählung über. Es sollte jedoch seltsam erscheinen, dass seine Erinnerungen nicht aus seiner Perspektive gezeigt werden. Stattdessen wird er, wie alle anderen Charaktere, von außen gezeigt. Zudem sprechen alle Figuren mit ihrer eigenen Stimme, obwohl es doch Neff ist, der alles nacherzählt. Schließlich sollte es die Zuschauer doch sehr überraschen, dass das filmische Bild – vermeintlicher Spiegel seiner Erinnerung – jedes kleinste und unauffälligste Detail wie Gesten oder Dekor beinhaltet. Die meisten Menschen hätten diese vergessen oder würden sie zumindest nicht evozieren (Gaudreault/Jost 2002: 46). An solchen Beispielen wird deutlich, wie schwierig es ist zu unterscheiden, ob der explizite oder der implizite Erzähler sich hinter der audio-visuellen Schilderung versteckt (cf. ibid.: 52).

Gaudreault und Jost gehen bei expliziten Erzählsituationen grundlegend von zwei möglichen Diskrepanzen aus. Erstens gäbe es jene zwischen dem, was eine erzählende Person wahrscheinlich gesehen hat, und dem, was das Publikum sieht. Als Beispiel nennen sie eine Szene aus *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), in welcher ein Gespräch zwischen zwei Figuren von Anfang an

gezeigt wird. Die Person, die diese Szene nacherzählt, kam aber wenige Minuten später ins Bild, hätte also nicht die ganze Konversation wiedergeben können (ibid.: 46f).

Zweitens kann das, was die Person erzählt, abweichen von dem, was auf dem Bild zu sehen ist. Die Autoren nennen hier als Beispiel Robert Bressons *Le Journal d'un curé de campagne* (1950) nach der Romanvorlage von Georges Bernanos. Im Film werden die persönlichen Aufzeichnungen des Geistlichen dargestellt. In einer Szene ist jedoch zu sehen, wie dieser bei einem Gespräch von einem Mädchen beobachtet wird, obwohl das nicht in seinem Tagebuch erwähnt wird und der Priester dies im Film auch erst viel später erfährt (ibid.: 47).

4.2.4 Die Erzählsituation und ihr zeitlicher Bezug zur Handlung

Im Medium Film wird zwar eher gezeigt als explizit erzählt. Es ist jedoch durchaus möglich, dass der *méga-narrateur* Gaudreaults – Francis Vanoye und Anne Goliot-Lété nennen ihn „instance narratrice fondamentale“ – einen „narrateur délégué“ „ernennt“ (Vanoye/Goliot-Lété 2001: 35). Zunächst stellt sich die Frage, ob die filmische Erzählung geleitet wird durch die Bilder, oder ob eine oder mehrere Stimmen die Bilder dirigieren (Vanoye 2002: 153). Im Folgenden sollen die möglichen Erzählinstanzen erläutert werden.

Als erstes sei die extradiegetische Erzählinstanz zu nennen, welche nicht Teil des filmischen Universums ist und das Geschehen kommentieren kann. Die Stimme kann, muss aber nicht identifizierbar sein (Vanoye/Goliot-Lété 2001: 36). Interessanterweise vergleicht Francis Vanoye diesen Erzähler mit den Inserts des Stummfilms. Am Beispiel von *Une Partie de Campagne* verweist er auf folgendes: „Ces textes manifestent la présence d'une instance narrative. Le second, en particulier, indique le moment du passage de l'écriture à l'image (*voici*)¹⁵: un «grand imagier» se substitue au narrateur du texte écrit.“ (Vanoye 2002: 153f). Der Kreis scheint sich zu schließen, das geschriebene Wort wird

¹⁵ „Voici“ ist das letzte Wort des Inserts, welches Vanoye als Beispiel zitiert.

zum gesprochenen und umgekehrt.

Der zweite mögliche Fall ist jener einer Erzählinstanz, die zwar Teil der Diegese ist, dies allerdings nur am Rande. Ohne ein Teil der Handlung zu sein beobachtet der *narrateur* von außen. Nach Christian Metz kann man hier von einem *narrateur péridiégétique* sprechen (Vanoye/Goliot-Lété 2001: 36).

Schließlich gibt es den intradiegetischen Erzähler, der nicht nur ein Teil der Handlung ist, sondern oft sogar eine der Hauptfiguren. Dieser kann, wie zum Beispiel Jean Gabin in Marcel Carnés *Le Jour se lève* (1939) seine Erinnerungen evozieren, oder sie mit seiner Stimme erzählen. Da letzterer nicht immer beim Sprechen gezeigt wird, erfolgt seine Erzählung größtenteils aus dem Off und begleitet die erinnerten Bilder. Wenn die Erzählung dieser Instanz anderen Figuren vorgetragen wird, so kann sich mitunter auch das Publikum direkt angesprochen fühlen. (ibid.: 36f).

Mit Bezug auf Gérard Genette (1972) unterstreicht Vanoye (2002: 152f) die Bedeutung der Zeit der Erzählung (*temps de la narration*), welche das Verhältnis zwischen der Erzählung und den erzählten Ereignissen umschreibt. Es gibt hierbei vier mögliche Szenarien. Im ersten und am häufigsten vorkommenden geht das Erzählte der Erzählung voraus. Die zweite Möglichkeit sind Prophezeiungen, Vorahnungen und dergleichen, in welcher die Erzählung vor den Geschehnissen eintritt. Drittens kann die Erzählung sich zeitgleich („contemporain“) mit der Handlung abspielen, was Vanoye auf einen inneren Monolog zurück führt. Schließlich gibt es als vierte Möglichkeit eine Mischform, wie zum Beispiel im Falle eines Tagebuchs oder einer brieflichen Kommunikation. Die Handlung würde sich somit zwischen den Einträgen beziehungsweise den einzelnen Briefen, in denen sie dann erzählt wird, abspielen.

Ein genaueres zeitliches Verhältnis zwischen Erzählung und Geschehnissen lässt sich zunächst – wenn möglich – durch präzise Zeitangaben (Tage, Stunden,...) oder Daten feststellen. Ansonsten schlägt Vanoye (ibid.: 153) vor,

auf die Zeiten der Verben zu achten: Zeiten der Vergangenheit verweisen auf eine spätere Erzählung, wobei das *passé composé* eine kürzere Zeitspanne impliziert als das *passé simple*. Eine Erzählung im Präsens kann auf eine Gleichzeitigkeit hindeuten, oder aber auch auf eine Vision, in welchem Fall die Erzählung der Handlung vorausgeht. Dies wird üblicherweise allerdings durch ein Futur signalisiert.

Schließlich bedarf es in der Regel filmischer Mittel, um den Übergang zwischen den Zeiten anzudeuten. Neben einem ausdrücklichen Kommentar durch eine Off-Stimme kann man dies mittels optischer Methoden erreichen. Beispielsweise kann man das Licht oder die Farben ändern, oder gleich unterschiedliche Zeitebenen in Farbe respektive in Schwarzweiß drehen, wie es auch Alain Resnais in *Nuit et brouillard* (1955) getan hat. Unscharfe, verschwommene Bilder markieren ebenso diesen Übergang wie die klassische Überblendung. Es besteht aber auch die Möglichkeit, die Bilder der erzählten Handlung einfach an jene der Erzählsituation zu reihen und lediglich durch Indizien wie das Dekor, die Kostüme oder ein deutlich verändertes Äußeres der Figuren anzudeuten, dass es sich um eine Analepse beziehungsweise um eine Prolepse handelt (ibid.: 156).¹⁶

4.2.5 Formen der Fokalisierung im Film

4.2.5.1 Fokalisierung nach Gérard Genette

Die Fokalisierung (*focalisation*) beschreibt das Verhältnis zwischen dem Wissensstand der Erzählinstanz – und somit auch des Rezipienten – und jenem der Figuren. Mit Genette (1972) unterscheidet man hierbei prinzipiell zwischen drei Formen der Fokalisierung, die primär in der Analyse literarischer Werke anzuwenden sind (cf. Vanoye 2002: 140ff; Gaudreault/Jost 2000: 128f):

¹⁶ Ausführlicheres zum Thema *Zeit* unter Punkt 4.2.6

1. Die *focalisation zéro* liegt vor, wenn der Erzähler allwissend ist und über mehr Informationen verfügt als die Personen. Mitunter werden auch Gedanken und Gefühle der Figuren preisgegeben.
2. Handelt es sich um eine *focalisation externe*, so weiß die Erzählinstanz weniger als die Figuren. Es wird nur wiedergegeben, was offen geschieht oder ausgesprochen wird (je nachdem, welcher Figur die Erzählinstanz folgt). Gedanken oder Gefühle werden nicht zugänglich.
3. Im Falle der *focalisation interne* geht man vom Blickwinkel einer Figur aus. Dabei gibt es drei mögliche Szenarien. Erstens, die *focalisation interne fixe*, wenn ausschließlich der Perspektive einer einzigen Figur gefolgt wird. Ist diese Fokalisierung variabel (*variable*), so wechselt man von der Sichtweise einer Figur zu jener einer anderen, jedoch werden nicht dieselben Situationen beschrieben. Wenn hingegen dieselben Ereignisse vom Standpunkt mehrerer Figuren erzählt werden, so spricht man von einer *focalisation interne multiple*.

François Jost reicht diese Unterteilung für den Film als audiovisuelles Medium nicht aus und so präzisiert er, dass die genaueren Termini *perception*, welcher *ocularisation* und *auricularisation* untergeordnet sind, und *focalisation* seien (Jost 1989: 71).

4.2.5.2 Auricularisation

Zunächst soll die *auricularisation* definiert werden (cf. Gaudreault/Jost 2000: 134ff). Diese entspricht der oben genannten Funktion der *focalisation* auf auditiver Ebene, das bedeutet, sie dient zur Bestimmung des *point de vue* von Lauten und Geräuschen. Die *auricularisation interne secondaire* tritt am häufigsten auf. Sie wird durch die Montage beziehungsweise die visuelle Darstellung konstruiert und zeigt die Reaktion einer Figur auf ein bestimmtes Geräusch, dessen Ursprung – und somit dessen Distanz zum Subjekt – man kennt. Jost und Gaudreault nennen den blinden Ballonverkäufer in Fritz Langs *M* (1931) als Beispiel: während der gesuchte Mörder, den man nur an seinem wandernden Schatten erkennt, vorbei geht, wird dessen Pfeifen mit Nähe

beziehungsweise Distanz zum Verkäufer lauter und dann leiser (ibid.: 135). In diesem Fall gibt der Ton Aufschluss über das vorenthaltene Bild; die beiden Komponenten sind untrennbar aneinander gekoppelt.

Auch die *auricularisation interne primaire* geht von einer subjektiven Wahrnehmung aus. Allerdings wird diese Subjektivität nicht über die Bildebene konstruiert, sondern durch die Tonspur. Eine gewisse Störung, durch die der Ton an Realismus verliert – eine Figur kann unter Wasser sein, oder sich die Ohren zuhalten – kann darauf hindeuten, dass es sich um jemandes Wahrnehmung handelt (Jost 1989: 57).¹⁷

Die *auricularisation zéro* bezeichnet Änderungen auf der Audioebene, die beispielsweise von der offensichtlichen räumlichen Distanz der Personen herrühren oder auf das bessere Verständnis der Dialoge abzielen. So wird die diegetische Hintergrundmusik oft leiser, wenn zwei Figuren miteinander sprechen.

4.2.5.3 Ocularisation

Die Unterscheidung von *focalisation* und *ocularisation* ist etwas wichtiger, da ja besonders im Medium Film das Sehen und der Blick allgegenwärtig sind, wohingegen beim Roman die Fokalisierung im metaphorischen Sinn als *point de vue* bezeichnet wird (cf. Gaudreault/Jost 2000: 129). Nichtsdestotrotz gibt es auch eine filmische *focalisation*, und diese ist mitunter eng an die *ocularisation* gebunden.

Erst einmal sollen jedoch die Formen der *ocularisation* (ibid.: 129ff), die im wahrsten Sinne des Wortes den Blickpunkt bestimmen, zusammengefasst werden. Wie bei der *auricularisation* gibt es die *ocularisation interne*, welche wiederum in *primaire* und *secondaire* unterteilt wird, und die *ocularisation zéro*.

¹⁷ Dabei müsste man davon ausgehen, dass die Tonspur der Montage zuvor kommt, also die hörende Figur oder zumindest der Ursprung des Geräusches nicht sofort zu sehen sind.

Die interne Okularisation folgt dem Blick einer bestimmten Figur und vermittelt so ein starkes Gefühl von Subjektivität. Scheint diese Figur sich an der Stelle der Kamera zu befinden, ähnlich einem Auge, durch welches das Publikum ihrem Blick folgt, so spricht man von einer *ocularisation interne primaire*.¹⁸ Auch *images mentales*, also Erinnerungen, Träume, Halluzination und dergleichen, zu denen unbemerkt übergegangen wird, können hierzu gezählt werden. Wird eine Erinnerung jedoch durch filmische Mittel wie zum Beispiel eine Überblendung oder ähnliches eingeleitet, so spricht man von einer *ocularisation modalisée*, und die Überblendung wäre ein *opérateur de modalisation*. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass hier der *grand imagier* einen anderen Modus – die Darstellung der geistigen Welt – auf bildlicher Ebene einläutet, wohingegen der unmittelbare Übergang darauf hinweist, dass die Figur scheinbar Realität und Imaginäres verwechselt (Jost 1989: 31ff).

Wird die Subjektivität durch die Montage beziehungsweise die Bildkomposition vermittelt, so handelt es sich um eine *ocularisation interne secondaire*. So kann beispielsweise ein Kameraschwenk von der Figur zu der von ihr beobachteten Landschaft führen, oder der Blick wird durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren geleitet und mit dem Publikum geteilt (Gaudreault/Jost 2000: 133).

Bei der *ocularisation zéro* wird nicht einer intradiegetischen Person als Referenzpunkt gefolgt, sondern das Publikum teilt den Blick des *grand imagier*. Dabei kann nicht nur dessen Unabhängigkeit von den Figuren, sondern auch seine Omnipotenz hervorgehoben werden (ibid.: 133f). Ein gutes Beispiel wären die typischen Kamerafahrten am Beginn vieler Filme von Alfred Hitchcock, die aus der Luft auf ein Fenster zusteuern und dann im Raum dahinter halt machen.

4.2.5.4 Filmische Fokalisierung

Die oben genannten Komponenten der *perception* reichen jedoch nicht aus, um die filmischen Perspektiven umfassend bestimmen zu können. Die *ocularisation* steht nämlich oft in einem engen Wechselspiel mit der *focalisation*; letztere leitet

¹⁸ Die sogenannte „subjektive Kamera“ ist dieser unvermittelten Form zuzuordnen.

sich zum Teil von der ersten ab (Jost 1989: 72). Prinzipiell können alle drei Formen der *focalisation* in Zusammenhang mit einer *ocularisation zéro* auftreten (ibid.: 73). Hier sollen die drei und ihr mögliches Zusammenspiel mit anderen Formen der *ocularisation* erörtert werden.

Erstens gibt es die – durch Genette schon bekannte (cf. Punkt 4.2.5.1) – *focalisation interne* (Jost 1989: 79ff). Geht ein Film vom Wissensstand einer Figur aus, so bedeutet dies nicht automatisch, dass sämtliche Aufnahmen aus der Position der subjektiven Kamera gefilmt wurden. Allein weil das Publikum nicht wüsste wie die Figur, deren Blick es folgt, aussieht und ihm somit wichtige Informationen fehlen würden, lässt sich nicht von einer *focalisation interne* sprechen. „La focalisation interne suppose d'une part qu'on vive les événements comme le personnage les vit, d'autre part que nous soyons admis à pénétrer dans sa tête [...]“ (ibid. 80). Oft gibt es eine intradiegetische Erzählerinstanz, deren Stimme man aus dem Off vernimmt. Diese schildert die Ereignisse vom Standpunkt einer bestimmten Person aus und auf dem Niveau des Blicks wechseln sich dabei meist *ocularisation zéro* und *ocularisation interne secondaire* ab (Gaudreault/Jost 2000: 139). Den Zuschauern muss die Möglichkeit offen stehen, die Welt so zu sehen wie die fokalisierende Figur. Gleichzeitig sollte aber auch ihr Innenleben zugänglich sein, was im Film meist über das Schauspiel der Darsteller erzielt wird. Die Kombination aus *ocularisation zéro* und *ocularisation interne secondaire* beziehungsweise *primaire* scheint am besten geeignet.

Die *focalisation externe* wiederum wird in einem kommentarlosen, subjektiven *travelling* zum Äußersten getrieben (Jost 1989: 76), denn es wird tatsächlich der Wahrnehmung einer Figur gefolgt. Ihre Gedanken werden durch das Fehlen eines Kommentars nicht zugänglich, und solange kein anderer Charakter seine Emotionen „zur Schau stellt“, bleiben Informationen über die Innenleben der Figuren aus. Um eine externe Fokalisierung zu kreieren, muss die Kamera in ihrer Äußerlichkeit (*extériorité*) eine Einschränkung unseres Wissenshorizonts im Bezug zu jenem der Figuren gewährleisten (Gaudreault/Jost 2000: 139f). Dies ist

zum Beispiel der Fall, wenn von einer Person bei ihrem ersten Auftritt nur Ausschnitte eines gewissen Körperteils gezeigt werden, wie etwa die Beine Jean Gabins in *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937). Besonders ausdrucksstark ist auch die visuelle Darstellung des Zurückhaltens einer für die Handlung wichtigen Information. Jost und Gaudreault nennen als Beispiel jene Szene aus *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), in welcher Anthony Perkins die Stufen hinauf geht, um seine Mutter anschließend in den Keller zu tragen (ibid.: 140). Während ein Streit zu hören ist, bewegt sich die Kamera auf die Tür zu, bleibt über dieser stehen, und blickt dann aus der Vogelperspektive nach unten auf die Stiegen. Als Perkins die Mutter die Stufen hinunter trägt kann das Publikum nicht erkennen, dass diese längst tot ist. Ein weiteres Paradebeispiel für die *focalisation externe* ist jemand – Jost nennt explizit eine Frau (Jost 1989: 75) –, der laut aufschreit und erschrocken über den Bildrand hinaus blickt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine externe Fokalisierung in folgenden Fällen zutrifft:

- soit lorsque le fait d'ignorer les pensées du personnage entraîne une manque de connaissance sur celui-ci ou sur les actions qu'il exécute;
- soit lorsque la disparité perceptive du spectateur et du personnage manifestée dans l'image, le son ou la mise en scène, implique une disproportion cognitive quant à l'histoire et/ou aux fonctions narratives, en défaveur du spectateur. (ibid: 75)

Schließlich gibt es noch die *focalisation spectatorielle*, welche in etwa der *focalisation zéro* im Sinne Genettes entspricht. Hierbei ist der Zuseher den Figuren gegenüber im Vorteil: er verfügt über Informationen, welche den Personen fehlen können. Jost unterscheidet zwischen der Kamera als Äquivalent eines Blickes mit *ocularisation interne* beider Formen, oder als außen stehendes Dispositiv mit *ocularisation zéro* (ibid.: 77).

Oft wird die *focalisation spectatorielle* beispielsweise durch die Tiefenschärfe ausgedrückt: etwa kann die Hauptfigur sich im Hintergrund befinden, während im Vordergrund eine Intrige gegen sie geplant wird. So kann diese Fokalisierung sich mittels Bild, Ton, der *mise en scène* oder der Anzeichen der Enunziation

manifestieren (ibid.: 79). Die Überlegenheit des Zuschauers kann aber auch durch die Montage gewährleistet werden. In Krimis oder Horrorfilmen werden zwei Handlungsstränge oft parallel montiert, wodurch das Publikum – im Gegensatz zu den Figuren – beispielsweise weiß, dass die Charaktere dem Mörder unmittelbar in die Arme laufen. Es besteht ein Missverhältnis („disproportion“) im Wissensstand über die Geschichte beziehungsweise die narrativen Funktionen, welches das Publikum begünstigt (ibid.).

4.2.6 Zeit und filmische Zeitlichkeit

4.2.6.1 Die Gegenwart des filmischen Bildes

Das filmische Bild vermittelt stets den Eindruck einer Darstellung im Präsens, im Gegensatz zu einem Foto, welches etwas bereits Vergangenes zeigt. Dieser Eindruck der Gegenwärtigkeit des kinematografischen Bildes wird illustriert an folgendem Beispiel: betritt jemand einen Kinosaal mitten in der Vorstellung, so kann er nicht sofort erkennen, ob die aktuelle Szene eine Vor- oder Rückblende ist, oder ob sie im chronologischen Handlungsverlauf eingebettet ist (Gaudreault/Jost 2000: 101). Diese Gegenwart des filmischen Bildes ist dennoch an eine Vergangenheit gebunden, wie sich im Vergleich mit dem Theater zeigt. Denn das Ensemble auf der Bühne spielt in einer phänomenologischen Gleichzeitigkeit, welche die aktive Rezeption des Publikums erfordert und impliziert. Im Kino hingegen verhält es sich anders: „Un film comme *L'Arroseur arrosé* relaie au contraire à son spectateur une action complètement révolue et présente donc *maintenant* ce qui s'est passé *avant*.“ (ibid.: 26).

Da ein Film etwas aufgenommen hat, das bereits passiert ist, ist er dem Perfekt zuzuordnen. Diese Zuteilung bezieht sich auf den Film als Objekt, als „chose filmée“, wohingegen das als gegenwärtig wahrgenommene kinematografische Bild sich aus der Rezeption ergibt (ibid.: 101f). Das Besondere am filmischen Bild ist, dass es den narrativen Prozess in seiner Entfaltung („en train de

s'accomplir“) (ibid.: 103) illustriert. Dadurch entsteht ein Paradoxon, denn selbst, wenn auf verbaler Ebene die Ereignisse als längst vergangen geschildert werden, kann das Bild sie trotzdem nur als gegenwärtig wiedergeben (ibid.).

Nichtsdestotrotz vollzieht sich auf narrativer Ebene grundsätzlich ein temporaler Ablauf, welcher – unabhängig von diegetischen Indizien für den Zeitverlauf wie Uhren oder Kalendern – die filmische Erzählung in der Regel chronologisch strukturiert.

4.2.6.2 Die doppelte Dimension filmischer Zeit

Im Verhältnis zwischen Film und Zeit gibt es mehrere Dimensionen, die beachtet werden können – denn Zeit ist relativ. Unter Punkt 4.2.2 wurde bereits erwähnt, dass die Diegese zeitlich-räumlichen Regeln unterliegt und somit auch historische Aspekte der *réalité afilmique* beinhalten kann. Dies kann hilfreich sein, um die erzählte Zeit (*temps de la fiction*, Vanoye 2002: 158; *temps de l'histoire*, Beylot 2005: 155ff;) mitbestimmen zu können, denn dieser Zeitaspekt bezeichnet den Zeitraum in dem sich die Geschichte abspielt. Hierbei kann es sich um einen einzigen Abend handeln, wie etwa bei Hitchcocks *Rope* (1948), oder um Tage, Wochen, Monate oder Jahre. Die temporale Einbettung des Films kann hier von nutzen sein, etwa wenn ein Datum angegeben wird. Francis Vanoye unterscheidet zwischen einem *récit non daté* und einem *récit daté* (Vanoye 2002: 159f). Ersterem gehören zum Beispiel Märchen oder Fantasy Filme an, wohingegen datierte Erzählungen durch eine Zeitangabe, zum Beispiel mittels eines Inserts oder durch Einbettung in einen bekannten historischen Kontext, gekennzeichnet werden. Hierbei können auch Angaben zum Ort von Interesse sein. Es sei außerdem zu bedenken, dass auch Schauplätze und Kostüme zur Wiedererkennung einer historischen Zeit beitragen können.

Der erzählten Zeit steht die Erzählzeit (*temps de la narration*, ibid.: 180f; *temps du récit*, Beylot 2005: 155ff) gegenüber. Diese entspricht der Zeit, die man für das Ansehen eines Films benötigt. Vereinfacht ausgedrückt kann man hier von seiner Länge sprechen. Das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit

spielt für die Dauer (*durée*) eines Films eine wichtige Rolle. Diese gehört zusammen mit der Ordnung (*ordre*) und der Frequenz (*fréquence*) zu den drei Parametern der narratologischen Analyse der Zeit im Sinne Genettes (1972).

4.2.6.3 Zeitliche Ordnung

Étudier l'ordre temporel, c'est donc comparer l'ordre que les événements sont censés avoir dans le monde postulé par la diégèse à celui, beaucoup plus matériel, dans lequel ils apparaissent au sein même du récit [...] auquel nous assistons. (Gaudreault/Jost 2000: 105).

Die Erzählung (*récit*) hat, wie bereits unter Punkt 4.1 erklärt wurde, einen materiellen Anfang und ein Ende. Sie muss nicht dem chronologischen Ablauf der *histoire* entsprechen, denn sie kann mit einem beliebigen Ereignis beginnen und zeitliche Sprünge beinhalten. Man spricht hier von Anachronien. Führen diese Sprünge in die Vergangenheit, so handelt es sich um eine Analepse. Bei Vorahnungen oder Vorgriffen, beispielsweise wenn die erzählende Figur auf das Ende einer Handlung anspielt, so spricht man von einer Prolepse. Der zugrunde liegende Erzählstrang, von dem aus in Vor- oder Rückblenden gewechselt wird, wird als *récit premier* bezeichnet. Sein Anfangspunkt, der zugleich den materiellen Beginn des Films oder des Buches markiert, wird kurz *point O* genannt (ibid.: 105ff).

Eine Analepse wird idealerweise durch ein Insert beziehungsweise verbal angekündigt. Da es verwirrend sein kann, wenn unmittelbar in einer Szene in die Vergangenheit übergegangen wird, können auch visuelle Mittel wie die Überblendung oder die Doppelbelichtung, begleitet von einem ins Leere gerichteten Blick, den Zeitsprung markieren (ibid.: 108).

Durch die *portée*, also die zeitliche Spanne, unterscheidet man zwischen einer *analepse interne* und einer *analepse externe*. Erstere führt zu einem Zeitpunkt, der in der Chronologie der *histoire* nach dem *point O* kommt. Beginnt eine Erzählung beispielsweise im Jahr 1990 und endet 1998, so wäre die Erinnerung,

die Figur X im Jahr 1997 an ein Ereignis aus dem Jahre 1992 hat, als eine interne Analepse zu betrachten. Erinnert sich Figur X jedoch an eine Begebenheit aus dem Jahr 1989, so spricht man von einer externen Analepse. Wenn allerdings eine Analepse von 1989 bis 1991 reicht, so wäre sie in diesem Fall gemischt (*analepse mixte*). Die Dauer dieser Analepsen – handelt es sich um wenige Sekunden oder ganze Sequenzen – wird *amplitude* genannt (ibid.: 106f).

Die Prolepse unterliegt ebenso den Kategorien *amplitude* und *portée*. Wichtig ist hier jedoch, dass man wieder zum Ursprung zurückkehrt, da es sich sonst um eine Ellipse handelt (ibid.: 111). Außerdem sind externe Prolepsen problematisch, da sie sich nicht durch die Erzählung verifizieren lassen, und sie somit auch für ein mentales Bild stehen könnten (ibid.: 113).

Die Analepse und die Prolepse können verschiedene Funktionen haben, beispielsweise um Spannung zu erzeugen oder zusätzliche Informationen zu liefern. Sie können aber auch Fragen aufwerfen. Mit ihnen gehen auf semiotischer Ebene Modifikationen einher, etwa das Äußere der Figuren betreffend, aber auch der Übergang von indirekter Rede (sprachliche Erzählung) in direkte Rede (Dialoge) (cf. ibid.: 110).

Neben der Anachronie können auch Schwierigkeiten mit der Gleichzeitigkeit und ihrer Darstellung auftreten. Eine einzelne Einstellung ist so dicht besiedelt von diversen Zeichen, dass sich die Frage nach dem Verhältnis und der Darstellbarkeit von Simultaneität („simultanéité“) und Abfolge („succesivité“) filmischer Handlungen stellt (ibid.: 113f): Wie lassen sich zwei gleichzeitige Handlungen am besten visualisieren?

Zunächst gibt es die Möglichkeit, beide im selben Bild – zum Beispiel mittels Tiefenschärfe – zu vereinen. Die Doppelbelichtung oder ein Split Screen erlauben die Gleichzeitigkeit zweier Handlungen im selben Rahmen. Ansonsten wird auf die Montage zurückgegriffen. Entweder werden beide Handlungen nacheinander gezeigt, ihre Simultaneität wird aber durch ein bestimmter

Ereignis, etwa eine Explosion, kenntlich gemacht. Oder man setzt die Parallelmontage ein, die zwischen den beiden Handlungssträngen hin und her pendelt.

Der zeitliche Übergang von einer Einstellung zur nächsten kann laut François Jost und André Gaudreault auf drei Weisen geschehen. Erstens durch die Ellipse, wobei ein gewisser Zeitraum zwischen zwei Ereignissen ausgelassen wird. Zweitens mittels *raccord en continuité*, also einem kontinuierlichen Anschluss, in der eine Einstellung an die ihr vorausgehende anschließt. Als dritte Möglichkeit nennen sie die repetitive Montage (*montage répétitif*), also wenn ein Ereignis mehrmals von verschiedenen Blickpunkten präsentiert wird (ibid.: 116).

4.2.6.4 Dauer

Die Dauer wird bestimmt durch das Verhältnis zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit (cf. Punkt 4.2.6.2). Laut Gérard Genette (1972) gibt es grundsätzlich vier mögliche Rhythmen (Gaudreault/Jost 2000: 117ff), welche nicht nur in der Prosaliteratur, sondern auch in Filmen beobachtet werden können. Nach folgenden Kriterien lässt sich der Rhythmus, bis auf eine Ausnahme, sowohl für eine Sequenz, als auch für den gesamten Film feststellen.

Zunächst gibt es die sogenannte Pause (*pause*), bei der zwar eine beliebig lange Erzählzeit vorliegt, die erzählte Zeit hingegen nicht läuft, also Null entspricht. Dies trifft vor allem auf lange, deskriptive Kamerafahrten zu, bei denen das Dekor ausgiebig vorgeführt wird, jedoch jegliche Handlung ausbleibt. Der Ablauf wird hierbei deutlich verlangsamt.

Die zweite Möglichkeit ist die Szene, oder *scène*, in welcher erzählte Zeit und Erzählzeit sich decken. Der Vergleich mit dem Theater liegt nahe, sind doch Dialogszenen das beste Beispiel hierfür. Auch die Plansequenz fällt unter diese Kategorie.

Die Zusammenfassung (*sommaire*) ist der wohl häufigste Rhythmus. Dabei ist

die Erzählzeit kürzer als die erzählte Zeit. Die meisten Filme erzählen zeitraffend – immerhin werden Tage, Monate, mitunter sogar Jahre in durchschnittlich neunzig Minuten zusammengefasst. Ebenso kann eine Sequenz verkürzt werden, etwa indem der Weg, den eine Figur zurücklegt, mittels Montage gerafft dargestellt wird. Dieser Rhythmus ist wesentlich für die Dynamik einer (filmischen) Erzählung.

Die Ellipse (*ellipse*) gehört auch zu den Rhythmen der Dauer, allerdings gilt dies nur für Sequenzen. Denn hier steht einer beliebigen erzählten Zeit keine Erzählzeit gegenüber, und es gibt keinen Film, der Null Minuten dauert. Zwischen den Sequenzen kann die Ellipse jedoch ebenfalls zeitraffend fungieren, etwa werden weniger wichtige Details ausgelassen.

Als fünften Rhythmus nennen Jost und Gaudreault die Dehnung (*dilatation*), in welcher die Erzählzeit länger dauert als die erzählte Zeit. Eher dem Kunstbeziehungsweise Experimentalfilm zuzuordnen – und auch hier eher in Hinsicht auf einzelne Sequenzen als auf den ganzen Film – werden die Ereignisse verlangsamt, etwa indem alle wesentlichen Komponenten einzeln gefilmt werden (cf. *ibid.*: 120f).

4.2.6.5 Frequenz

Die Frequenz (*fréquence*, cf. Gaudreault/Jost 2000: 121ff) beschreibt das Verhältnis zwischen der Häufigkeit der Anzahl eines Ereignisses in der Erzählung und der Häufigkeit seines tatsächlichen Vorkommens in der Diegese. Ausgehend von Genette (1972) lassen sich für den Film drei Kategorien feststellen.

Zunächst gibt es den *récit singulatif*, zu Deutsch singulative Erzählung. Hierbei handelt es sich um die am häufigsten auftretende Form von Frequenz im Film, denn hier wird ein bestimmtes Ereignis genau einmal erzählt. Wenn man bedenkt, dass ein Film aus einer Vielzahl von Sequenzen besteht, lässt sich diese Schema erweitern: beliebig viele Ereignisse werden in ebenso vielen Erzählungen wiedergegeben.

Liegt eine repetitive (*répétitif*) Frequenz vor, so wird ein Geschehnis mehrmals erzählt, etwa von verschiedenen Standpunkten aus beziehungsweise im Fokus mehrerer Figuren. So können zum Beispiel Erinnerungen, die sich allmählich manifestieren, oder eine etwaige Obsession des Helden visualisiert werden. „Mais ces répétitions peuvent aussi obéir à une logique purement musicale, comme des échos d'un même événement dispersés dans le film [...]“ (Gaudreault/Jost 2000: 123).

Schließlich kann die Erzählung auch einer iterativen (*itératif*) Frequenz unterliegen. In diesem Fall gibt es eine Erzählung für beliebig viele Handlungen. Ein verbales Beispiel wäre „X verließ eine Woche lang nicht die Wohnung.“ Auf audiovisueller Ebene ist die Konstruktion einer iterativen Erzählung schwieriger. Einmal mehr ist es die Montage, die hier die beste Möglichkeit bietet. Richtig eingesetzt wird so eine Alltagssituation dargestellt, anstatt dass ein bestimmter Tag gezeigt wird (cf. *ibid.*).

Der *récit itératif* darf nicht mit dem *sommaire* (cf. Kapitel 4.2.6.4) verwechselt werden. Vereinfacht ausgedrückt besteht der wesentliche Unterschied darin, dass die Zusammenfassung eine Serie oder eine Folge von Ereignissen beinhaltet, wohingegen die iterative Frequenz eine gewohnte oder wiederholte Handlung in einem Satz beziehungsweise in einer Szene darstellt.

4.2.7 Raum und Erzählung

Raum und Zeit stehen in einem engen Verhältnis, ebenso in filmischer Sicht. Auf ein Fotogramm folgt eine Reihe von Fotogrammen, womit eine Zeitfolge entsteht (Gaudreault/Jost 2000: 79; cf. Metz 1972: 38f; Punkt 4.1). Der Raum ist stets gegenwärtig („présent“) im Film, gleichzeitig wird er ständig dargestellt („représenté“) (Gaudreault/Jost 2000: 81). Mit einer Einstellung wird eine Vielzahl an Zeichen freigesetzt, daher sollte auch der Raum und sein Verhältnis zur Erzählung untersucht werden.

Zunächst wird unterschieden zwischen dem *champ*, also dem dargestellten Raum („espace représenté“) und dem *hors champ*, dem nicht gezeigten Raum („espace non montré“) (ibid.: 84). Letzterer gilt als zeitliches Maß des Rahmens, da er im Laufe der Handlung allmählich Einfluss auf die Ereignisse im Bild nimmt. „En effet, le destin inéluctable du *hors champ*, dès lors qu'il se montre au spectateur, est de devenir *champ*...“ (ibid.: 87). Da die ersten Filme nur aus wenigen bis einer einzigen Einstellung bestanden, geht das Wechselspiel zwischen den beiden Räumen auf filmischer Ebene einher mit der Montage, welche ausschlaggebend war und ist für filmische Bewegung im Raum.

In einem Film sind diverse räumliche Übergänge möglich, in denen mitunter der *hors champ* seine Transformation zum *champ* findet. Zunächst gibt es die räumliche Identität (*identité spatiale*). Diese liegt vor, wenn eine Folge von Einstellungen sich in demselben Raum abspielt. Gaudreault und Jost nennen ein Beispiel aus Griffiths *The Lonedale Operator* (1911), in welchem die drei Figuren zuerst in halbnaher Einstellung zu sehen sind. Anschließend folgt eine Detailaufnahme vor demselben Hintergrund – die vermeintliche Waffe wird als Schraubenschlüssel enttarnt – und schließlich entspricht die dritte Einstellung wieder der ersten (ibid.: 92). Kamerafahrt und Kameraschwenk werden auch dieser *identité* zugeordnet: die Handlung ist und bleibt *hier*, in ein und demselben Raum.

Der räumlichen Identität stehen drei Formen von Verschiedenheit (*altérité*) gegenüber. Als erste sei die *contiguïté* zu erwähnen. Diese liegt vor, wenn in einem Übergang von zwei Einstellungen, von denen jede einen anderen räumlichen Bereich zeigt, eine direkte Kontinuität (*contiguïté directe*) gewährleistet wird: die beiden Räume müssen einander berühren (ibid.: 93). Das beste Beispiel hierfür ist das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, in welchem ein Raum von verschiedenen Perspektiven aus gezeigt wird. Eine Figur kann auch voneinander getrennte Räume durchlaufen, etwa wenn sie von einem Zimmer ins nächste wandert.

Als dritte Möglichkeit besteht die proximale Disjunktion (*disjonction proximale*; ibid.: 94ff), welche zwei komplett unterschiedliche, aber nahe gelegene Räume verbindet. Es sollte eine optische und auditive Nähe gewährleistet sein. Diese Verbindung kann also durch visuelle oder akustische Kommunikation entstehen, etwa im Falle eines Telefonats oder eines Blicks durch ein Fernrohr. Auch mittels Montage kann diese Distanz zurückgelegt werden. Handelt es sich um zwei aneinander grenzende Räume, die nicht von einer Figur durchlaufen werden, sondern isoliert gefilmt wurden, so ist dies ebenfalls als *disjonction proximale* zu bewerten. Schließlich sei die „vektorierte“ („vectorisé“) Bewegung oder Kommunikation zwischen zwei nicht angrenzenden Räumen zu erwähnen. Zum Beispiel kann eine Figur durch ein Stadtviertel laufen, um eine andere zu retten.

Als vierten und letzten räumlichen Übergang gibt es die *disjonction distale* (ibid.: 96f). In diesem Fall handelt es sich um eine vermeintlich unüberwindbare („irréductible“) Entfernung.¹⁹ Es könnten etwa in Parallelmontage zwei Liebende gezeigt werden, von denen einer im Begriff ist zum anderen zu reisen.

Mitunter können auch Laute an der Konstruktion von Distanz beteiligt sein. Eine für einen bestimmten Ort typische Geräuschkulisse kann Geräusche beinhalten, deren Ursprung nicht zu sehen ist und die folglich nicht eindeutig dem *espace contigu* zugeordnet werden können. Da sie aber zur Umgebung passen, zählen sie trotzdem zu diesem Raum. Es handelt sich hier um eine *occurrence liée d'un son*. Verweisen diese Laute und Geräusche jedoch auf einen distalen Ort, oder nehmen sie den nächsten Ort akustisch voraus, so nennt man diese *occurrence libre*. In diesem Fall kann der Laut sogar als Überbrückung zu einem Traumbild oder einer Imagination fungieren (ibid.: 97).

¹⁹ Das Wort „unüberwindbar“, obwohl der Übersetzung nach richtig, sollte genauer erörtert werden. Unüberwindbar in dem Sinn, dass das Zurücklegen der Distanz längere Zeit und ein entsprechendes Verkehrsmittel benötigt.

Teil III: Analyse

5. Makroanalyse

5.1 „Cette construction – d'un autre siècle...“: *Marienbad* Anno 1961

Es fällt gewiss nicht leicht, *L'Année dernière à Marienbad* unter Berücksichtigung seiner Erzählstruktur zusammenzufassen. Die Geschichte selbst lässt sich noch prägnant nacherzählen: Ein Mann (Giorgio Albertazzi) – im *cinéroman* Robbe-Grillet's als X markiert – trifft in einem alten, vermutlich als Hotel betriebenen, Chateau auf eine Frau (Delphine Seyrig) – A – und versucht, diese davon zu überzeugen, dass sie ihm ein Jahr zuvor versprochen hat, mit ihm davon zu gehen. Wohin, ist ebenso irrelevant wie die Namen und Hintergründe der Figuren. Alles scheint versteinert und eingefroren, als würde Hans Christian Andersens Schneekönigin²⁰ über das barocke Schloss herrschen. Teilnahmslos wird hier von den apathischen Gästen Karten gespielt, getanzt und Konversation geführt. Die Frau wehrt sich zunächst, negiert die angeblichen Ereignisse des Vorjahres und scheut die Trennung von ihrem Begleiter – M – (Sacha Pitoëff). Schließlich verlässt sie doch gemeinsam mit dem scheinbar Unbekannten²¹ das Hotel.

Zumindest die *histoire* lässt sich in einigen wenigen Sätzen resümieren. Es

²⁰ Zu den Gemeinsamkeiten der beiden Werke zählen Motive wie Eis, Scherben und Spiegel. Auch das Stillstehen der Zeit ist in beiden präsent: während Kay durch das Wort „Ewigkeit“ seine Freiheit erlangen würde, versucht Albertazzi der Unendlichkeit des Hotels zu entkommen. Wiederholt sagt er zu Seyrig, sie sei immer noch dieselbe („Vous êtes toujours la même“). In Andersens Kunstmärchen sind Gerda und Kay bei ihrer Heimkehr plötzlich erwachsen, waren aber lange Zeit Kinder, also unverändert. Schließlich weist Sacha Pitoëff im letzten Drittel des Films (ca. 1:08:59) Delphine Seyrig darauf hin, dass sie am folgenden Tag mit einem Anderson essen würden.

²¹ Da die Antwort nach der Frage, ob X und A sich kennen oder nicht, relativ ist, wird die Figur Albertazzis der Einfachheit halber in den folgenden Kapiteln mitunter als „Unbekannter“ bezeichnet.

handelt sich augenfällig um eine banale Dreiecksbeziehung, doch die Frage nach der Diegese von *Marienbad* ist schwieriger zu beantworten. Unterscheidet sie sich von der Geschichte selbst, und wenn ja, inwiefern? Um einer Antwort näher zu kommen, soll das Verhältnis des filmischen Universums zur afilmischen Realität untersucht werden.

Man könnte zunächst davon ausgehen, dass das Hotel sich in Marienbad befindet – zumindest legt der Titel dies nahe. Doch der Ort wird nie ausdrücklich bestimmt. Und die vermeintlichen Ereignisse des „letzten“ Jahres haben sich möglicherweise anderswo abgespielt. Ist sich X zunächst noch sicher, dass er A zum ersten Mal in Frederiksbad getroffen hat, revidiert er dies bald: „Eh bien, c'était ailleurs peut-être [...], à Karlstadt, à Marienbad, ou à Baden-Salsa [...]“ (Robbe-Grillet 1961: 74). Von den hier genannten Orten existiert Marienbad tatsächlich – mittlerweile trägt es jedoch den tschechischen Namen Mariánské Lázně. Karlstadt gibt es zwar in Deutschland; in Zusammenhang mit *Marienbad* dürfte es sich hier hingegen eher um eine Anspielung auf Karlsbad – auf Tschechisch Karlovy Vary – handeln. Diese in Böhmen gelegenen Orte waren bis 1939 bedeutende Kurorte. Besonders Marienbad erfreute sich berühmter Gäste wie Goethe, Gogol, Nietzsche, Kafka oder Schnitzler. Die beiden Gemeinden bildeten zusammen mit Franzensbad – dem möglichen afilmischen Pendant zum fiktionalen Frederiksbad – „zu Hochzeiten der bürgerlichen Badekultur ein berühmtes Dreieck von Kurorten“ (Borowka-Clausberg 2009: 7). Im Zuge des Zweiten Weltkriegs fiel nicht nur die Synagoge Marienbads den Nationalsozialisten zum Opfer. Von 1946 bis 1989 waren die Kurorte staatliche Einrichtungen, die insbesondere sozialistischen Arbeitern zugänglich waren.

Doch zurück zum filmischen Marienbad. Da die Gäste des Hotels offenbar einer gehobenen Klasse angehören und zudem verschiedener Herkunft sind – der Akzent von X etwa entlarvt ihn als Italiener – lässt sich vermuten, dass der zeitliche Kontext der Diegese auf die böhmischen Kurorte vor 1939 anspielt. Allerdings wird im Laufe des Films keine exakte Jahreszahl erwähnt, nicht einmal historische Ereignisse kommen zur Sprache. Zu Beginn ist in den

Konversationen der Gäste zwar zu vernehmen, dass im Jahr davor immer von einem Frank gesprochen wurde, der sich als Freund des Vaters einer jungen Frau ausgab. Ebenso werden zwei Jahreszahlen wiederholt erwähnt: „Ça devait être en vingt-huit, ou vingt-neuf...” (ca. 00:09:53). Etwas später (00:12:23-00:12:59)²² ist im Dialog zweier männlicher Gäste zu erfahren, dass es im Sommer 1929 geschneit habe. Etwa nach der ersten Hälfte des Films berichtet X A er habe gehört, dass es im Vorjahr zu dieser Zeit so kalt war, dass das Wasser zugefroren sei (ca. 00:40:38). Er bezweifelt dies jedoch anschließend. Handelt es sich hierbei also um einen Hinweis auf ein mögliches Datum? Ist dies der Versuch, den *récit non-daté* doch einer Jahreszahl zuzuordnen? Diese Fragen lassen sich nicht mit Sicherheit beantworten.

Alain Resnais hat 1961 womöglich selbst eine Auskunft über die zeitliche Einbettung der Diegese gegeben. In der dreiunddreißigsten Ausgabe von *Clarté* gab er zu, dass die Handlung den Anschein erweckt („à l'air“) um das Jahr 1930 stattzufinden (Liandrat-Guigues/Leutrat 2006: 57). Er bat auch Francis Seyrig die Musik für *Marienbad* so zu komponieren, dass sie zugleich an 1925 sowie an Richard Wagner erinnere (ibid.). Die 1920er und 1930er Jahre, wie man später auch bei *Stavisky* (1974) erahnen kann, faszinieren Alain Resnais womöglich mehr als manch anderen Regisseur:

„Quelque chose nous revient aujourd'hui de cette époque dont les comptes, quel que soit leur valeur, n'ont pas été soldés. Peut-être est-ce le silence de nos pères et celui de nos grand-pères à l'issue de deux guerres mondiales. (Huygue 2002: 11, zit. nach Liandrat-Guigues/Leutrat 2006: 58)

Während die musikalische Untermalung und die afilmische Geschichte der böhmischen Kurorte auf die Zwischenkriegszeit verweisen mögen, sehen Enno Patalas und Frieda Grafe die „[...] Chanelroben als exakte Zeitangabe [...]“ (Grafe/Patalas 1974: 40). Auch Emma Wilson unterstreicht die Bedeutung von Seyrigs Kostümen: „[They] form part of this search to produce a past and to know it as a previous to the present (both for the protagonist and the viewer).“

²² Alain Resnais: *L'Année dernière à Marienbad*, Italien/Frankreich, 1961. DVD erschienen bei Kinowelt (= Arthaus Collection Klassiker, 08), 2009.

(Wilson 2005: 28). Schließlich ist Delphine Seyrig so stilisiert und inszeniert, dass mehrere Kritiker nicht grundlos eine Ähnlichkeit mit Greta Garbo oder Louise Brooks konstatierten (cf. Leutrat 2000: 62; Wilson 2006: 73f).

Als Epoche wird darüber hinaus das Barock explizit in *Marienbad* erwähnt. In seinem hypnotisierenden, repetitiven Monolog beschreibt X das Hotel, das er scheinbar endlos oft durchwandert: „Une fois de plus – , je m'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, [...]“ (Robbe-Grillet 1961: 24). Somit wird, wenn sonst keine eindeutigen zeitlichen oder historischen Parallelen zwischen der Diegese und der afilmischen Realität gezogen werden können, hiermit bereits die Brücke zwischen Raum (das Schloss) und Zeit geschlagen. Und diese Verbindung ist in *L'Année dernière à Marienbad* zentral, wenngleich Robbe-Grillet im Vorwort zu seinem *cinéroman* folgendes vorausschickt:

Il n'y a pas d'année dernière, et Marienbad ne se trouve plus sur aucune carte. Ce passé-là, lui non plus, n'a aucune réalité en dehors de l'instant où il est évoqué avec assez de force; et lorsqu'il triomphe enfin, il est tout simplement devenu le présent, comme s'il n'avait jamais cessé de l'être. (ibid.: 15)

So ganz stimmt diese Aussage ja nun nicht, denn Marienbad als Ort existiert noch in jedem Atlas. Er ist bloß nicht mehr unter dem Namen „Marienbad“ zu finden. Das *signifiant*, also der Ausdruck, hat sich geändert, wenngleich das *signifié* bestehen bleibt. Dieser Gedanke ist auch für den Film von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet von Bedeutung.

5.2 „Oh, alors... raconté...“: *L'Année dernière*, eine filmische Erzählung?

Die folgenden Ausführungen sollen veranschaulichen inwiefern *L'Année dernière à Marienbad* narratologische Regeln befolgt beziehungsweise umfunktioniert und

ihnen einen doppelten Boden verleiht. Da es sich bei diesem Film um ein die subjektive Gedankenwelt verkörperndes Werk handelt, könnte jede Einstellung als mehrdeutig verstanden werden. Denn selbst wenn eine Szene, ähnlich wie in einem konventionellen Film, „von außen“ gezeigt wird, kann man im Falle *Marienbads* von einer sich dahinter versteckenden Vervielfachung oder Spiegelung ausgehen, die jede (scheinbare) Objektivität in Frage zu stellen versucht. Selbstverständlich ist dies Auslegungssache und sollte in einer neutralen Analyse nicht im Vordergrund stehen. Da jedoch *Marienbad* selbst als ein Spiel angesehen werden kann, ist es nicht uninteressant die möglichen Spielvarianten unter Berücksichtigung der gängigen narratologischen Regeln auch auf ihre versteckten Auslegungen hin zu untersuchen.

Zur besseren Veranschaulichung sollen drei Szenen dienen, die vor allem in Hinblick auf (filmisches) Erzählen und Zeitsprünge interessant sind. In der späteren Mikroanalyse sollen die so gewonnenen Erkenntnisse und Ansätze vertieft und weiter ausgelegt werden.

5.2.1 Enunziation und Erzählinstanz

A priori versteckt sich in *L'Année dernière à Marienbad* selbstverständlich auch ein *grand imagier*. Allerdings ist bereits im Vorspann die Stimme Albertazzis als explizite Erzählinstanz aus dem Off zu vernehmen. Somit wird er als vermeintlicher „narrateur délégué“ (cf. Kapitel 4.2.4) präsentiert, lange bevor das Publikum ihn zu Gesicht bekommt. Tatsächlich erweckt Resnais zunächst den Eindruck, dass Sacha Pitoëff den Erzähler verkörpert: Nach der Wanderung durch das Schloss gelangen wir in den Saal, in welchem ein Theaterstück vorgeführt wird. Die dort sitzenden Gäste richten allesamt ihren Blick auf etwas links außerhalb des Bildes (Abb. 1-3).²³ Die Kamera befindet sich zwar in Bewegung, filmt die Personen jedoch aus verschiedenen Winkeln von der Seite. Schließlich wandert sie an einem Mann vorbei, dessen Blick nach rechts

²³ Auf die Theaterszene wird in Kapitel 6.1 ausführlicher eingegangen.

gerichtet ist (ca. 00:07:30; Abb. 4). Der Monolog, der die endlosen Korridore, die Spiegel und das Dekor des Hotels mehr aufzählt denn beschreibt, erreicht hier einen Wendepunkt. Just als die Kamera Pitoëff passiert, ertönt es aus dem Off: „[...] parmi lesquels j'étais déjà, moi-même, en train de vous attendre, très loin de ce décor où je me trouve maintenant, devant vous, [...]“ (Robbe-Grillet 1961: 29). Obwohl die Rede von Beginn an in der ersten Person gehalten wurde, deuteten bisher eben nur das „je“ und die Personalformen der Verben auf dieses Subjekt hin. Ausgerechnet in diesem Moment, als Pitoëff durch seinen in die andere Richtung gezielten Blick den restlichen Gästen entgegengesetzt wird, betont die Stimme aus dem Off die Subjektivität der Erzählung mittels *moi-même*.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

Obwohl die Stimme aus dem Off in den anschließenden Szenen abwechselnd mit den Gesprächsfragmenten der Gäste zu vernehmen ist und Albertazzi zwischendurch auch schon im Bild zu sehen ist, wird er erst später (ca. 00:14:17) als Sprecher preisgegeben. Der explizite Erzähler X wird

ausgerechnet in jener Szene identifiziert, in welcher der auf seltsame Weise an ihn gekoppelte M ihm ein neues Spiel, nämlich das *jeu de Nim*, vorschlägt. Der italienische Akzent erleichtert es den Zuschauern in der Figur Albertazzis den Enunziator der Off-Stimme zu erkennen. Darüber hinaus hat er aber eine wesentlich wichtigere Funktion, wie Alain Resnais gegenüber *Cinéma 61* offenbarte: „[...] puisqu'il parle dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, c'est nécessairement qu'il s'adresse à quelqu'un d'autre.“ (Billard et al. 1961: 9). Es soll somit die Möglichkeit ausgeschlossen werden, dass es sich um einen inneren Monolog handelt. In einem Interview mit den *Cahiers du Cinéma* präzisiert Resnais: „Le monologue intérieur n'est jamais dans la bande sonore, il est presque toujours dans l'image, qui, même lorsqu'elle représente le passé, correspond toujours au présent dans la tête du personnage.“ (Labarthe/Rivette 1961: 4).

Der Unbekannte, X, kann folglich als intradiegetischer Erzähler eingestuft werden. Wie sich im Laufe des Films zeigt, ist er nicht nur der Protagonist, der versucht der verwirrten jungen Frau (Seyrig) seine Sicht der Ereignisse aufzudrängen. In gewisser Weise ist er auch der Demiurg der evozierten Bilder, denn *Marienbad* ist ein Film, der Realität und Imaginäres vermischt und ineinander fließen lässt. X rezitiert die Geschichte und versucht darüber hinaus, sie zu steuern. Zu Beginn gelingt ihm dies mühelos, wie sich etwa in der fünfundzwanzigsten Minute zeigt: Während X aus dem Off zum wiederholten Male das erste Treffen in den Gärten von Frederiksbad schildert, ist zu sehen, wie A seine Beschreibungen ausführt. Im Laufe des Films deckt sich seine aus dem Off erzählte Version immer seltener mit den Ereignissen der Bildspur.

Ziemlich genau in der Mitte des Films inszeniert Resnais eine „klassische“ (cf. Kapitel 4.2.4; 4.2.6.3) Erinnerungsszene (ca. 00:44:40-00:47:00): X trifft in der Hotellobby auf A, die dort anscheinend ihren Tee zu sich nimmt. Er gesellt sich zu dem Paar am Nachbartisch, und, nachdem dieses sich wenige Sekunden später entschuldigt, führt er seine Erzählung fort. Erneut spricht er von den Treffen in den Gärten, den Blick in eine Leere im Off gerichtet. Somit wird an

dieser Stelle zur Abwechslung beinahe ein fließender Übergang geboten. Beinahe, denn anschließend ist Seyrig in Großaufnahme zu sehen. Es folgt eine Montage von drei Aufnahmen, welche die beiden redend im Park zeigen. Diese Bilder scheinen mit der Beschreibung von X übereinzustimmen.

An späterer Stelle wird eine ähnliche Szene (ca. 01:04:51-01:06:36) durch den Blick A's auf das Foto, welches X im vergangenen Jahr gemacht haben soll, eingeleitet (Abb. 5). Darauf ist die junge Frau auf einer Bank im Park zu sehen, und das gleiche Bild ist in der anschließenden Aufnahme zu

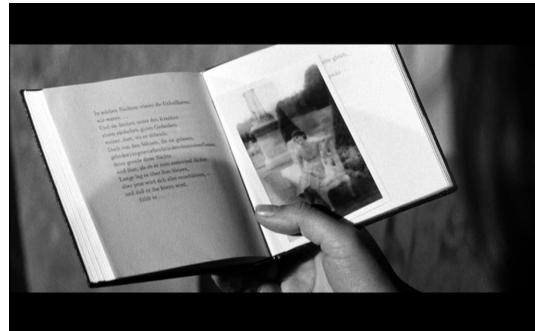


Abb. 5

sehen. Dieser Übergang von verbaler Beschreibung zu bildlicher Erinnerung ist ebenfalls noch als konventionell, und somit nachvollziehbar für den Zuseher, einzustufen.

Auch in diesen Erinnerungsszenen ist auf der Tonspur nur die Off-Stimme des Italieners zu hören. Er schreitet aus dem *hors champ* ins Bild (Abb. 6) und korrigiert sozusagen A's Mimik: „Mais non, vous n'étiez pas en train de rire!“ (ca. 01:05:40). Von der Halbnahen, welche die beiden zeigte, vollzieht sich ein Schnitt auf die Großaufnahme von Seyrig, welche zu lachen aufhört (Abb. 7). Besonders auffällig ist hier, dass sie in dieser kurzen Nahaufnahme plötzlich anders gekleidet ist. Trug sie zuvor noch das weiße Kleid mit langen Chiffonärmeln, so ist sie nun in der silbernen Robe zu sehen. Die nächste Einstellung ist eine Amerikanische, in welcher beide hinter einer Balustrade im Garten stehen. X revidiert seine Erzählung und beteuert, dass sie im Zimmer der Frau gewesen seien. Diese hingegen hat hier erneut das weiße Kleid an.



Abb. 6



Abb. 7

Die oben genannten Szenen verdeutlichen, dass Albertazzi den Erzähler spielt, welcher aus dem Off evoziert und zu steuern versucht. Vielleicht könnte er aber auch als die Verkörperung des *grand imagier* angesehen werden. Wie diese Beispiele jedoch zeigen, häufen sich im Laufe der Erzählung Ungereimtheiten: die Version von X deckt sich immer seltener mit den begleitenden Bildern, und der Unbekannte zweifelt zunehmend an seiner Erinnerung. Es scheint, als würde X stetig unsicherer, je mehr A sich erinnert (cf. Rascaroli 2006: 103). Das Publikum kann sich nicht sicher sein, welche Bilder wahr sind und welche Imagination. Tatsächlich wies Resnais darauf hin, dass es im Film verschiedene Stufen von Realität gibt: „Il y a des moments où la réalité est parfaitement inventée, ou intérieure, comme lorsque l'image correspond à la conversation.“ (Labarthe/Rivette 1961: 4). Wenn man an diesen Gedanken anknüpft, könnte man folgern, dass die ersten beiden Szenen der schöpferischen Macht des Unbekannten entspringen. Sie sind eben als seine Version der Tatsachen zu verstehen. Aber wie verhält es sich mit der dritten Szene? Warum dieser ephemere Kostümwechsel und die Zweifel in der Erzählung von X? Es stellt sich zusehends die Frage, vor wessen geistigem Auge sich die Szenen eigentlich abspielen.

5.2.2 Fokalisierung

Die sich häufenden Diskrepanzen zwischen der Erzählung aus dem Off und den Bildern bedürfen womöglich einer ausgiebigen Betrachtung der Fokalisierung. Wird in *Marienbad* jemals ein Punkt erreicht, an dem das Publikum mehr weiß als die Figuren? Auch Resnais kennt keine eindeutige Antwort: „Mais évidemment, on ne sait jamais si les images sont dans la tête de l'homme ou dans la tête de la femme. Il y a tout le temps un balancement entre les deux.“ (Labarthe/Rivette 1961: 5).

Da die Deutung der *focalisation* sich im Fall von *L'Année dernière à Marienbad* offenkundig schwierig gestaltet, sollen zunächst *auricularisation* und *ocularisation* analysiert werden. Hierbei sollte allerdings darauf hingewiesen werden, dass es auch bei konventionellen Filmen nicht immer einfach ist, die Blick- und Hörperspektiven für den gesamten Film zu bestimmen. Trotzdem gibt es in *Marienbad* auf diesen Ebenen Entwicklungen und Konstellationen, die erwähnenswert sind. Auch Jean-Louis Leutrat stellt die Frage nach dem Ursprung der Wahrnehmungen:

What beam of light do the two *L'Année dernière à Marienbad*²⁴ issue from? The question posed at the start of the film bears a double origin: that of gaze (camera movement as gaze) and that of voice (a voice embodied in a body), and not that of 'plot' in the classical sense. On one side, a machine; on the other, a human body. The body, like the machine, is invisible. (Leutrat 2000: 40)

In Kapitel 5.2.1 wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich X von Anfang an als expliziter Erzähler manifestiert, wenngleich seine äußere Gestalt eine Weile unbekannt bleibt. Sein italienischer Akzent verrät, dass es sich bei seinen Beschreibungen nicht um einen inneren Monolog handelt, sondern dass es tatsächlich einen Adressaten gibt, nämlich A. Nun ließe sich daraus schließen, dass das Publikum den ganzen Film hindurch den *point d'écoute* Seyrigs einnimmt. Dieser Eindruck wird besonders durch die Eröffnungssequenz verstärkt, in welcher die Orgelmusik und die Stimme Albertazzis sich

²⁴ Gemeint sind der Film und der *cinéroman*.

abwechseln: mal wird das eine lauter, dann wieder das andere. Die Übergänge blieben aber stets fließend. Möglicherweise liegt anfangs eine *auricularisation interne primaire* vor: weder Kamera noch Montage bestimmen, woher die Stimme kommt. Da sich A anfangs noch wehrt und X wiederholt auffordert, sie in Ruhe zu lassen und still zu sein, entsteht im Nachhinein beinahe der Eindruck, als würde sie im Eröffnungsmonolog abwechselnd mehr der Musik und dann dem Bericht des vermeintlichen Liebhabers lauschen.

Als nächstes wäre zu klären, wie es sich mit dem Blick verhält. Da im Fall von *Marienbad* nie mit Sicherheit gesagt werden kann, ob ein mentales oder ein „reales“ Bild vorliegt, ist die Zuordnung der *ocularisation* ein schwieriges Unterfangen. Im Folgenden soll dennoch versucht werden, eine Übersicht für den Film zu entwerfen. Als Beispiel sollen die bereits in Kapitel 5.2.1 untersuchten Szenen dienen. Im Fall der beiden späteren vollzieht sich der Übergang zum Erinnerungsbild durch Albertazzis Blick ins Off respektive Seyrigs Betrachtung des Fotos (Abb. 5). Somit wird die Transition in einen anderen Modus markiert und man kann in beiden Fällen von einer *ocularisation modalisée* sprechen. Diese beiden Montagen sind ausnahmsweise dem konventionellen Kino nahe.

Zunächst soll die zweite Beschreibung des Kennenlernens (ab 00:24:33) etwas detaillierter untersucht werden. Darin decken sich Erzählung aus dem Off und Bild weitgehend und somit scheint es sich um eine „realistische“ Darstellung zu handeln. Dies steht im Gegensatz zu der ersten Inszenierung dieses Ereignisses (ca. 00:19:08-00:21:25): A befindet sich in einem abgedunkelten Saal, der fast einer Kirche gleicht, und nimmt die von X beschriebene Pose ein (Abb. 8). Manfred Engelbert vergleicht das Gewölbe, unter dem Seyrig sich befindet, mit einer Gruft: die Erinnerung an das erste Gespräch könnte als Weg zu etwas Vergrabenen verstanden werden (Engelbert 1990: 393). Handelt es sich hier nun um die Erinnerung von X, welcher sich diese Bilder erst wieder ins Gedächtnis rufen muss, oder ist es jene von A, die dieser Beschreibung nichts zuordnen kann?



Abb. 8



Abb. 9

Doch zurück zu der Szene auf der Balustrade, welche womöglich mehr Aufschluss bietet. Zwar entsprechen die Bewegungen Seyrigns exakt der Beschreibung des Unbekannten, man sollte allerdings beachten, dass sie ein wenig zeitverzögert ausgeführt werden (Abb. 9). Keith Reader vergleicht A hier mit einem Bildnis („effigy“), welches ähnlich Pygmalion zum Leben erweckt wird (Reader 2008: 154). Klaus-Peter Walter bewertet diese Szene als Verbildlichung von X's Vorstellung, welche eine von mehreren ausgedachten Realitäten ist (Walter 2002: 255). Vielleicht ließe sich dieser Gedanke weiter spinnen mit der Annahme, dass A versucht sich selbst durch die Augen von X zu betrachten. Dann entspringe diese Szene ihrer von seinen Worten geleiteten Imagination. Die *ocularisation* findet dann auf doppeltem Boden statt, fast schon wie durch ein Prisma reflektiert. Es handelt sich hierbei zwar um ein mentales Bild, jedoch ist dieses eine vermutete Wiedergabe des Vorstellungsvermögens von X. Diese Szene kann also als *ocularisation interne primaire* verstanden werden, in welcher das innere Auge des Unbekannten als Dispositiv für A und das Publikum dient.²⁵ François Weyergans, der die *images mentales* als Basis des Films betrachtet, ist sogar der Meinung, dass Resnais die Zuseher in den Köpfen der Figuren platziert (Weyergans 1961: 24).

In den beiden späteren Szenen verhält es sich anders. Diejenige, welche durch den Blick von X ins Leere eröffnet wird (00:44:40-00:47:00), entspricht

²⁵ Es darf nicht vergessen werden, dass auf materieller Ebene selbstverständlich die Kamera das Dispositiv für das Publikum ist.

augenfällig einer *ocularization zéro*. Das fragwürdige Paar wird in drei Aufnahmen aus diversen Einstellungen und Perspektiven gezeigt, wie es durch den Park spaziert. Demzufolge läge eine klassische *focalisation interne* (cf. 4.2.5.4) vor. Immerhin entsprechen die Bilder der Erzählung von X, wodurch sie einen gewissen Gehalt an Subjektivität gewinnen. Oder wird doch wieder dem geistigen Auge eines der beiden gefolgt? Immerhin führt nicht Albertazzis Starren ins Off (Abb. 10) optisch in die Erinnerung, sondern Seyrigs Blick hinab (Abb. 11).



Abb. 10



Abb. 11

In der dritten Szene (01:04:51-01:06:36) tritt Albertazzi von links ins Bild (Abb. 6); es wirkt beinahe so, als würde seine Figur in A's Gedanken eindringen wollen. Er untersagt ihr das Lachen, da dies nicht seiner Version entspreche. Hier liegt quasi die Umkehrung der Szene an der Balustrade vor: X folgt womöglich der Imagination von A. Die Nahaufnahme von Delphine Seyrig (Abb. 7) zeigt sie jedoch in einem anderen Kleid. Ist dies die „gegenwärtige“, „reale“ A, die der Erzählung folgt? In dieser silbernen Robe ist die Frau wiederholt zu sehen, besonders in Szenen der vermeintlichen Gegenwart, also wenn X auf das letzte Jahr und das Versprechen A's anspielt. Jedoch trägt sie diese ebenfalls auf dem Foto, welches in Detailaufnahme vor der dritten Erinnerungsszene gezeigt wird (Abb. 5).

Hier ist womöglich eine Vermischung von Phantasie und Realität gegeben. In der Aufnahme nach dem untersagten Lachen konzentriert sich die Frau auf ihre eigenen Erinnerungen oder Vorstellungen, sie projiziert innere Bilder von ihr und X im Garten. Der Mann hingegen verliert an Sicherheit und versucht, den Ort der

Erzählung zu wechseln. Er möchte wieder den Blick steuern und somit das Kommando übernehmen. Die *ocularisation interne secondaire* trifft hier auf die *ocularisation zéro*: es handelt sich um ein inneres, subjektives Bild, jedoch blicken die Protagonisten von außen auf die Erinnerung, fast so als würden sie sich selbst beobachten. Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen entsteht hier eine gewisse Distanz zu den Worten von X.

Lynn A. Higgins interpretiert diese Szene von einem anderen Blickpunkt. Für sie ist A's Lachen der Gegenwart entsprungen und X baut dieses in seine Erzählung ein. Dadurch wird aber suggeriert, dass er sich die gemeinsame Vergangenheit bloß ausgedacht hat (Higgins 1996: 91).

Was nun die Fokalisierung anbelangt, so kann man im Sinne Genettes wohl von einer *focalisation interne mixte* sprechen (cf. Kapitel 4.2.5.1). Die Sichtweisen der beiden Protagonisten wechseln sich ab, vermischen sich zuweilen sogar, und es ist oft schwierig zu eruieren, wer was optisch verinnerlicht. Es gibt Momente, in denen eine Nullfokalisierung suggeriert wird. Doch nachdem *L'Année dernière à Marienbad* psychische Prozesse veranschaulicht, kann man in Hinsicht auf die Makrostruktur großteils von subjektiven Blickwinkeln ausgehen.

5.2.3 Die Zeit in *Marienbad*

Die Analyse der Zeit mag auf der Makroebene das komplexeste Unterfangen sein. Die zeitlich-kontextuelle Situierung der *histoire* wurde unter Punkt 5.1 bereits behandelt. Darüber hinaus lässt sich zweifelsfrei feststellen, dass die Erzählzeit rund 93 Minuten beträgt. Doch wie verhält es sich mit der erzählten Zeit? Alain Robbe-Grillet weist jegliche Überlegungen zurück und konstatiert:

On peut dire que le seul temps est le temps du film. Que là encore il n'y a pas de réalité en dehors du film. On voit tout. On ne nous cache jamais rien et il ne faut pas croire que le film dure une heure et demie et résume ainsi un temps plus long, [...]. (Labarthe/Rivette 1961: 16)

Alain Resnais hat einen offeneren Zugang und gesteht dem Film mehrere Möglichkeiten zu: „On pourrait, par exemple, imaginer que le film se déroule en une semaine, que du moins tout ce qui est au présent se déroule d'un dimanche au dimanche suivant inclus.“ (ibid.: 8). Er nennt die Kostüme als Indikatoren für verschiedene Zeitabschnitte und räumt darüber hinaus ein, dass man die Chronologie der *histoire* mittels neu organisierter Montage wiederherstellen könnte (ibid.). Im Interview mit Peter H. Schröder verriet Resnais zudem, dass er anfangs mit dem Gedanken spielte, den Film ohne Vorspann über Stunden laufen zu lassen, sodass die Zuseher kommen und gehen könnten, wann sie wollten (Jacobsen et al. 1990: 49). Diese Idee wurde verworfen, und *Marienbad* wurde in seiner bekannten Reihenfolge montiert, die für Resnais auch die einzig richtige ist (cf. Benayoun: 100).

Unter Berücksichtigung dieser Aspekte bieten sich zwei verschiedene Möglichkeiten: Erstens, *diégèse* und *histoire* sind deckungsgleich im Sinne Robbe-Grillet's. Die Dauer (*durée*) würde demnach als *scène* (cf. 4.2.6.4) bezeichnet werden. In diesem Fall wäre auch die zeitliche Ordnung irrelevant, denn die angebliche Vergangenheit wird Robbe-Grillet zufolge aller Wahrscheinlichkeit nach von X erfunden und das einzige, das sich tatsächlich zuträgt, ist die gegenwärtige Erzählung des Mannes (Robbe-Grillet 1961: 14). Die drei zuvor untersuchten Szenen würden somit definitiv als *images mentales* gelten, und nicht etwa als Analepsen. Ebenso wenig kann man von Prolepsen ausgehen. Schließlich dürfte die Frequenz am ehesten als singulativ eingestuft werden, denn wenn nur die Gegenwart als zeitlicher Parameter zählt kann man beispielsweise nicht von Wiederholungen ausgehen. Das ist in gewisser Weise widersprüchlich, denn in *Marienbad* wird eine Repetition von der nächsten abgelöst und diverse Handlungen spiegeln sich mehrmals. Allein in der Eröffnungssequenz rezitiert Albertazzi seinen fast schon rituell anmutenden Monolog sechs Mal (Jacobsen et al. 1990: 112).

Knüpft man an die Sichtweise von Alain Resnais an, so bieten sich mehr Möglichkeiten. Mit Hinblick auf die Ordnung lässt sich der *point O* sofort mit dem

anfänglichen Wandern durch das Hotel und den Monolog von X bestimmen. Dies lässt sich zugegebenermaßen auch bei der Perspektive Robbe-Grillets machen. Nichtsdestotrotz kann die Zeitlichkeit des Films in Anknüpfung an Resnais anders ausgelegt werden.

Als erstes soll die Ordnung untersucht werden. Bei Robert Benayoun etwa stößt man auf den Ansatz einer „structure en parenthèse“ (Benayoun 2008: 94).²⁶ Er beschreibt dieses Modell bei einer Textpassage Albertazzis wie folgt:

Sur le fin gravier du grand parc (dont le plan détaillé ((l'hiver dernier l'eau y gela dans les bassins (((mais est-ce bien l'hiver dernier qu'à Marienbad (((ou était-ce Fredericksbad? (((((vous y portiez votre boa de plumes noires)))))) où vous n'êtes jamais allée)))) nous nous étions peut-être rencontrés?))) quoique le nient les journaux de l'époque)) orne l'un des couloirs de cet étrange hôtel) votre fin talon se brisa.
(ibid.)

Dieses Schema ließe sich vermutlich auf den gesamten Film ausweiten. Der obige Auszug reicht jedoch aus, um zu veranschaulichen, dass es in *Marienbad* über gewisse Strecken Einwüfe – womöglich Anachronien – inmitten von Einheiten gibt. Diese Einheiten werden etwa durch die Kostüme signalisiert. Im Fall der drei Erinnerungsszenen ist Seyrig in drei verschiedenen Kleidern zu sehen. In den erinnerten beziehungsweise phantasierten Bildern im Park ist es das weiße Kleid mit Chiffonärmeln. In den Einleitungen mittels Foto respektive Albertazzis Blick in die Ferne trägt sie ein schwarzes Kleid mit Spitzenüberwurf. Die Nahaufnahme, als X ihr das Lachen untersagt, zeigt sie in silberner Robe (cf. 5.2.2). Diese hat sie auch in der Einleitung der Balustraden-Erinnerung (00:23:29) an. Darin ist Seyrig in halbtotale Einstellung in der Hotellobby sitzend zu sehen; die Kamera geht von hinten auf sie zu (Abb. 12). Diese Aufnahme wirkt fast wie eine Spiegelung der Einleitung mit Foto (01:03:45), wo die Kamera sich A von vorne nähert (Abb. 13).²⁷ In beiden Einstellungen nimmt Seyrig die für A typische Pose ein.

²⁶ Benayoun sieht als mögliche Inspiration Resnais' Raymond Roussels 1932 erschienene *Nouvelles Impressions d'Afrique*.

²⁷ Manfred Engelbert hebt hervor, dass die Figur A zu Filmbeginn durch eine ähnlich Symmetrie (rechts und links, bzw. schwarz und weiß) vorgestellt wird (1990: 391).



Abb. 12



Abb. 13

Man könnte fast meinen, anhand dieser Szenen eine Chronologie zu etablieren: Die Gartenszenen entsprechen mentalen Analepsen, das heißt sie zeigen das Abrufen einer Erinnerung, das die erinnerte Situation selten zur Gänze rekonstruiert. Die Szenen in der Lobby hingegen sind der Gegenwart der Erzählung zuzuordnen. Der *récit* „en parenthèse“ erlaubt es, die Handlung jedes Mal wieder auf den Ausgangspunkt zurückzuführen. Es bleibt nur noch die Frage offen, welche Szene zuerst stattfindet. Folgt man der Reihenfolge des *récit filmique*, so ist jene mit der Fotografie später einzuordnen. Als *récit premier* könnte man die Überredungsversuche des Italieners bis hin zum gemeinsam Aufbruch ansehen. Zählt man all diese Ansätze zusammen, so ergibt sich die folgende Grafik:

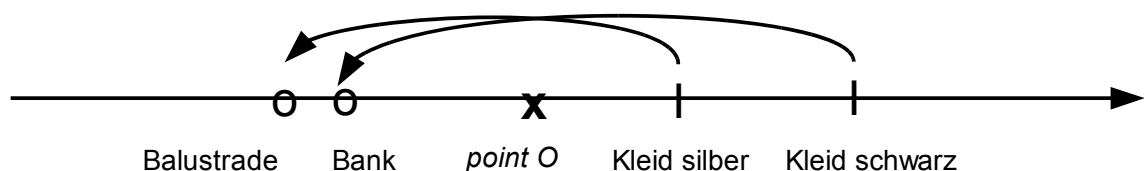


Abb. 14

Die beiden vermeintlichen Analepsen wären als extern zu klassifizieren, sofern man annimmt, dass *letztes Jahr* chronologisch vor dem Beginn der Erzählung, dem *point O*, liegt. Doch wie ist dann die Nahaufnahme Seyrigs in der dritten Beispielszene zu erklären (Abb. 7)? Und ließe sich so ein Schema tatsächlich auf den gesamten Film ausweiten? Alain Resnais hält es für möglich, räumt

hingegen ein, dass die endgültige Struktur von *Marienbad* die einzig richtige ist (siehe oben). Außerdem finden sich überall im Film Stolpersteine, ähnlich der Nahaufnahme A's, die eine solche Neuordnung in Frage stellen würden. Hinzu kommt, dass der Unterschied zwischen realem und imaginärem Bild schwer zu erkennen ist und somit die Grenze zwischen Anachronie und mentalem Bild nicht eindeutig bestimmt werden kann, es sei denn man interpretiert etwaige Analepsen als mental. Die Struktur „en parenthèse“ bietet dennoch einen guten Ansatz, wenngleich nicht jede Klammer geschlossen werden kann.

Ein ähnlich interessantes Konzept schlägt Sarah Lepercley in ihrer topologischen Analyse vor. In ihrer Erweiterung der Gedanken von Deleuze suggeriert sie eine Struktur „en boucle“, die im Fall von *Marienbad* einer Wendelfläche (*hélicoïde*)²⁸ gleicht:

[...] il s'opère toujours un déplacement, en sorte que le retour se fait avec un décalage qui permet la progression. [...] Le temps passerait en progressant dans une incessante rétroaction de boucles, comme s'il décrivait une hélicoïde. (Lepercley 2000: 85).

Man kehrt zwar stets an den Ausgangspunkt zurück, jedoch hat sich dieser bereits verändert. Diese Theorie erinnert in gewissem Maße an eine Kreisstruktur, welche unter anderen auch Manfred Engelbert vorschlägt (cf. Engelbert 1990: 389). Auf dieses Konzept wird in Kapitel 6.1 ausführlicher eingegangen.

Zusammenfassend kann man folgern, dass es zwar möglich wäre eine chronologische Ordnung von *L'Année dernière à Marienbad* zu etablieren. Es wäre allerdings weder im Sinne der Autoren, noch in jenem des Films selbst. Schließlich sind die Ereignisse so organisiert, wie sie den Figuren in den Sinn kommen (cf. Brunius 1962: 123).

Als nächstes soll die mögliche *durée* von *Marienbad* festgestellt werden. Auch

²⁸ Vereinfacht, wenngleich mathematisch nicht exakt genug, ausgedrückt gleicht diese Fläche einer flachen Wendeltreppe.

hier gilt: würde sich eine eindeutige chronologische Ordnung herauskristallisieren, so könnte man vermutlich davon ausgehen, dass es sich um eine Zusammenfassung (*sommaire*) handelt. Mithilfe der Kostüme könnte man die Geschichte auf eine gewisse Anzahl von Tagen verteilen – etwa eine Woche, wie es Resnais vorschlägt (siehe oben). Doch der Mangel an eindeutigen zeitlichen Informationen lässt lediglich Raum für Mutmaßungen und Interpretationen. Oder man beschränkt sich wie François Weyergans auf das, was man vor Augen hat: „Et la chronologie interne du film ne renverrait alors à rien d'autre qu'à cette durée qui la contient: le temps de la projection.“ (Weyergans 1961: 23). Benjamin Lenz drückt einen ähnlichen Gedanken etwas weitsichtiger aus: „Indem durch Zeitsprünge und Zeitverschiebungen jedes Bewußtsein für eine real existierende Zeit innerhalb und außerhalb des Films aufgelöst wird, wird das Zeitgefühl identisch mit der Zeit des Films; [...].“ (Jacobsen et al. 1990: 16). Somit wäre man wieder bei der im Sinne Robbe-Grillet's suggerierten *scène* als Dauer von *Marienbad* angelangt (siehe oben).

Was hingegen die Frequenz anbelangt, so kann man sich François Jost und André Gaudreault anschließen. Die beiden Autoren nennen *Marienbad* als Beispiel für eine repetitive Frequenz, wenngleich sie dies nur auf die Szene der vermeintlichen Vergewaltigung beziehen (Gaudreault/Jost 2000: 123). Tatsächlich manifestieren sich Erinnerungen erst allmählich (cf. 4.2.6.5) oder Ereignisse werden mehrmals aus verschiedenen (mental)en Blickpunkten dargestellt. Die ersten beiden Beschreibungen des Kennenlernens veranschaulichen diesen Gedanken ebenso gut wie etwa die diversen Variationen des kaputten Schuhabsatzes. Dabei bleibt es dem Zuschauer überlassen, ob beziehungsweise wann es sich um Erinnerungen handelt, und wann sich womöglich eine Obsession des Unbekannten manifestiert. Der von Jost und Gaudreault oben erwähnte Vergleich mit einer musikalischen Logik trifft sicherlich auch auf *Marienbad* zu. Die wechselnde Lautstärke von Musik und Monolog zu Filmbeginn illustriert dies womöglich am eindringlichsten. Tatsächlich scheint auch das alte Schloss vom Schall der Stimme von X und der Schreie von A beherrscht zu sein.

5.2.4 Der Raum in *L'Année dernière*

In *Marienbad* wird das Publikum in einen *huis clos*, von dem es scheinbar kein Entkommen gibt, geführt. Die Gäste, insbesondere die Hauptfiguren, befinden sich entweder im Chateau oder im Park. Ein anderer Ort wird – abgesehen von den verschiedenen Kurorten – nicht erwähnt und noch weniger gezeigt. Somit liegt die Vermutung nahe, dass die räumlichen Verhältnisse entweder als *contiguïté directe* oder als *identité spatiale* eingestuft werden können. Man sollte jedoch etwas präziser sein, denn das Hotel selbst grenzt offensichtlich direkt an den Garten. Die Schlafräumlichkeiten von A beispielsweise tun dies jedoch nicht, beziehungsweise nicht in dem Sinne, dass jemand von innen direkt in den Garten gelangen könnte. In jener Szene, in der A entgegen den Beschreibungen von X an die Wand gelehnt durch ihr Zimmer schleicht (01:02:15-01:04:35), wird die widersprüchliche Nähe zwischen eben diesem Zimmer und dem Garten veranschaulicht. Von einer Totalen, in welcher die Kamera A bereits einige Sekunden durch den Raum folgte, wird, nachdem diese einen Blick aus dem Fenster wirft, zu ihrer Sicht auf den Garten gewechselt (Abb. 15, 16). Danach wird erneut Seyrigs Bewegungen in Richtung Tür gefolgt. Diese kurze Aufnahme des Gartens unterbricht nicht nur das Raumkontinuum dieser Szene, die ansonsten eine Plansequenz wäre. Sie suggeriert darüber hinaus die Trennung einerseits durch die Fenster, die fast wie Gitter wirken, andererseits durch die Gänge des Hotels. Diese wurden zuvor schon wiederholt durchlaufen; einmal etwa sah man Seyrig auf den Balkon eilen, nachdem sie, von X und seinen Suggestionen begleitet, mehrere Gänge durchquert hatte (00:55:10-00:58:00). In dieser Sequenz würde man von einer *disjonction proximale* sprechen (cf. 4.2.7), allerdings wird die zurückgelegte Distanz in ihrer Kontinuität durch zwei plötzliche Schnitte (00:55:50 und 00:56:54) unterbrochen. Die beiden Figuren setzen ihr Gespräch und ihre Wanderung zwar nahtlos fort, sie haben jedoch weite Teile der Gänge übersprungen. Es scheint, als würde hier eine räumliche Ellipse vorliegen. Da dies in Anbetracht des fortwährenden Dialogs so allerdings nicht möglich ist (ausgenommen es handelt sich um ein mentales Bild), könnte die Einteilung als *disjonction distale* womöglich treffender erscheinen.

Die begleitende Orgelmusik wird in beiden Szenen beim plötzlichen Blickwechsel auf den Garten bedeutend lauter. Der Balkon wird beim Blick aus A's Fenster nur im rechten unteren Eck angedeutet (Abb. 16), wodurch auch die Dichotomie von Nähe und Distanz zwischen Innen und Außen zum Ausdruck kommt. Im Falle der unterbrochenen Plansequenz kann man ob der optischen Nähe zwischen Zimmer und Park von einer *disjonction proximale* ausgehen.



Abb. 15



Abb. 16

Da *Marienbad* jedoch zahlreiche mentale Bilder beinhaltet und somit der dargestellte Raum einer Einstellung entweder real oder phantasiert sein kann, steht man vor einer anderen Problematik: Handelt es sich hier nicht vielmehr um einen virtuellen (Erinnerungs-) Raum?²⁹ Und zählen in diesem Fall dieselben narratologischen Gegebenheiten?

Als erstes soll das Verhältnis von Chateau und Park genauer betrachtet werden. Weyergans etwa geht von der Dialektik aus, dass das Hotel als Innenraum Geschlossenheit impliziert, wohingegen der sich außen befindende Garten eine Öffnung bietet (cf. Weyergans 1961: 26). Jean-Louis Leutrat widerlegt dies allerdings, indem er auf die floralen Dekorationen der Räume anspielt:

They encourage the idea that there's no longer an inside or outside, only spaces imbricated in each other. We may swing between one and the other because the exterior is included in the interior, and the perspectival view from the paths of the chateau leads either towards infinity or towards the chateau's façade. (Leutrat 2000: 36)

²⁹ Über die „virtuellen Welten“ und die Funktion von Zeit und Raum bei Resnais siehe auch Walter (2002).

Ähnlich der *Bibliothèque nationale* in *Toute la mémoire du monde* können Hotel und Park in *Marienbad* als mentaler Raum betrachtet werden (cf. *ibid.*: 19f). Darin werden Erinnerungen und Phantasien, mitunter auch Ängste projiziert. Es gibt Versuche, die verschiedenen Räume den Hauptfiguren zuzuordnen. So sieht Peter Cowie im Schloss das stolze Königreich von M, der stets das Nim-Spiel gewinnt (Cowie 1963: 146). Penelope Houston interpretiert den Park als Territorium von X, wohingegen A ihr Zimmer zugeschrieben wird. Das Erdgeschoss des Hotels gilt Houstons Ansicht nach als neutral (Houston 1961-62: 27). Es wirkt so, als würde A sich ihr Territorium erst allmählich aneignen: *Cinéma 61* gegenüber erklärte Alain Resnais, dass das Zimmer zunächst unvollständig ist und erst sukzessive seine Gestalt samt Mobiliar und Wanddekor annimmt (Abb. 17, 18). Je mehr Details hinzugefügt werden, umso mehr nähert sich die Darstellung des Zimmers der Wahrheit an. Nachdem diese jedoch erreicht wurde, wird ins totale Delirium gewechselt (cf. Billard et al. 1961: 6) – fast so, als wären einige Details schon zu sehr ausgeschmückt.



Abb. 17



Abb. 18

So vielseitig der Film sein mag, es liegen keine Indizien vor, die auf eine eindeutige territoriale Zuordnung des Raums hinweisen. Die Beispiele von der erzählten Erinnerung können dies zum Teil illustrieren. Im Falle der dritten Szene (01:04:51-01:06:36) wurde festgestellt, dass X mit Betreten des Bildes den inneren Blickpunkt von A einzunehmen versucht (cf. 5.2.2). In diesem Fall ist die Vorstellung des Parks A zuzuweisen. Während seine Erzählung daraufhin in ihrem Zimmer fortgeführt wird, verweilt das Bild – die Imagination A's – draußen.

Der virtuell-mentale Raum folgt nicht immer den narratologischen Gesetzen. So geht dieser dritten Erinnerungsszene die Detailaufnahme des Fotos (Abb. 5) voran. Streng genommen würde man bei diesem Übergang von einer *disjonction proximale*, wenn nicht sogar *distale* ausgehen, denn in der ersten Aufnahme befinden wir uns in der Lobby, und in der anschließenden bereits im Park. In dieser Hinsicht unterliegt der Raum in *Marienbad* mehrmals der Zeit beziehungsweise dem Modus (real oder imaginär). Sophie Rudolph konstatiert ebenfalls eine Überlegenheit der Zeit: „Der Raum spielt als »Ort« keine Rolle, vielmehr geht es um einen (imaginären) Zeit-Raum, in dem [X] und die Frau sich schon einmal begegnet sind.“ (Rudolph 2012: 128).

Zuvor wurde bereits erläutert, auf welche Weise Gleichzeitigkeit und Abfolge im Kino dargestellt werden (cf. 4.2.6.3). Mittels Montage oder Tiefenschärfe lassen sich simultane Ereignisse zeigen. Doch wie verhält es sich im umgekehrten Fall? Gibt es eine alternative zur (chronologischen) Folge einzelner Geschehnisse? Der mentale Zeit-Raum *Marienbads* bietet diese Möglichkeit. Das erste Beispiel hierfür führt wieder in die Lobby, wo A ihren Tee trinkt und X den abgesagten gemeinsamen Aufbruch des Vorjahres evoziert (00:50:34-00:53:51). Die Kamera verweilt auf dem in Großaufnahme gezeigten Gesicht von X, während er A in ihrem Zimmer beschreibt.



Abb. 19

Anschließend führt ein ruhiger Schwenk zu der Frau, die wie hypnotisiert in ihrem Sessel sitzt. Dann folgt ein Jump-Cut auf den aus dem Hintergrund näher tretenden M, der hinter den beiden stehen bleibt (Abb. 19). Nach wenigen Sekunden verlässt dieser die Lobby wieder, stattdessen betreten Bedienstete den

Hintergrund. X fragt, wer dieser Mann sei, den A so eindringlich angesehen hatte, und der sie suchte. Doch A starrte die ganze Zeit in die Leere anstatt zu M. Die Vermutung, dass hier im *champ* Imagination beziehungsweise Erinnerung

und Gegenwart vereint werden, liegt nahe. Vielleicht ist M der Vorstellung A's entsprungen und seine Präsenz in dieser Einstellung ist als (mentale) Projektion in den filmischen Raum zu verstehen.

6. Mikroanalyse

In diesem Kapitel soll eine ausgewählte Szene dahingehend analysiert werden, um sie in Relation zu der Makroanalyse zu setzen und diese gegebenenfalls zu erweitern. Im Sinne eines Spiegelkabinetts, als welches *L'Année dernière à Marienbad* betrachtet werden kann, soll bei dieser Mikroanalyse bei Bedarf auf weitere Szenen oder Einstellungen verwiesen werden. Als Anhaltspunkte der Analyse sollen ebenfalls die narratologischen Kategorien dienen, die unter Punkt 4. erläutert wurden. Außerdem werden einige Themen und Motive des Films untersucht.

Die zugehörige Tabelle mit dem Einstellungsprotokoll befindet sich im Anhang unter Punkt 9.1. Falls nicht weiter angegeben, beziehen sich Nummerierungen wie „(Nr. 1)“ auf die darin eingeteilten Einstellungen. Die Nummerierungen gelten für die protokollierte Sequenz und nicht für den gesamten Film.

6.1 „Je ne me souviens plus du titre...“: Theater als intermediale *mise en abyme*

Das Objekt einer genaueren Betrachtung ist die Theater-Sequenz zu Beginn des Films (ca. 00:05:51-00:10:28). Diese gibt nicht nur Aufschluss über eine mögliche zirkuläre Gesamtstruktur von *Marienbad*, sondern auch über Spiegelungen auf intradiegetischer Ebene, nämlich im Sinne einer *mise en abyme*, als auch auf extradiegetischem Niveau, und zwar mittels intermedialer Referenzen.

Da die Einteilungen in Sequenzen und insbesondere in Szenen im Falle von *Marienbad* nicht durchgehend eindeutig zu treffen sind, wurde der gewählte Ausschnitt wie folgt eingeschränkt: Als Beginn der Sequenz gilt die Aufnahme des Plakats mit der Aufschrift des vorgeführten Stückes „Rosmer“, und als ihr

Ende das Ausklingen der fröhlichen Hintergrundmusik (Einstellung Nr. 23) (cf. Engelbert 1990: 389). Diese Einteilung entspricht jener von Manfred Engelbert (ibid.: 405f), der dieses Segment unter dem Stichwort „Theater“ zusammenfasst, und das darauf folgende unter „Menschen im Hotel“.

6.1.1 Diegese und afilmische Realität auf der Bühne *Marienbads*

Neben den zuvor bereits genannten möglichen Referenzen auf die afilmische Realität (cf. Kapitel 5.1) lassen sich in der Theater-Sequenz noch weitere entdecken. Die oben erwähnte erste Anspielung auf die Jahre 1928 und 1929 wird just nach dem Fallen des Vorhanges von einer Frau im Saal gemacht (cf. Tabelle 1, Einstellung Nummer 19). Darüber hinaus sind die Kostüme der Bühnenschauspieler, insbesondere jenes der weiblichen Darstellerin, ein zeitlicher Hinweis (Abb. 20). In seinem *cinéroman* beschreibt Alain Robbe-Grillet die beiden wie folgt: „Deux acteurs sont sur la scène, une femme de vingt-cinq à trente ans, un homme de trente-cinq à quarante, en costumes cérémonieux du siècle dernier.“ (Robbe-Grillet 1961: 30). Die Bekleidung der Schauspieler entpuppt sich erst im Vergleich mit der Garderobe der Hotelgäste als einer anderen Epoche entsprungen. Immerhin verweist das üppige Dekor des Hotels, welches dem Kinopublikum vor dem Eintritt in den Theatersaal ausführlich gezeigt und beschrieben wurde, auf vergangene Zeiten.



Abb. 20



Abb. 21

Darüber hinaus ist das in der ersten Einstellung der Sequenz abgebildete Plakat von Interesse (Abb. 21). Jacques Brunius war einer der ersten, der eine Parallele zwischen dem Titel „Rosmer“ in *Marienbad* und Henrik Ibsens 1886 erschienenem Stück *Rosmersholm* zog (Brunius 1962: 153). Dieser mögliche Bezug scheint außerdem durch die Kostüme „du siècle dernier“ gestärkt zu werden. Allerdings sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass der Schriftzug auf dem Aushang durch Alain Resnais ausgewählt wurde, denn Robbe-Grillet wollte den Titel nicht näher bestimmen:

Enfin une affiche de spectacle (encadrée également) pour une pièce de théâtre portant un titre étranger, sans signification, et le reste étant illisible, sauf peut-être un en-tête en plus gros caractères: *Ce soir, unique représentation de...* (Robbe-Grillet 1961: 26)³⁰

Resnais könnte hier womöglich eine etwas versteckte intermediale Brücke zur afilmischen Realität geschlagen haben. Ein weiterer Verweis auf ein tatsächlich erschienenenes literarisches Werk verbirgt sich – im wahrsten Sinne des Wortes – hinter dem Foto von A. In der oben besprochenen Detailaufnahme liegt das Bild auf einer Seite des Buches, das Delphine Seyrig in ihren Händen hält (cf. Abb. 5, Kapitel 5.2.1). Der auf der linken Seite zu sehende Text ist das fünfte Blatt aus Rainer Maria Rilkes 1901 verfassten Gedicht „Aus einer Sturmnacht“:

In solchen Nächten wissen die Unheilbaren:
wir waren...
Und sie denken unter den Kranken
einen einfachen guten Gedanken
weiter, dort, wo er abbrach.
Doch von den Söhnen, die sie gelassen,
geht der jüngste vielleicht in den einsamsten Gassen;
denn gerade diese Nächte
sind ihm, als ob er zum erstenmal dächte:
Lange lag es über ihm bleiern,
aber jetzt wird sich alles entschleiern, –
und daß er das feiern wird,
fühlt er... (Rilke 1951: 146)

³⁰ Für eine ausführlichere Analyse der Parallelen zwischen *Marienbad* und *Rosmersholm* siehe z.B. Brunius (1962), oder Kline (1992).

Auch diese außerfilmische Referenz ist interessant, zumal ja Rilke 1903 ebenfalls nach Marienbad reiste, um seinen Vater dort zu besuchen (cf. Borowka-Clausberg 2009: 84). Und einmal mehr dürfte dieser Text die Wahl Alain Resnais' gewesen sein, denn im Skript Robbe-Grilletts ist lediglich die Rede von einem „livre relié, de petit format“ (Robbe-Grillet 1961: 67). Die Tatsache, dass das Gedicht in deutscher Sprache im Film abgedruckt ist und ausgerechnet eine Passage gewählt wurde, in welcher „Kranke“ und „Unheilbare“ erwähnt werden, könnte womöglich eine weitere Andeutung auf Marienbad als Kurort sein. François Weyergans erwähnt zwar nicht dieses Gedicht, konstatiert aber dennoch Ähnlichkeiten zwischen *Marienbad* und Rilke. Letzterer hätte nämlich das Motiv von Eros und Thanatos in seinem Werk öfters an die Spitze getrieben, und der Film von Resnais und Robbe-Grillet greife dieses in ähnlicher Weise auf (cf. Weyergans 1961: 24). In jedem Fall werden mittels beider intermedialer Referenzen mehrere Sprünge in die afilmische Vergangenheit gemacht. Dadurch werden der Diegese zwei weitere Berührungspunkte mit der Realität des Publikums zuteil.

6.1.2 Enunziation und Erzählsituation

In Kapitel 5.2.1 wurde bereits die inszenierte Verwechslung von X und M angesprochen: Während die erzählende Stimme im Off ihre Subjektivität erstmals durch den Einsatz von „moi-même“ hervorhebt, ist Sacha Pitoëff im Bild zu erkennen (cf. Abb. 4; Tabelle 1, Einstellung Nr. 7). Auffällig daran ist nicht nur der ebenfalls unter obigem Punkt genannte Gegensatz zwischen M und dem zuvor gezeigten Publikum. Konzentriert man sich nämlich beim ersten Ansehen von *L'Année dernière à Marienbad* auf die Rolle des Off-Erzählers, so ist man womöglich geneigt diesen in Pitoëff erkennen zu wollen. Durch diese Inszenierung des Gegenübersetzens wirkt es nämlich fast so, als würden die Gäste im Publikum seiner Erzählung lauschen. Wenngleich M seine Lippen nicht bewegt und in der nächsten Einstellung auch schon die Bühnenschauspielerin gezeigt wird, entsteht zunächst womöglich der Eindruck, dass die rezitierende

Stimme aus dem diegetischen Off stammt. Die gebannten Blicke der Gäste scheinen darauf hinzudeuten, und auch die erste Aufnahme der Schauspielerin widerlegt diesen Verdacht nicht, da sie nicht beim Sprechen gezeigt wird (Einstellung Nr. 8). Tatsächlich ist beides möglich: die Stimme bietet einerseits eine Erzählung aus dem Off. Oder aber sie ist Teil der Handlung, nur sind Bild und Ton nicht immer synchron (man sieht die Schauspielerin während der Mann spricht und umgekehrt). Mit dem ersten „Auftritt“ des männlichen Akteurs scheint der zweite Fall wahrscheinlicher (Einstellung Nr. 10). Der Wechsel vom italienischen Akzent zu einer eindeutig französischen Stimme stellt diese Möglichkeit schließlich doch in Frage (Nr. 11). Erst allmählich wird klar, dass die Stimme aus dem Off nicht jene des Mannes auf der Bühne ist; und die Tatsache, dass der hypnotisierende Anfangsmonolog nahtlos in den Theatertext übergeht ist womöglich ein erster Hinweis darauf, dass dem Publikum in *Marienbad* etwas *vorgespielt* wird (cf. Winter 2000: 42). In dieser Szene wird das Erzählte zur gegenwärtigen, dargestellten Handlung. Unter Punkt 4.6.2.1 wurde darauf hingewiesen, dass das kinematografische Bild für das Publikum stets gegenwärtig ist, wenngleich es etwas Vergangenes, bereits Gefilmtes zeigt. Im Gegensatz zum Theater führt der Film den narrativen Prozess in seiner Entfaltung (siehe oben) vor. Genau das wird in dieser Sequenz *inszeniert*: die Erzählung der Vergangenheit wird dargestellte Gegenwart. „A voice searches for its physical form; this is why it seeks a place and a dramatic situation to be in.“ (Leutrat 2000: 38). In jener Einstellung, in welcher M für X zu stehen scheint (Nr. 7) wechselt die Erzählung von der Vergangenheits- in die Gegenwartsform:

[...] parmi lesquels j'étais déjà, moi-même, en train de vous attendre, très loin de ce décor où je me trouve maintenant,³¹ devant vous, en train d'attendre encore celui qui ne viendra plus désormais, qui ne risque plus de venir, de nous séparer de nouveau, de vous arracher à moi. Venez-vous? (Robbe-Grillet 1961: 29)

Erst ab der nächsten Einstellung (Nr. 8) werden allmählich, und zunächst nur ausschnittsweise, die Bühne und ihre Kulissen sowie die zwei Akteure gezeigt – die Darstellung von Vergangenen kann beginnen.

³¹ An dieser Stelle folgt die Aufnahme der Schauspielerin.

Die Theatersequenz fungiert eindeutig als *mise en abyme* (cf. Ricardou 1973: 59ff), in welcher „die Inszenierung des Zuschauers [...] zur Schau gestellt [wird]“ (Winter 2000: 42). Dies geschieht durch die suggestive Macht der Stimme aus dem Off, welcher nicht nur A und die Hotelgäste zu verfallen scheinen, sondern ebenso das Kinopublikum (cf. Grafe/Patalas 1974: 34). Frieda Grafe und Enno Patalas verstehen *Marienbad* als Film, in welchem gesprochene Sprache dargestellt und gestisch eingesetzt wird, weswegen sich der Zuseher weniger auf die manifesten Inhalte konzentrieren sollte (ibid.: 35). Tatsächlich zeigt sich das Motiv der Differenz am deutlichsten in jenen Szenen, in welchen Off-Kommentar und Bild gegensätzlich verlaufen.

Für den Moment sollte festgehalten werden, dass der Erzähler aus dem Off, der erst in der siebenten Sequenz des Filmes (cf. Engelbert 1990: 405) als Erzähler entlarvt wird, bereits zu Beginn durch seinen Monolog das Publikum in den Bann zieht. An dieser Stelle steuert er nur den verbalen Text, wohingegen er später auch die Bilder bestimmen möchte (cf. Kapitel 5.2.1). Die Rahmenerzählung von X, welche mit den Beschreibungen von Hotel und Park beginnt, geht über in den Text des Theaterstückes. Somit wird die artikulierte Erzählung verdoppelt; sie ist eine *enonciation interne* (cf. 4.2.3) auf der Ebene der Rahmenerzählung (Off-Monolog zu Beginn) als auch auf jener der intermediären *mise en abyme* (Theater im Film). In späteren Dialogszenen zwischen Albertazzi und Seyrig werden diese Beschreibungen erneut eingebunden und somit auf die Ebene der audiovisuellen Darstellung der Handlung erweitert.

6.1.3 Fokalisierung

Wie sich bereits in der Makroanalyse gezeigt hat, mag die Bestimmung der Fokalisierung in *L'Année dernière à Marienbad* mitunter mehrdeutig ausfallen. Zuerst soll die Theater-Sequenz allerdings in Hinblick auf die *auricularisation* untersucht werden. Im vorigen Kapitel wurde vorgeschlagen, die abwechselnden Lautstärken von Off-Erzählung und Orgelmusik zu Beginn des Films als

mögliche *auricularisation interne primaire* zu betrachten (cf. Kapitel 5.2.2). Nun bleibt die Lautstärke des Monologs nach Eintritt in den Saal konstant und es wirkt so, als läge hier eine *auricularisation interne secondaire* vor. Jedoch bleibt der Ursprung der Off-Stimme lange unerkant, und zwischendurch übernimmt der Akteur auf der Bühne die Sprechrolle des Italieners und modifiziert und erweitert dessen Worte. Von dem Moment an, in welchem der Schauspieler mit seiner eigenen Stimme spricht und die Orgelmusik abbricht, kann man eindeutig von einer *auricularisation interne secondaire* sprechen, denn fortan sind die Enunziatoren als die Akteure, und die Gäste als die Adressaten zu verstehen. Doch dieser *point d'écoute* manifestiert sich erst allmählich, zumal ja die Mimin auf der Bühne anfangs noch reg- und sprachlos ist, während X noch redet (Einstellung Nr. 8). Streng genommen findet erst hier beziehungsweise in der folgenden Aufnahme (Nr. 9) der Übergang von erzählter Vergangenheit zur Darstellung statt (cf. Kapitel 6.1.2). Dieser ist eben durch das Ende der Hintergrundmusik (Einstellung Nr. 9) und den visuellen (Nr. 10) und später verbalen Auftritt (Nr. 11) des Schauspielers markiert. Der Wechsel von erzählter Vergangenheit zu gegenwärtiger Darstellung äußert sich auch in der Inszenierung der Mimin, welche zunächst alleine ist. Bei ihrem ersten Auftritt ist ein großer Ausschnitt der Bühne zu sehen, bevor die Kamera sich ihr nähert (Nr. 8). Vergleicht man diese Einstellung mit einer späteren (Nr. 15), kann man entdecken, dass im zweiten Bild, in welchem zunächst nur die Frau zu sehen ist, hinter ihr der Schatten ihres Bühnenpartners zu entdecken ist (Abb. 23). Im ersten hingegen ist weder er, noch sein Schatten zu sehen (Abb. 22).



Abb. 22



Abb. 23

In der 9. Einstellung, in welcher erneut das Publikum gezeigt wird, ertönt zum vorerst letzten Mal die Stimme Albertazzis. Ehe der Schauspieler den Part von X sozusagen übernimmt, spricht dieser die folgenden Worte:

Quelques secondes encore, comme si vous hésitez vous-même encore avant de vous séparer de lui, – de vous-même, – comme si sa silhouette, déjà grise pourtant, déjà pâlie, risquait encore de reparaître, – à cette même place, où vous l'avez imaginée avec trop de force, – trop de crainte, ou d'espoir, dans votre crainte de perdre tout à coup ce lien fidèle avec... (Robbe-Grillet 1961: 29)

In gewisser Weise entsteht der Eindruck, dass der Schatten des Schauspielers projiziert wird, ähnlich der „silhouette [...] grise“ die plötzlich aufzutauchen vermag. Auch hier ließe sich schließen, dass die Erzählung zum Dargestellten *wird*.

Was die *ocularisation* anbelangt, so kann man vor allem in den letzten Aufnahmen der Sequenz, welche die Gäste nach der Vorführung zeigt, von einer *ocularisation zéro* ausgehen. Die Bilder, welche die Bühne (Abb. 24) und im Gegenschuss das Publikum (Abb. 25) zeigen (Einstellung Nr. 16-18), sind am ehesten als *ocularisation interne secondaire* einzustufen, denn in Einstellung Nr. 18 ist der Vorhang bereits gefallen, weswegen dieser Blick auf das Publikum mit leichter Aufsicht kein subjektives Bild sein kann. Die vorangehende Aufnahme (Nr. 17; Abb. 24) könnte mitunter als *ocularisation interne primaire* verstanden werden, da sich ja die Kamera scheinbar zwischen den Gästen befindet. Allerdings liegt kein eindeutiger Hinweis vor, der dies befürwortet, weshalb diese mögliche Auslegung nicht weiter verfolgt werden soll.



Abb. 24



Abb. 25

Die Frage nach dem Blickpunkt lässt sich in Bezug auf die früheren Aufnahmen dieser Sequenz weniger deutlich beantworten. In den ersten Bildern der Gäste im Saal kann man ebenfalls auf eine *ocularisation zéro* schließen (Nr. 3-6), wohingegen das Passieren des Plakates (Nr. 1) und das Betreten des Saales (Nr. 2) eher wie eine *ocularisation interne primaire* wirken. Dieser Eindruck wird durch die verschiedenen Lautstärken von Monolog und Musik untermauert, wohingegen im Saal beide konstant bleiben und augenscheinlich alle denselben Worten lauschen – sowohl das Publikum auf als auch vor der Leinwand. Die ausgewählten Aufnahmen der Gäste deuten mehr auf den Blickpunkt des *grand imagier* hin, als auf jenen einer bestimmten Figur. Es liegt offenkundig kein Indiz vor, welches eine *ocularisation zéro* ab der dritten Einstellung widerlegen könnte. Immerhin sieht das Kinopublikum die Gäste im Film von verschiedenen Seiten, wie es keine der Figuren tut.

Nun soll versucht werden, die Fokalisierung zu bestimmen. In sämtlichen Aufnahmen der Hotelgäste (Nr. 3-6, 9, 11, 17-23) handelt es sich augenfällig um eine *focalisation spectatorielle* in Verbindung mit einer *ocularisation zéro*. Schließlich folgen die Zuseher nicht dem Blick einer bestimmten Figur und springen sozusagen zwischen den einzelnen Gesprächsrunden hin und her. Dies wäre den eingefrorenen Figuren auch unmöglich. Diese Unbeweglichkeit wird auch durch die Kamera vermittelt, welche seit dem Ende der Vorstellung (Nr. 16) nur noch statisch ist, wohingegen in den Aufnahmen zuvor stets Bewegung stattfand (cf. Tabelle 1). Interessant an den Aufnahmen der Gäste ist außerdem, dass die Bewegung ihrer Lippen nur selten synchron ist mit den gesprochenen Worten. Jean-Louis Leutrat bezeichnet diese Ungleichzeitigkeit als systematisch und unterstreicht die vermittelte zeitliche Verwirrung („temporal confusion“), welche durch das Schwanken der Frau zwischen den Jahren 28 und 29 (Einstellung Nr. 19) vermittelt wird (Leutrat 2000: 43). Diese Tatsache wirft Zweifel auf, ob diese Bilder nicht doch an eine fokalisierende Figur gebunden sind. Womöglich lenkt die Imagination einer der drei Hauptpersonen hier Bild oder Ton. In diesem Falle wäre die *focalisation spectatorielle* verfremdet, da die genannten Jahreszahlen womöglich absichtlich „eingeschleust“ wurden.

Die Form der Fokalisierung für das Schauspiel selber ist nicht minder schwierig zu bestimmen. Es ist auffällig, dass die beiden Aufnahmen von Pitoëff zunächst auf die Bühne lenken (Nr. 7) und später (Nr. 12) eine Reihe von Einstellungen eröffnen, in welchen das Augenmerk ausschließlich auf den beiden Akteuren liegt (Nr. 13-16). Da aber einmal mehr kein eindeutiger Hinweis auf eine fokalisierende Figur vorliegt, mag es sich wieder um die *focalisation spectatorielle* handeln, außer man betrachtet die Aufnahmen von M als mentale Bilder.

In gewisser Weise wirken die Zooms und Kamerafahrten, die sich den Gesichtern der Schauspieler sowie einiger Gäste nähern, fast wie ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren (zum Beispiel Nr. 10-11). Insbesondere die Präsenz von Delphine Seyrig in Einstellung Nummer 11 könnte zu einer solchen Sichtweise verleiten, als handle es sich um einen verfremdeten Gegenschuss. Oder als läge eine *focalisation interne variable* im Sinne Genettes (cf. Kapitel 4.2.5.1) vor und die einzelnen Aufnahmen der Schauspieler folgen dem Blick verschiedener Gäste. Vielleicht fokalisiert auch nur ein einziger Gast. Es ist allerdings zu bezweifeln, dass der Schauspieler gezielt eine Frau im Publikum ansieht (Einstellung Nr. 11). Darüber hinaus wird niemand, auch nicht A, als fokalisierende Person präsentiert. Bei wiederholter Betrachtung des Films ließe sich spekulieren, ob es ein mentales Bild ist, oder ob dem Blick einer der drei Hauptpersonen gefolgt wird. Wenngleich Seyrig im Publikum gezeigt wird, geht sie nicht eindeutig als Ursprung des *point de vue* hervor.

6.1.4 Filmische Zeit im Theaterraum

Unter Punkt 6.1.1 wurde bereits auf das Verhältnis von Diegese und afilmischer Realität eingegangen. Nun soll die Theater-Sequenz auf ihre Zeitlichkeit hin untersucht werden. Die Ordnung ist weitgehend chronologisch. Nach der ersten Einstellung liegt zwar eine Ellipse vor, denn der Weg von Plakat zum Zierrat wird ausgelassen, davon abgesehen stellt der filmische *récit* die letzten Minuten des

Stückes nach. Einzig die beiden Aufnahmen von M wirken ein wenig unpassend, da er sich nicht im selben Saal wie die anderen Gäste befindet. Ansonsten unterliegt die Montage hier einem *raccord en continuité*, wenngleich die Trennung von Bild und Ton, wie etwa in den Einstellungen Nummer 10 und 13, ein wenig irritieren mögen.

Zu Beginn der Sequenz (Nr. 1, 2) kommt wie gesagt eine Ellipse vor, wohingegen die Dauer des Schauspiels mit dem Beginn des Darstellens des Erzählten (Nr. 9-18) einer *scène* (cf. 4.2.6.4) entspricht. Die Bilderfolge zwischen dem Eintreten in den Saal (Nr. 2) und dem Ende der Orgelmusik auf ihre *durée* hin zu definieren wird durch den Monolog aus dem Off erschwert: handelt es sich ebenfalls um eine *scène*, oder vielmehr um eine *dilatation*? Die Eröffnungssequenz etwa könnte durchaus als Dehnung verstanden werden, da ja der Monolog während des Wanderns durch das Schloss mehrere Male wiederholt wird und die einzelnen Bilder somit als Komponenten des Ganzen angesehen werden können, wohingegen auf der Handlungsebene nichts passiert. Das Dekor, die Gänge oder die leblosen Menschen, die durch die Worte aus dem Off evoziert werden, werden auch inszeniert, allerdings auf isolierte, unzusammenhängende Weise. In diesem Sinne könnte die Zeit tatsächlich als stillstehend verstanden werden, und die Geschichte wird nur durch die Erzählung in die Gegenwart gerufen. Mit dem Schauspiel decken sich schließlich erzählte Zeit und Erzählzeit, und es liegt im wahrsten Sinne des Wortes eine *scène* vor.

Die abschließenden Aufnahmen der Hotelgäste im Gespräch (Nr. 19-23) wiederum repräsentieren einen Stillstand in sich – die Figuren „frieren“ ja immer wieder ein und erwachen wieder zum Leben. Die Kamera filmt jedoch weiter, womit hier offensichtlich eine Pause (*pause*) dargestellt wird. Diese kann auch auf der Ebene der Dauer nachgewiesen werden: die Zeit läuft weiter, aber es passiert nichts.

Die Frequenz dieser Sequenz kann als *singulatif* eingestuft werden, da sich der

Monolog nicht mehr wie im vorherigen Segment wiederholt, sondern durch den Text des Stückes abgelöst wird. Eigentlich handelt es sich hierbei ebenfalls um eine Wiederholung, allerdings ist diese an eine kleine Veränderung gekoppelt. Manfred Engelbert erkennt in der Symmetrie von *L'Année dernière à Marienbad* eine „Identität des Nichtidentischen“ (Engelbert 1990: 392), und genau in diesem Sinne kann man die zahlreichen Repetitionen und Spiegelungen verstehen. Bei der vorangestellten Eröffnungssequenz wiederum ist die Frequenz repetitiv. Dies wird vermittelt durch die Wortwahl des Monologs – „une fois de plus“ – und durch den Gebrauch von Verben im Imperfekt gestützt.



Abb. 26



Abb. 27

In Hinblick auf den Gesamtfilm kann die Theaterszene allerdings als eine Variante von vielen angesehen werden, die die selbe Situation widerspiegeln (cf. 4.2.6.5; Benayoun 2008: 91). Das vorgespielte Ereignis auf der Bühne ähnelt nämlich dem Aufbruch von A und X am Ende des Filmes. Freddy Sweet weist darauf hin, dass in dieser Szene die Vorhänge in der Lobby (Abb. 27) an Theatervorhänge erinnern (Sweet 1981: 42). Ähnlich wie in der Theatervariante zu Filmbeginn hört man hier ein Läuten (ca. 01:28:00); dieses ertönt jedoch zwölf mal anstatt wie zuerst drei mal. Dadurch schließt sich einerseits der Kreis, andererseits handelt es sich hier um eine weitere Wiederholung, wenn nicht Vervielfältigung durch Differenz.

Das Stück wird an späterer Stelle nochmals gezeigt (ca. 01:25.35-01:26:11; Abb. 26), wenngleich ohne Ton und in abgeänderter Form (cf. Ricardou 1973: 61ff). Es wird auch beim zweiten Mal durch das Plakat, auf dem deutlich der Titel

„Rosmer“ zu lesen ist, angekündigt und aus dem Off hört man X schildern: „L'hôtel était désert, comme abandonné. Tout le monde se trouvait à cette soirée théâtrale, annoncée depuis si longtemps, dont vous avait dispensée votre malaise... C'était, je crois... Je ne me souviens plus du titre..." (Robbe-Grillet 1961: 168f). Diese Aussage steht in einem gewissen Widerspruch zu dem Bild, da der Titel ja zu lesen war. Hier unterscheidet sich X als expliziter Erzähler nun doch vom *grand imagier* (cf. Kapitel 4.2.4).

Darüber hinaus ist die Tatsache, dass die Vorstellung seit längerem angekündigt war ausschlaggebend, denn die beiden Theaterszenen zeigen zweifelsfrei dasselbe Stück. Im *cinéroman* wurde ja auch festgelegt, dass es die einzige Aufführung („unique représentation de...“) sein soll (Robbe-Grillet 1961: 26; cf. Kapitel 6.1.1). Jean Ricardou legt diese Wiederholung mit Varianz als eine Kreisstruktur aus: „Avec la première moitié de la mise en abyme (la fin de la pièce au début du film), mon commencement est ma fin; avec la seconde moitié (le début de la pièce à la fin du film), ma fin est mon commencement.“ (Ricardou 1973: 63). Er vergleicht die Varianten der beiden Theaterszenen und erstellt so die folgende Tabelle (ibid.: 62; Abb. 28):

▼ caractères / occurrences ►	PREMIÈRE	SECONDE
PAROLES DES COMÉDIENS	audibles	inaudibles
DIALOGUE X - COMÉDIENNE	oui	non
DÉCORS	jardin	hôtel
PLACE DANS LA PIÈCE	fin	début
PLACE DANS LE FILM	début	fin

Tableau 11

Abb. 28

Auch Manfred Engelbert versteht das doppelte Aufkommen der Theaterszene als einen Zirkel; darüber hinaus suggeriert er einen möglichen Rollentausch von X und M (Engelbert 1990: 389). Es wurde schon wiederholt auf die Annäherung der beiden durch das „moi-même“ im ersten Auftritt von Pitoëff hingewiesen (cf. Kapitel 5.2.1, 6.1.2). In der zweiten Theaterszene hört man X sagen: „Il faudrait

qu'il revienne avant la fin du spectacle, s'il voulait vraiment vous retenir..." (Robbe-Grillet 1961: 169). Zu Beginn von *Marienbad* tut M das auch: obgleich er steht und wartet, ist er vor dem Ende des Stückes aufgetaucht³² und befindet sich allem Anschein nach woanders als in dem Theatersaal. Obwohl X vom Warten spricht, ist es M, der wie ein Schatten einer möglichen Vergangenheit ausharrt. „[...] en train de vous attendre, très loin de ce décor où je me trouve maintenant [...]“ (Robbe-Grillet 1961: 29): Tatsächlich befindet sich Pitoëff in dieser Theatersequenz in einem anderen Teil des Hotels als am Ende von *Marienbad*, wo er den Abgang A's von der Treppe aus beobachtet. Und obwohl X aus dem Off über M als jenen Mann spricht, der ihn von A trennen wollte, ist es zu Filmbeginn wieder der wartende M, der das Auftauchen des Konkurrenten fürchtet.

6.1.5 Der Raum zwischen Film und Theater

Dass der Raum in *Marienbad* mitunter genutzt wird, um zeitliche beziehungsweise mentale Notionen zu vermitteln (cf. Kapitel 5.2.3), wird auch in der Theater-Sequenz deutlich. Der Eintritt in den abgedunkelten Saal (Einstellung Nr. 2) gleicht einem Eintauchen in eine andere Zeit, welcher durch die Betrachtung des barocken Dekors eröffnet wird. Er erinnert – womöglich nicht zufällig – auch an die Rezeptionssituation in einem Kinosaal nach Beginn des Films³³. Der temporale Übergang wird durch die neuerdings konstante Lautstärke des Off-Monologs gestützt. Denn letzterer kann auch als eine Art Schall der Geschichte verstanden werden, welcher mit dem Auftreten von Figuren seinen Anfang findet und sich nun manifestieren kann (cf. Kapitel 6.1.2). Die verkürzte Wanderung vom Plakat über den Zierrat bis in den Raum, in welchem das Stück aufgeführt wird, entspricht einer *disjonction proximale* (cf. Kapitel 4.2.7). Der Zuschauer kann zwar nicht errahnen, wo sich die einzelnen

³² Robert Benayoun vergleicht den mysteriösen M mit einem Vampir und nennt ihn „Nosferatu des casinos“ (Benayoun 2008: 92).

³³ Man bedenke Resnais' Idee, *Marienbad* mehrere Stunden durchlaufen zu lassen (cf. Kapitel 5.2.3).

Orte im Chateau befinden. Die Tatsache, dass sie alle in demselben Gebäude sind ist allerdings ausreichend, um ihnen eine solche Nähe beizumessen.

Die Szenen im Theatersaal (Einstellungen Nr. 3-22) finden im selben Raum statt und unterliegen daher einer *identité spatiale*. Die beiden Bilder von M (Nr. 7, 12) bilden einmal mehr die Ausnahme. Der geheimnisvolle Nim-Spieler befindet sich zwar im Hotel, ist jedoch in einer Halle, die vermutlich im ersten Stock liegt (er steht vor einer kleinen Balustrade, die eine tiefere Etage vermuten lässt). Man erfährt zwar nicht wo der Theatersaal ist, allerdings scheint die Umgebung von M nicht ein Teil des abgedunkelten Raums mit Bühne zu sein. Die proximale Disjunktion, die somit entsteht, lässt sich womöglich durch das mentale Bild erklären. Bevor M als der Bühnenschauspieler beziehungsweise dessen Schatten dargestellt wird, wurde sein Bild innerlich projiziert – womöglich durch X, der auch in derselben Einstellung (Nr. 7) von diesem spricht. Oder aber durch A, die seine potentielle ZuhörerIn ist. Dies erinnert ein wenig an die Besetzung einer Figur durch einen Schauspieler; in gewisser Weise wird somit das Signifikat „Figur Y“ verkörpert durch den Signifikanten „Darsteller Z“. Hier käme wieder der oben ausgeführte Rollentausch von X und M ins Spiel, denn der Akteur auf der Bühne gewinnt die Frau letztendlich für sich, im Gegensatz zur Figur Pitoëffs. Die Spiegelung geht auch hier einher mit einer Variation. Peter W. Jansen versteht die Abweichung als einzig ergiebige Sichtweise von *Marienbad*: „[...] die Lektüre der Differenz, in der Zeichen und Bezeichnetes eben nicht zur Deckung kommen.“ (in Jacobsen et al. 1990: 119).

6.2 Von allen Seiten: *Marienbad* als filmische Statue

Nous voulions mettre en jeu un autre mécanisme que celui du spectacle traditionnel, une espèce de contemplation, de méditation. d'allées [sic!] et venues autour d'un sujet. Nous voulions nous trouver un peu comme devant une sculpture qu'on regarde sous tel angle, puis sous tel autre, dont on s'éloigne, dont on se rapproche. (Labarthe/Rivette 1961: 2)

Diesen Vergleich hat Alain Resnais im Interview mit Jacques Rivette und André S. Labarthe vorgeschlagen. Außerdem hat er bereits während der Produktion bemerkt: „On peut imaginer que *Marienbad* est un documentaire sur une statue.“ (ibid.: 3).

6.2.1 Die Statue als *mise en abyme*

Tatsächlich erinnert die erste Inszenierung der Skulptur im Film, welche ein Teil der Erinnerungsszene auf der Balustrade (ca. 00:25:09-00:27:49) ist (cf. Kapitel 5), an eine Dokumentation: Aus dem Off ist der Kommentar von X zu hören, und während er etwa beschreibt, dass die beiden Figuren zu einem Wasser gelangen, wechselt die Kamera nach einem Schnitt die Perspektive und filmt nun hinter der Statuengruppe (Abb. 29, 30). Sobald sie oberhalb ihrer Köpfe angekommen ist, erblickt man tatsächlich ein Gewässer vor ihnen (cf. Sweet 1981: 36f).



Abb. 29



Abb. 30

Diese Montage erscheint unmöglich, da die Statue zuvor von dem Balkon aus gezeigt wurde und man folglich aus ihrer Perspektive auf das Hotel blicken müsste. Während X aus dem Off diverse erdenkliche Geschichten der beiden Figuren der Skulptur erzählt, wird diese aus weiteren Perspektiven gezeigt. Einmal sieht man sie im Profil vor einem Hintergrund von Bäumen. Nachdem X seine Schilderung beendet hat, sieht man ihn und A neben der Statue stehen (Abb. 31). Sie befinden sich jedoch nicht mehr bei der Balustrade des Hotelbalkons, sondern im Park bei jener, die gegen Ende des Films einstürzen wird. Diese beiden Szenen sind nicht nur örtlich aneinander gebunden: X erzählt A, dass die männliche Figur der Statue seine Gefährtin aufhält und ihr etwas zeigen möchte, dass er erspäht hat. Er meint, dass A ihm im vergangenen Jahr in diesem Punkt widersprochen habe, denn ihrer Ansicht nach wäre vielmehr die Frau diejenige gewesen, die ihren Partner auf etwas hinweisen wollte. Die spätere Szene an der Balustrade (01:20:55-01:21:25), welche nachts spielt, ist eine veränderte Wiederholung ebendieser Nacherzählung von X. A entfernt sich von X, da sie die Silhouette von M erspäht. Sie streckt die Hand aus und bittet den Italiener, zu verschwinden („disparaissez“) (Abb. 32). Doch in der nächsten Einstellung ist auch M nicht mehr dort zu sehen, wo er eben noch erschienen ist.



Abb. 31



Abb. 32

Die nächtliche Szene ist Teil einer Sequenz, welche nach der durch Resnais verfremdeten Vergewaltigung beginnt (ca. 01:18:26). Darin treffen sich X und A im „letzten Jahr“ im Park. Zwischendurch sind sie in Großaufnahme nebeneinander im Hotel zu sehen, wie sie sich gemeinsam erinnern. A bittet um mehr Zeit und X nimmt den Text auf, der bereits zu Filmbeginn im Theaterstück

gesprochen wurde („Quelques secondes encore...“, cf. Kapitel 6.1.3). Diesmal jedoch unterbricht ihn A, als er von M's vermeintlicher Silhouette spricht, und ihrer Kopfbewegung folgend wird ein Schnitt zurück in den Garten vollzogen. Somit befinden sich die beiden Hauptfiguren des Films mittels einer *disjonction distale* in diesen wenigen Minuten an denselben Schauplätzen und in sehr ähnlichen Situationen wie die beiden Theaterakteure in „Rosmer“. Der Kreis schließt sich einmal mehr; die Skulptur ist nicht nur verbindendes Element mehrerer ähnlicher Szenen, sondern auch eine versteinerte Spiegelung von X und A.

Darüber hinaus ist die Statue auch auf afilmischer Ebene eine *mise en abyme*. Während die Theatersequenz die Situation der Zuschauer sowie die Darstellung der Erzählung reflektiert (cf. Kapitel 6.1), spiegelt die Skulptur im Sinne Resnais' wider, *wie* das Publikum an *Marienbad* herantreten mag.

Sa fonction dans le film semble être de favoriser les interprétations ou les identifications, d'inciter les personnages à imaginer. [...] Comme la scène de théâtre, la statue inscrit fermement l'idée de représentation mais aussi celle de combinaisons multiples à l'image des jeux qui figurent dans le film. [...] Pour toutes ces raisons, la statue est proprement la mise en abyme du film. (Liandrat-Guigues/Leutrat 2006: 160)

Wenngleich eine Staue versteinert ist, bietet sie die Möglichkeit von mehreren Seiten betrachtet zu werden. Ebenso ist der filmische *récit* von *L'Année dernière à Marienbad* zwar festgelegt; er bedarf allerdings der Imagination der Zuschauer, die ihn, ähnlich X mit den Geschichten über die Statue, ergänzen.

6.2.2 *Mise en abyme* und historische Bezüge

Eine weitere variierte Kombination findet nach der ersten Balustraden-Szene statt. Nachdem X und A sich neben der Statue im Park befinden, wird plötzlich auf die große Treppe im Hotel gewechselt. X versucht einmal mehr, A an ihr

erstes Treffen zu erinnern. Schließlich sagt er, dass er ihr in eben diesem Salon ein Bild zeigen wollte. Dieses wird sogleich im Detail präsentiert; es ist eine Illustration des Schlosses und des Parks, in deren rechten vorderen Eck die Statue groß zu sehen ist. Es wirkt fast so, als würde diese Zeichnung einer *focalisation interne secondaire* gleichen, da man einerseits den Figuren der Statue über die Schulter blicken kann andererseits sind ihre auf das Schloss fixierten Blicke zu sehen. Anschließend werden X und A vor dem Bild stehend gezeigt (Abb. 33). X erklärt erneut, dass der Mann wohl eine Gefahr entdeckt hat und seine Begleiterin mit einer Geste zurückhält. In diesem Moment wandert Seyrigs Blick hinter die Kamera in den *hors champ*, und im Gegenschuss tritt M vor dem *trompe-l'oeil* Dekor hervor. Dieser bietet eine vermeintlich historische Interpretation der Skulptur, und blickt währenddessen direkt in die Kamera (Abb. 34).



Abb. 33



Abb. 34

Ähnlich wie in der Theatersequenz (cf. Kapitel 6.1.3) werden hier Schuss- und Gegenschuss zum Abschluss der Szene, die als *mise en abyme* fungiert, eingesetzt. Während jedoch das vorgespielte Drama „Rosmer“ ein, rein hypothetisch gesehen, beliebig oft wiederholbares Stück im Film ist, ist die Zeichnung von Chateau und Park eine Reproduktion. Die Abbildung ist unveränderbar auf das Papier gebannt, wohingegen die Statue es dem Betrachter ermöglicht, sie aus unterschiedlichen Winkeln und Position zu begutachten. M zieht, im Gegensatz zu X und A, seinen interpretativen Schluss aus dem Anblick der Zeichnung. Wenngleich der von ihm beschriebene Charles III. mit keinem historischen Karl III. Gemeinsamkeiten aufweist (Higgins 1996: 104), gibt M sich mit der gefundenen geschichtlichen Deutung zufrieden. Genau

hier sehen Frieda Grafe und Enno Patalas den springenden Punkt der Statue als *mise en abyme* oder „Vexierspiel des ganzen Films“:

[Diese Szene] zeigt, wie sinnlos es ist, Regeln aus einem Konventionssystem ohne weiteres auf ein anderes zu applizieren. Die Wahrheit eines Kunstwerks zeigt sich nicht darin, daß jedes Detail an einer bekannten Wirklichkeit sich messen läßt, sondern daß vermittels eines autonomen Regelgefüges eine unerwartete Perspektive auf die Wirklichkeit sich auftut. (Grafe/Patalas 1974: 41)

Obwohl die Bedeutung einer möglichen historischen Referenz der Statue relativ sein mag, hat Lynn A. Higgins alle möglichen afilmischen Parallelen zu besagtem Charles III aufgezählt (Higgins 1996: 104): Karl I. von England und Karl X. von Frankreich, der letzte der Bourbonen, werden beide mit dem Verfall eines Reiches assoziiert. Außerdem nennt sie Karl V., Kaiser des heiligen Römischen Reiches deutscher Nation von 1519 bis 1558, der 1541 versuchte in Algerien einzumarschieren. Schließlich reiht Higgins hier auch Charles de Gaulle ein, der zu der Entstehungszeit von *Marienbad* in den Medien, insbesondere in Karikaturen, oft als König „Mongénéral“ dargestellt wurde (ibid.: 105). Für sie entspringt ein Großteil von *L'Année dernière à Marienbad* dem kollektiven Gedächtnis in Frankreich um 1960, vor allem jenem der Pariser Intellektuellen. Obwohl dies bis zu einem gewissen Grad Auslegungssache sein mag, unterstreicht Higgins die Verbindung von Geschichte und Geschichten: „[...] [H]istory is in the present and stories are constructed with (and by) the film as a *bricolage* of surrounding textual fragments.“ (ibid.). Wie die Geschichte weitergegeben wird ist immer maßgebend dafür, was dabei vermittelt wird. Ein spezieller Diskurs muss nicht hundertprozentig dem Geschehenen entsprechen – dies gilt sowohl für kollektive als auch für individuelle Erinnerungen.

6.3 Das Zimmer A's als Erinnerungsraum

Um die Analyse abzurunden, soll hier das Hotelzimmer A's in seiner Funktion als Erinnerungsraum kurz untersucht werden. In Kapitel 5.2.4 wurde bereits auf diese Rolle des Raums in *Marienbad* hingewiesen. Außerdem wurde dort erwähnt, dass laut Alain Resnais A's Zimmer mit zunehmender Erinnerung auch mehr und mehr an Gestalt insbesondere in Form von Dekor annimmt.

Das Zimmer wird erstmals zu Beginn des zweiten Drittels (ab ca. 00:36:20) des Films gezeigt, nachdem X davon spricht (Abb. 17). Bilder von ihm und A in der abgedunkelten Hotelbar wechseln sich für wenige Sekunden mit überbelichteten Aufnahmen von Delphine Seyrig im Zimmer ab. Es ist noch spärlich eingerichtet und erst als X erzählt, dass er eines Abends ihr Zimmer betreten habe, wird in diesem der Schminktisch sichtbar. Auch Albertazzi betritt in diesem Moment den Raum A's, die bei seinem Anblick zurückschreckt. Diese Situation, die wirkt, als wolle X in das geistige Territorium A's (cf. Houston 1961-62: 27; Kapitel 5.2.2, 5.2.4) eindringen, wiederholt sich mit Veränderungen noch einige Male im Laufe von *L'Année dernière à Marienbad*.

Es ist fraglich, wer diese sich allmählich manifestierenden Erinnerungen eigentlich abrufft. Der Kamin und das darüber hängende Bild könnten zur Beantwortung dienen. Als X zum dritten Mal erzählt, dass er in A's Zimmer eingedrungen ist (ca. 00:53:42-00:54:18), sieht man diese auf ihrem Bett sitzend. Allerdings bewegt sich die Kamera nicht auf Delphine Seyrig selber zu, sondern auf den Spiegel über dem Kamin, welcher das Bild der Frau reflektiert (Abb. 35). In der anschließenden Einstellung wird A direkt gefilmt und schreit auf, als sie etwas oder jemanden im *hors champ* entdeckt. Es folgen Aufnahmen der Männer beim Schießen und von A und X in verschiedenen Teilen des Hotels. Schließlich gibt A nach und korrigiert, dass über dem Kamin kein Spiegel gewesen sei, sondern ein Bild einer Schneelandschaft (ca. 00:54:46-00:55:10). Von dieser Stelle an beginnt A augenfällig sich zu erinnern.



Abb. 35



Abb. 36

Die nächste Szene im Zimmer (ca. 01:02:00-01:04:35) wird von einem schnellen Zoom auf besagtes Bild über dem Kamin (Abb. 36) eröffnet. Nach einem Schwenk nach links ist das Bett zu sehen und, begleitet von A's „Non!“ aus dem Off, scheint es plötzlich Abend zu werden, und die Lichter werden eingeschalten. Diese Szene wurde mit Hinsicht auf räumliche Verhältnisse bereits in Kapitel 5.2.4 beschrieben: Seyrig folgt zunächst der Stimme von X, die aus dem Off die Geschehnisse schildert. Nachdem sie allerdings aus dem Fenster geschaut hat, folgt sie seinen Anweisungen immer weniger; anstatt zurück zum Bett zu gehen presst sie sich gegen den Wandspiegel. „Mais vous vous entetez à faire semblant de ne pas me croire“, seufzt X, der ob ihres Ungehorsams allmählich die Geduld verliert und darauf besteht, dass die Tür geschlossen gewesen ist. Doch A nähert sich jener Tür, als wolle sie sich nicht von seiner Überzeugung einsperren lassen oder als würde sie einen Ausgang suchen.

Wenige Minuten später „inspiziert“ A ihr Zimmer; sie wird abwechselnd mit Detailaufnahmen diverser Gegenstände im Raum in Großaufnahme gezeigt. Zu letzteren gehören neben Schmuck auch zwei Uhren – die einzigen, die im Film zu sehen sind. Die erste zeigt an, dass es etwa 9:07 Uhr ist, wohingegen es auf der späteren Punkt 9:00 Uhr ist (Abb. 37, 38). In dieser Szene wird die Zeit also tatsächlich zurückgedreht, als wäre hier die zunehmende Erinnerung A's, in welcher nun auch mehr Details aufscheinen, dargestellt. Sie bewegt sich sozusagen in der Zeit zurück.

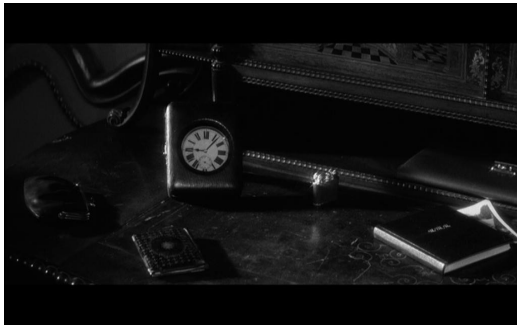


Abb. 37



Abb. 38

Delphine Seyrig wird in jener Szene nicht nur aus unterschiedlichen Positionen an unterschiedlichen Stellen im Raum gezeigt. Sie wird auch mehrmals und von diversen Seiten gefilmt, wie sie sich dem Bett nähert. Davon gibt es insgesamt fünf Aufnahmen, denen vier verschiedene Einstellungen folgen, in denen sie sich seitlich auf das Bett legt. Die Wiederholung mit Variation wird hier quasi verdichtet.

Ähnlich dicht gestaltet sich auch die neunfache Kamerafahrt auf A, welche Alain Resnais anstelle der von Robbe-Grillet vorgesehenen eindeutigen Vergewaltigung einbaute (ca. 01:17:24-01:18:17). Diese erneut überbelichtete Szene beginnt mit einer langen und recht schnellen Kamerafahrt durch die Hotelgänge. Dadurch wird bereits ein gewisses Maß an Subjektivität vermittelt und zugleich Spannung erzeugt. Für Marcel Oms gleichen die langen *travellings* einer Inbesitznahme des Raums (Oms 1988: 16). Als die Kamera schließlich links abbiegt und in A's Zimmer eindringt kann man erkennen, dass rechts im Bild wieder der Spiegel oberhalb des Kamins angebracht ist (Abb. 40). Zum Vergleich: in der Szene mit den beiden Uhren ist das Bild der Schneelandschaft zu sehen (Abb. 39).



Abb. 39



Abb. 40

Robbe-Grillet versteht sowohl diese Szene als auch jene des Mordes an A als reine Phantasie: „Le présent, le passé, du reste, ont fini par se confondre, tandis que la tension croissante entre les trois personnages crée dans l'esprit de l'héroïne des phantasmes de tragédie: le viol, le meurtre, le suicide...“ (Robbe-Grillet 1961: 14). Doch der Spiegel über dem Kamin könnte ebenso gut ein Hinweis darauf sein, dass sich diese Szene im Kopf von X abspielt. Schließlich ist es diesmal er, der wiederholt „Non!“ aus dem Off schreit und bereits die rapide Kamerafahrt durch die Gänge stimmlich begleitet. Wenn der Raum in *Marienbad* Temporalität beinhaltet und man diese Fahrt als Inbesitznahme desselben ansieht, so könnte man ebenso schlussfolgern, dass umgekehrt vielleicht der Raum – und somit die vermeintliche Erinnerung – von X Besitz ergreift.

Die vermeintliche Vergewaltigung ist die letzte Szene, in welcher das Zimmer in seiner üppigen Dekoration gezeigt wird. Danach sind die Wände erneut mit einem relativ dezenten Zierrat versehen und somit schließt sich auch hier ein Kreis. Wenn man die Aussage Resnais' (Billard et al. 1961: 6; Kapitel 5.2.4) bedenkt, dass das Zimmer mit zunehmender Präzision der Darstellung auch an Wahrheitsgehalt gewinnt, so könnte man meinen, dass besagtes Delirium mit der Mordszene (01:10:29-01:11:29) einsetzt und nach der Vergewaltigung endet. Doch auch dieses Ende ist, wie *L'Année dernière à Marienbad* immer wieder zeigt, nur vorübergehend. Und wie so oft ist nicht gewiss, welche der Figuren diesem Wahn unterlegen ist.

7. Fazit und Schlusswort

Betrachtet man nun *L'Année dernière à Marienbad* mit Hinblick auf Christian Metz' Kriterien für eine Erzählung (cf. Kapitel 4.1), so lässt sich folgendes feststellen: Dass eine materielle Begrenzung vorliegt ist offensichtlich, wenngleich Resnais' Idee, den Film über Stunden durchlaufen zu lassen, dies bei Ausführung tatkräftig in Frage gestellt hätte. Die Punkte 3 bis 5 lassen sich im Falle *Marienbads* ebenfalls bestätigen. Wenngleich das offene Ende dieses durch die Bank recht offen gehaltenen Films wieder an seinem Anfang anknüpft, ist die Folge von Sequenzen geschlossen. Betrachtet man dieses Werk als Diskurs, so bieten sich verschiedene dahinterstehende Subjekte an: neben den beiden Alains mischt der ominöse *grand imagier* zwischen Film und Leinwand mit. Die Irrealisierung einer Geschichte durch das Erzählen stellt *Marienbad* explizit in den Wiederholungen und Veränderungen einzelner Ereignisse dar. Was nun das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit betrifft, so sollte man Robbe-Grillet's Kritik am traditionellen Kino, in welchem *contenu* und *forme* stets getrennt werden, berücksichtigen. Denn das Interessante an *Marienbad* ist meiner Meinung nach ein allgegenwärtiger Gegensatz in sich. So würde ich für den Film in seiner Gesamtheit eine Deckung von Signifikat und Signifikant feststellen, denn sofern man nicht versucht, eine chronologische Reihung der Ereignisse zu entwerfen, entspricht die Dauer immer noch jener einer *scène*. Und diese Herangehensweise wurde immerhin in Kapitel 5.2.3 als sinnvollste festgelegt.

Konzentriert man sich allerdings auf einzelne Szenen und Details, so entfernen sich *signifié* und *signifiant* immer mehr voneinander. So kann man bei Metz lesen, dass das Signifikat „Raum“ durch eine Aneinanderreihung mehrerer Fotogramme zum Signifikant „Zeit“ wird (cf. Kapitel 4.1). Die wiederholte *disjonction distale* – zum Beispiel führen die Figuren Gespräche plötzlich an einem gänzlich anderen Ort fort – hebt allerdings das Raum-Zeitkontinuum in *Marienbad* auf. Somit werden auch scheinbar zusammenhängende Szenen zerstückelt und isoliert. Durch die Wiederholungen und Spiegelungen, die stets

mit einer gewissen Veränderung einhergehen, werden diese Fragmente zwar wieder miteinander verbunden, jedoch geht dabei jegliches objektives Zeitgefühl verloren. In dieser Hinsicht schon einiges über den filmischen *récit*. Doch die Fragen, die er aufwirft, nämlich was es mit Marienbad und diesem letzten Jahr auf sich hat, bleiben gänzlich unbeantwortet. Das Verhältnis von Titel und Film bleibt vieldeutig, ebenso wie *L'Année dernière à Marienbad*.

Das Publikum wurde bei Erscheinung des Films regelrecht gewarnt, dass die Zeit in *L'Année dernière à Marienbad* eigenen Regeln folgt. So wurden in vielen Kinos sozusagen Gebrauchsanweisungen ausgeteilt, in denen folgendes zu lesen war:

Avec *L'Année dernière à Marienbad*, nous sommes arrivés, sans doute, pour la première fois à un *subjectivisme* total. Le temps y est continuellement un temps vécu, un temps humain, qui ne se soucie guère de celui des calendriers... Ce temps humain en fait est un perpétuel *présent*: nos souvenirs, nos rêves, nos désirs, viennent *toujours* à notre esprit dans le secret de nos passions sous la forme d'images présentes, qui n'offrent pas entre elles de différences de nature. (zit. nach Oms 1988: 84f)

Diese Subjektivität wird am ausdrücklichsten durch den intradiegetischen Erzähler X vermittelt. Dieser erzählt aber fortlaufend, anstatt einfach nur Vergangenes *nach* zu erzählen. Beim Erinnern vermischen sich tatsächlich Erlebtes und Erzähltes, womit dieser Vorgang also zu einem gewissen Grad an Subjektivität gebunden sein muss. Wenngleich in der Einleitung erklärt wurde, dass das Erinnern nicht die Vergangenheit darstelle, spielt die Darstellung in *Marienbad* dennoch eine wesentliche Rolle. Es handelt sich nämlich nicht um die Darstellung der Erinnerung selber, sondern des Erinnerns durch X und später auch durch A. Treibender Motor dabei ist die Stimme des Italieners, der ab einem gewissen Punkt nicht mehr zwischen Erzähltem und Erlebtem unterscheiden kann.

Ich denke, dass die wesentliche Funktion der Erinnerung und des Erinnerns als Motiv in *Marienbad* die Gegenwärtigkeit ist, denn durch diese „kognitiv-

psychische Funktion“ (cf. Kapitel 1) wird die Vergangenheit zum ständigen *Jetzt*. Nicht umsonst ist *maintenant* wohl eines der am häufigsten vorkommenden Wörter in diesem Film. Es ist nicht verwunderlich, dass Alain Resnais auf der Relevanz des Imaginären beharrt, denn die individuelle Vorstellungskraft könnte als virtuelles Projektionsmedium der Erinnerung verstanden werden. Dies spiegelt Resnais auf der Kinoleinwand, die wiederum das materielle Projektionsmedium ist, wider. Tatsächlich könnte man folgenden Vergleich aufstellen: Als Medium der vergangenen Ereignisse fungiert der Film (und zwar der Filmstreifen) respektive das Gedächtnis; das Abspielen dieser Geschehnisse vollzieht sich mittels der Projektion (durch den Filmprojektor) beziehungsweise durch das Erinnern, und gebannt wird das ganze auf der Leinwand oder in der Imagination.

Die wirkliche und wichtigste Subjektivität geht jedoch vom Publikum aus, dessen Rolle bereits in der Theatersequenz zu Beginn hervorgehoben wird. Denn nicht nur Verständnis und Interpretation von Zeit und den Realitätsebenen der Erinnerungen obliegt schließlich und endlich den Zusehern, auch die Frage nach einem politischen Thema ist Auslegungssache. Alain Resnais mag eine politische Diskussion durch die Figuren im Film vorgeschlagen haben. Diese wurde durch Robbe-Grillet womöglich abgelehnt, weil es nicht seinem literarischen Konzept entsprochen hätte. Wenn man sich das Endergebnis oder aber auch den *cinéroman* ansieht, denke ich, dass diese Entscheidung die richtige war, denn es würde aufgezwungen wirken und sich schwer in die Welt von *Marienbad* einfügen lassen. Stattdessen könnte dieser Film, der den Akt des Erinnerns darstellt, als eine Art *pars pro toto*, ja als eine regelrechte rhetorische Figur angesehen werden. Vom allmählich eigenständigen Erinnern A's entgegen dem, was ihr von außen, also von X aufgedrückt wird, zu einem möglichen kollektiven Erinnern ist es vielleicht nur ein kleiner Schritt. Immerhin hat jede Medaille zwei Seiten und auch der Mythos um Charles de Gaulle, der 1958 ins politische Geschehen zurückkehrt, um ein zweites Mal die Nation zu retten, lässt sich nicht nur auf eine moderne Heldengeschichte reduzieren. Der Algerienkonflikt durfte nicht einmal als Krieg angesehen werden, da ja Algerien

als Teil Frankreichs galt.

Dieses Totschweigen eines allgegenwärtigen Problems spiegelt sich in *Marienbad* vielleicht mehr wider, als man zunächst meinen möchte. Nicht umsonst ist das Geschehen anscheinend in der Zwischenkriegszeit, welche Resnais mit der „silence de nos pères“ (cf. Kapitel 5.1) assoziiert, angesiedelt. Geschichte hängt nicht nur davon ab, wie sie weitergegeben wird, sondern auch davon, wie und von wem sie *erinnert wird*, denn dadurch wird die Vergangenheit in die Gegenwart übertragen. Vielleicht ist dieser Film, wie Higgins annimmt, wirklich eine Konstruktion aus Elementen der kollektiven Imagination, oder mehr noch des kulturellen Gedächtnisses in Frankreich um 1960 (cf. Kapitel 6.2.2). Umso passender ist es, dass *Marienbad* ein offener, wenngleich zunächst vielleicht ein wenig schwer zugänglicher Film ist. Erinnern ist essentiell an die Vorstellungskraft eines Einzelnen gebunden und, wenn dem Zuschauer eine logisch strukturierte und nachvollziehbare Geschichte präsentiert wird, ist dieser womöglich weniger geneigt, sowohl sein individuelles, als auch sein kollektives und kulturelles Gedächtnis in die Rezeption einfließen zu lassen.

L'Année dernière à Marienbad ist meiner Ansicht nach als *zeitlose Spiegelwelt* zu bezeichnen, weil sich in der filmischen Erzählung Wiederholungen und Variationen finden, welche durch das Erinnern auf dieselbe temporale Ebene gehoben werden und somit bekannte Zeitkonzepte aufheben. Und diese Sichtweise lässt sich auch auf die afilmische Realität ausweiten, in welcher Geschichte stets in der Gegenwart mitschwingt.

8. Bibliographie

8.1 Lexika und Enzyklopädien

Assman, Aleida (2005): „Erinnerung/Gedächtnis“, in: Auffarth, Christoph et al. (eds.) (2005): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Band 1: Abendmahl – Guru* (Sonderausgabe), Stuttgart/Weimar, Metzler, p. 280-287.

Rey-Debove, Josette/Rey, Alain (eds.) (2004) [1993]: *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Les Dictionnaires Le Robert.

Schmidt, Siegfried J. (2004): „Gedächtnis und Gedächtnistheorien“, in: Nünning, Ansgar (ed.) (2004): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar, Metzler, p. 216-218.

8.2 Selbständige Publikationen

Benayoun, Robert (³2008): *Alain Resnais. Arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Ramsay (= Ramsay poche cinéma).

Beylot, Pierre (2005): *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin (= Cinéma).

Borowka-Clausberg, Beate (2009): *Damals in Marienbad... Goethe, Kafka & Co. - die vornehme Welt kuriert sich*, Berlin, ebersbach.

Coenen-Mennemeier, Brigitta (1996): *Nouveau Roman*, Stuttgart/Weimar, Metzler (= Sammlung Metzler, 296).

Cowie, Peter (1963): *Antonioni, Bergman, Resnais*, London, Tantivy Press
(= International Film Guide 7/6).

Fleischer, Alain (1998): *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Pompidou.

Frisch, Simon (2007): *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg, Schüren.

Gaudreault, André/Jost, François (²2000): *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan (= Nathan Cinéma).

Genette, Gérard (1969): *Figures II*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard: „Discours du récit“, in: ibid. (1972): *Figures III*, Paris, Seuil
(= Collection poétique), p. 67-273.

Goudet, Stéphane (ed.) (2002): *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*, Paris, Gallimard.

Grafe, Frieda/ Patalas, Enno (1974): „Alain Resnais' praktische Filme“, in: ibid.:
Im Off. Filmartikel, München, Hanser, p. 28-42.

Greene, Naomi (1999): *Landscapes of loss: the national past in postwar French cinema*, Princeton, University Press.

Hayward, Susan (²2005): *French National Cinema*, New York/London, Routledge.

Higgins, Lynn A. (1996): *New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France*, Lincoln/London, University of Nebraska Press.

Huygue, Pierre-Damien (2002): *Du Commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Belval, Circé.

Jacobsen, Wolfgang et al. (1990): *Alain Resnais*, München/Wien, Hanser (= Reihe Film, 38).

Jost, François (²1989): *L'œil caméra. Entre film et roman*, 2ème édition revue et augmentée, Lyon, Presses Universitaires de Lyon (= Regards et écoutes).

Kline, Thomas Jefferson (1992): „Rebecca's *Bad Dream*: Speculations on/in Resnais' *Marienbad*“, in: ibid. (1992): *Screening the text: intertextuality in new wave French cinema*, Baltimor et al., Johns Hopkins University Press, p. 54-86.

Leperchey, Sarah (2000): *Alain Resnais. Une lecture topologique*, Paris, L'Harmattan (= L'art en bref).

Leutrat, Jean-Louis (2000): *L'Année dernière à Marienbad (Last year in Marienbad)*, übers. von Paul Hammond, London, British Film Institute (= BFI Film Classics).

Liandrat-Guigues, Suzanne/Leutrat, Jean-Louis (2006): *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du Cinéma (= Auteurs).

Metz, Christian: „Bemerkungen zu einer Phänomenologie des Narrativen“, in: ibid. (1972): *Semiologie des Films*, Übersetzt von Renate Koch, München, Wilhelm Fink, p. 35-50.

Murcia, Claude (1998): *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan (= Collection 128, 207).

Oms, Marcel (1988): *Alain Resnais*, Paris/Marseille, Rivages.

- Parente, André (2005): *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan (= Champs visuels).
- Ricardou, Jean (1973): *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil (= Ecrivains de toujours).
- Rilke, Rainer Maria (1951) [1906]: *Das Buch der Bilder*, Wiesbaden, Insel.
- Robbe-Grillet, Alain (1961): *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1986) [1961]: *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- Roob, Jean-Daniel (1986): *Alain Resnais, Qui êtes vous?*, Lyon, La Manufacture.
- Rudolph, Sophie (2012): *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst*, München, edition text+kritik.
- Sweet, Freddy (1981): *The Film Narratives of Alain Resnais*, Ann Arbor, UMI Research Press (= Studies in Photography and Cinematography).
- Vanoye, Francis (2002) [1989]: *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan (= Nathan Cinéma).
- Vanoye, Francis/Goliot-Lété, Anne (2001): *Précis d'analyse filmique*, Neuauflage, Paris, Nathan (= Cinéma 128, 17).
- Wilson, Emma (2006): *Alain Resnais*, Manchester, University Press (= French Film Directors).
- Wimmer, Dorothee (2006): *Das Verschwinden des Ichs. Das Menschenbild in der französischen Kunst, Literatur und Philosophie um 1960*, Berlin, Reimer.

Winter, Scarlett (2007): *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter (= Imagines, 1).

8.3 Unselbständige Publikationen

Amiel Vincent (2002): „Resnais, la construction du désordre“, in: Goudet (ed.) (2002), p. 13-20.

Benayoun, Robert (2002) [1977]: „Un divertissement macabre. Entretien avec Alain Resnais“, in: Goudet (ed.) (2002), p. 238-252.

Billard, Pierre et al. (1961): „Cinéma 61 à Marienbad“, in: *Cinéma 61*, No. 61, Nov./Dez. 1961, p. 4-22, p. 130-138.

Engelbert, Manfred (1990): „Zerbrechende Identität: *Letztes Jahr in Marienbad*“, in: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (ed.) (1990): *100 Jahre Film 1895-1995*, Band 3: *Auf der Suche nach Werten (1945-1960)*, Frankfurt/Main, Fischer, p. 386-406.

Goldmann, Lucien (1980) [1970]: „Nouveau Roman und soziale Wirklichkeit“, in: Wehle, Winfried (ed.) (1980): *Nouveau Roman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, p. 51-75.

Houston, Penelope (1961-62): „*L'Année dernière à Marienbad*“, in: *Sight and Sound. The International Film Quarterly*. Winter 1961/62, Vol. 31, No. 1, p. 26-28.

Labarthe, André S./Rivette, Jacques (1961): „Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet“, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 123, Sept. 1961, p. 1-18.

- Rascaroli, Laura (2006): „*L'Année dernière à Marienbad/Last year in Marienbad*“, in: Powrie, Phil (ed.) (2006): *The Cinema of France*, London, Wallflower, p. 101-111.
- Walter, Klaus-Peter (2002): „Virtuelle Welten. Zeit und Raum im Spielfilmwerk von Alain Resnais“, in: Dürr, Susanne/Steinlein, Almut (ed.) (2002): *Der Raum im Film*, Frankfurt/Main et al., Lang, p. 251-266.
- Weber, Thomas (2001): „Zur Konstruktion von Erinnerung in den frühen Filmen von Alain Resnais“, in: Heukenkamp, Ursula (ed.) (2001): *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 50,1: *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961) Internationale Konferenz vom 01.-04.09.1999 in Berlin*, Amsterdam et al., Rodopi, p. 395-403.
- Weyergans, François (1961): „Dans le dédale“, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 123, Sept. 1961, p. 22-27.
- Winter, Scarlett (2000): „Kino-Schauspiel. Zur Theatralität in den Filmen von Resnais“, in: Roloff, Volker/Winter, Scarlett (eds.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen, Stauffenburg, p. 41-52.

8.4 Internet

- Brunius, Jacques (1962): „Every year in Marienbad or The Discipline of Uncertainty“, *Sight and Sound* 130, Vol. 31, No. 3, 1962, 122-127, 153.
<<http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=38202>>
(22.8.2012).

Reader, Keith (2008): „Another Deleuzian Resnais: *L'Année dernière à Marienbad* (1961) as conflict between sadism and masochism“, *Studies in French Cinema*, Vol. 8, Issue 2, p. 149-158.

<<http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&hid=18&sid=b984114d-425d-4f2b-adb8-1d1cc29ff104%40sessionmgr15>> (3.9.2012).

Wilson, Emma (2005): „Material relics: Resnais, Memory and the senses“, in: *French Studies* Vol. 59, No. 1, p. 25-30.

<<http://fs.oxfordjournals.org/content/59/1/25>> (22.3.2012).

8.5 Filmographie

Filme von Alain Resnais:

Resnais, Alain: *L'Année dernière à Marienbad*, Frankreich/Italien, 1961 (DVD: Kinowelt Home Entertainment, Arthaus Collection Klassiker 08, Leipzig, 2005)

- *Van Gogh*, Frankreich, 1948.
- *Guernica*, Frankreich, 1950.
- *Les Statues meurent aussi*, Frankreich, 1950-53.
- *Nuit et brouillard*, Frankreich, 1955.
- *Toute la mémoire du monde*, Frankreich, 1956.
- *Hiroshima, mon amour*, Frankreich/Japan, 1959.
- *Muriel, ou le temps d'un retour*, Frankreich, 1963.
- *La Guerre est finie*, Frankreich/Schweden, 1966.
- *Stavisky*, Frankreich, 1974.

Filme anderer Regisseure:

Bresson, Robert: *Le Journal d'un curé de campagne*, Frankreich, 1950.

Camus, Marcel: *Orfeu Negro*, Frankreich/Italien/Brasilien, 1959.

Carné, Marcel: *Le Jour se lève*, Frankreich, 1939.

Duvivier, Julien: *Pépé le Moko*, Frankreich, 1939.

Griffith, David Wark: *The Lonedale Operator*, USA, 1911.

Griffith, David Wark: *Intolerance*, USA, 1916.

Hitchcock, Alfred: *Rope*, USA, 1948.

Hitchcock, Alfred: *Psycho*, USA, 1960.

Lang, Fritz: *M*, Deutschland, 1931.

Renoir, Jean: *Une Partie de campagne*, Frankreich, 1936.

Renoir, Jean: *La Règle du jeu*, Frankreich, 1939.

Robbe-Grillet, Alain: *L'Immortelle*, Frankreich/Italien/Türkei, 1963.

Truffaut, François: *Les quatre cent coups*, Frankreich, 1959.

Varda, Agnès: *La Pointe courte*, Frankreich, 1955.

Welles, Orson: *Citizen Kane*, USA, 1941.

Wilder, Billy: *Double Indemnity*, USA, 1945.

8.6 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-13, 15-27, 29-40 sind der DVD *L'Année dernière à Marienbad* (Kinowelt Home Entertainment, Arthaus Collection Klassiker 08, Leipzig, 2005) entnommene Standbilder.

Abb. 28: Ricardou, Jean (1973): *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, p. 62.

9. Anhang

9.1 Einstellungsprotokoll: Tabelle 1

Nr.	Zeit	Einstellung	Perspektive	Kamera	Bild/Handlung	Ton
1	00:05:52-00:06:02	Großaufnahme	Normalsicht	Leichte Fahrt von rechts nach links	Plakat für das Theaterstück „Rosmer“	Orgelmusik; in Hintergrund schwach Monolog von X (beides aus dem Off)
2	00:06:02-00:06:26	Detailaufnahme	Froschperspektive Bauchsicht	Überblende; Schwenk von rechts nach links, dann leichter Schwenk nach unten	Zierrat an der Decke; Vorhänge, abgedunkelter Eingang in Saal	Wie Einstellung 1
3	00:06:26-00:06:55	Nahe	Normalsicht	Fahrt von rechts nach links und leicht vertikal (schräg nach unten)	Gäste in dunklem Saal, Blicke links ins Off gerichtet	Orgelmusik; Monolog von X wieder lauter (beides Off)
4	00:06:55-00:07:07	Nahe	Normalsicht	Fahrt von rechts nach links und leicht vertikal (schräg nach unten)	Andere Gäste, den Blick nach links gerichtet	Orgelmusik; Monolog von X (beides aus dem Off)
5	00:07:07-00:07:18	Nahe	Aufsicht	Fahrt von rechts nach links und leicht nach hinten (Eindruck dass schräg nach unten)	Ein männlicher Gast der links ins Off blickt	Orgelmusik; Monolog von X (beides aus dem Off)
6	00:07:18-00:07:30	Nahe	Leichte Aufsicht	Fahrt von links nach rechts	Gäste im Saal, Blicke leicht nach links ins Off gerichtet	Orgelmusik; Monolog von X (beides aus dem Off)
7	00:07:30-00:07:45	Nahe bis hin zu Amerikanische	Normalsicht	Fahrt von rechts nach links hinten	M, den Blick rechts ins Off gerichtet	Orgelmusik und Monolog von X aus dem Off

8	00:07:45-00:08:00	Amerikanische, dann immer näher bis Großaufnahme	Normalsicht	Fahrt nach rechts hinten (leicht schräg)	Schauspielerin vor gemalter Garten-Kulisse, steht still, den Blick in die Leere fixiert	Orgelmusik und Monolog von X aus dem Off
9	00:08:00-00:08:23	Halbtotale	Leichte Aufsicht	Fahrt nach rechts hinten	Gäste in Saal, der nun heller erscheint; sie sind von der Seite zu sehen und blicken links aus dem Bild	Dialog der Schauspielerin mit X (diegetisches Off) – die Frau bittet um etwas mehr Zeit, er widerspricht und sagt sie hätte Angst sich von einem Mann zu trennen
10	00:08:23-00:08:40	Großaufnahme	Bauchsicht	Bewegung nach unten auf Gesicht des Mannes	Bühnenschauspieler (blickt knapp an Kamera vorbei)	Entschiedener Widerspruch der Schauspielerin (diegetisches Off), sie habe keine Angst mehr, die ganze Geschichte würde zu Ende gehen
11	00:08:40-00:08:44	Nahaufnahme Großaufnahme	Leichte Aufsicht	Zoom auf eine Frau im Publikum	Eine Frau im Publikum, rechts hinter ihr ist A zu sehen	Stimme des Schauspielers (diegetisches Off) – beschreibt die versteinerte Vergangenheit, die Statuen gleicht, sowie das Hotel – nimmt Monolog von X leicht modifiziert auf
12	00:08:44-00:08:51	Amerikanische	Normalsicht	Fahrt von links nach rechts	M (wie in Einstellung 7)	Wie Einstellung 11

13	00:08:51-00:09:07	Halbnahe bis hin zu Großaufnahme	Normalsicht	Sehr langsamer Zoom auf Gesicht	Schauspieler*in, reglos in die Ferne blickend	Diegetisches Off: Schauspieler spricht Monolog ähnlich jenem von X, redet von versteinerten, längst toten Personen
14	00:09:07-00:09:12	Nahe bis hin zu Großaufnahme	Normalsicht	Schneller Zoom auf Gesicht	Schauspieler, Blick rechts ins Off	Der Schauspieler setzt den Monolog fort, zwei mal ist ein Läten (aus dem Off) zu vernehmen
15	00:09:12-00:09:22	Halbnahe	Normalsicht	Statisch, dann leichte Bewegung nach links	Schauspieler*in senkt den linken Arm, dreht sich nach links und bewegt sich ein wenig auf ihren Bühnenpartner zu, der nun im Bild erscheint (zuvor war nur sein Schatten hinter ihr zu sehen), sie hebt den rechten Arm zur Brust	Schauspieler*in: „Voilà, Maintenant...“
16	00:09:22-00:09:28	Totale	Normalsicht	Statisch	Die beiden Schauspieler auf der gesamten Bühne, sie senkt den rechten Arm in Richtung ihres Partners Der Vorhang fällt	Schauspieler*in: „...Je suis à vous.“ Applaus
17	00:09:28-00:09:45	Totale	Normalsicht	Statisch	Die Bühne und die vorderen Zuschauerreihen, das Publikum klatscht, der Vorhang hebt sich und fällt	Applaus; die Musik des Vorspanns setzt wieder ein (Off)

					noch zwei mal, das Publikum erhebt sich und klatscht weiter	
18	00:09:45-00:09:53	Totale	Aufsicht	Statisch	Gegenschuss: das applaudierende Publikum, das Licht geht an	Applaus und fröhliche Off-Musik; die ersten Gespräche beginnen
19	00:09:53-00:10:03	Halbnahe	Normalsicht	Statisch	Rechts im Vordergrund ein Mann und eine Frau, die sich unterhalten; links im Hintergrund stehende Gäste plötzlich stehen alle Gäste still	Weiters Musik aus dem Off; Die Frau sagt, dass etwas im Jahre 28 oder 29 gewesen sein dürfte nur Off-Musik
20	00:10:03-00:10:10	Nahe	Normalsicht	Statisch	Andere Gäste, ein Mann und eine Frau links im Vordergrund, mehrere Gruppen im Hintergrund; zunächst sind sie statisch, erst nach einigen Sekunden spricht der Mann	Off-Musik Der Mann sagt etwas sei unglaublich, sie seien einander schon einmal begegnet
21	00:10:10-00:10:16	Halbnahe	Normalsicht	Statisch	Wieder andere Gäste, eine sitzende Frau und ein stehender Mann; A rechts, leicht im Hintergrund; dann wieder Regungslosigkeit	Off-Musik und Dialoge, wieder Stille, weiters Musik

22	00:10:16- 00:10:22	Halbnahe	Normalsicht	Statisch	Eine andere Gruppe von Gästen links im Vordergrund, ebenso rechts im Hintergrund; zunächst regungslos, dann plötzlich wieder Bewegung und Gespräche	Weiters Off-Musik Off-Musik und Dialoge
22	00:10:22- 00:10:26	Nahe	Bauchsicht	Statisch	Ein Mann und eine Frau rechts im Vordergrund, andere links im Hintergrund	Off-Musik und Gespräche
23	00:10:26- 00:10:28	Halbnahe	Normalsicht	Statisch	Nicht mehr Theatersaal, sondern Hotellobby; drei Gäste – zwei Männer, eine Frau – links im Vordergrund, rechts im Hintergrund; ein Mann der Dreier-Gruppe dreht den Kopf nach links und blickt rechts an der Kamera vorbei	Die Musik aus dem Off endet

Tabelle 1: Einstellungsprotokoll Theatersequenz (00:05:51-00:10:28)

9.2 Résumé en français

Le but de ce travail est d'analyser le rôle de la mémoire dans *L'Année dernière à Marienbad*. Bien que son réalisateur Alain Resnais ne se considère pas comme cinéaste de la mémoire, l'acte de se souvenir est l'un des motifs les plus importants de ce film magique et mystérieux.

Dans *Le Nouveau Petit Robert*, la mémoire est ainsi définie: « Ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé comme passé (fixation, conservation, rappel et reconnaissance des souvenirs). » (Rey-Debove/Rey 2004: 1604). Ce qui n'est pas mentionné ici est le fait que des souvenirs sont construits pendant l'acte de *se souvenir*, qui à son tour est lié à l'acte de la *narration*. Par conséquent, le *passé* est aussi construit au cours de ces processus (cf. Schmidt 2004: 217).

L'Année dernière à Marienbad sera donc l'objet d'une analyse narratologique, afin de constater de quelle manière la narration et la mémoire y sont mises en scène. Quand l'acte de se souvenir est examiné de plus près, il est indispensable d'étudier aussi le rôle du temps qui, dans ce cas-là, est fortement lié à l'espace.

Quand on parle de mémoire, il faut aussi prendre en considération toutes ses formes, notamment la mémoire individuelle, collective et culturelle. La dernière renvoie le focus sur des sujets historiques. Par conséquent, l'absence de thème politique dans *Marienbad* par rapport à ses prédécesseurs pose aussi une question qui cherchera une réponse au travers de ce travail.

***Marienbad*, rendez-vous de la littérature et du cinéma**

En hiver 1959-1960 les producteurs Pierre Coureau et Jacques Froment proposent au cinéaste Alain Resnais de tourner un film d'après un scénario d'Alain Robbe-Grillet, l'un des auteurs du mouvement littéraire du *Nouveau Roman*. Robbe-Grillet lui-même était considéré comme le meneur de ce groupe, composé de Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget et Claude Simon. Ces écrivains avaient en commun était aversion pour le réalisme dans la littérature tel qu'il avait été introduit par Balzac. Les œuvres du *Nouveau Roman* sont caractérisées par une nouvelle vue sur l'espace, et par une absence de cohérence, de temps linéaire et de psychologie de personnages.

De son côté, Alain Resnais appartenait aussi à une nouvelle génération de cinéastes. À l'époque, les réalisateurs de la *Nouvelle Vague* occupaient le devant de la scène. Ces cinéphiles, dont beaucoup écrivaient des critiques pour les *Cahiers du Cinéma*, sont souvent associés à la Rive droite. Les cinéastes de la Rive gauche, auxquels appartenait Resnais, mais aussi Agnès Varda, Jacques Demy, Chris Marker, Georges Franju et Jean Rouché, leur étaient opposés. Ceux-ci étaient influencés par les beaux arts, la littérature, les bandes dessinées et le jazz. Ils avaient déjà acquis de l'expérience cinématographique et la plupart gagnaient leur vie de cette manière. Néanmoins, ce qui ouvra la voie à beaucoup de jeunes réalisateurs fut la création de nouvelles subventions, et d'institutions comme le *Centre national de la cinématographie*. Ainsi il devenit possible pour les cinéphiles de la Rive droite de tourner des films eux-mêmes. C'était d'autant plus important pour Godard, Truffaut, Rivette et les autres qu'ils voulaient renouveler le cinéma français. Les cinéastes de la Rive gauche, pour leur part, y trouvaient des possibilités de gagner de l'argent et de s'exprimer comme artistes. La plupart d'entre eux, y compris Alain Resnais, avaient commencé par tourner des courts-métrages.

Resnais, qui naquit et grandit en Bretagne, était attiré par le cinéma depuis son enfance. Jeune homme, il vint s'installer à Paris, et après avoir tenté de devenir

acteur, il finit par réaliser et parfois monter des films. Ses premiers court-métrages traitent de sujets artistiques, comme *Van Gogh*, ou politiques, comme *Guernica* ou *Les statuent meurent aussi*. Pourtant, Resnais ne fait pas simplement un documentaire, il associe plutôt des images isolées, qui font partie du même ensemble. Resnais travaillait très souvent à partir de scénarios écrits par des romanciers. Son premier long-métrage, le documentaire *Nuit et brouillard* (1955), fut suivi par la coopération avec Marguerite Duras pour *Hiroshima, mon amour* (1959). Les deux films rencontrèrent des difficultés face à la censure cinématographique.

Ainsi, en 1960, Resnais se retrouva en collaboration avec un autre Alain, dont l'univers littéraire manquait de sujets politiques ou historiques. Le résultat s'appelle *L'Année dernière à Marienbad* et raconte l'histoire d'une femme rencontre un homme italien dans un château baroque. L'homme, nommé X par Robbe-Grillet, essaie de convaincre A, la femme, qu'ils s'aimaient l'année d'avant et qu'elle lui avait promis de commencer une nouvelle vie ensemble. Mais la femme ne se rappelle pas et semble être retenue par un autre homme mystérieux, que le scénariste désigne comme M. Des souvenirs se confondent, des événements se reproduisent, mais pas sans variations. On ne peut plus distinguer le vrai du faux, le passé du présent, le vécu de l'imaginé.

Théorie de la narratologie cinématographique

Avant de résumer les points principaux de la narratologie, il convient d'aborder les critères d'un récit filmique établis par Christian Metz (1972: 38ff). Premièrement, un récit a des limites matérielles, comme par exemple la dernière page d'un livre. Deuxièmement, il est considéré comme une suite de séquences qui se déroulent à deux niveaux: celui du temps de l'histoire et celui du temps de la narration. Troisièmement, un récit est considéré comme un discours qui ramène à un sujet. D'ailleurs, dès qu'une chose racontée est perçue par quelqu'un, elle est irréalisée. Et finalement Metz définit le récit comme une suite

de séquences fermées.

Les œuvres principales traitant la narratologie cinématographique citées ici sont *Récit filmique, récit écrit* de Francis Vanoye (2008), *L'oeil caméra. Entre film et roman* de François Jost (1989) et *Le récit cinématographique* de Jost et André Gaudreault (2000). Évidemment, les catégories décrites dans ces trois livres renvoient en grande partie à « Discours du récit » de Gérard Genette (1972).

Premièrement, on différencie entre la *réalité afilmique*, qui est la nôtre, et la *diégèse*, qui comprend l'univers d'un film avec toutes ses règles temporelles et spatiales. Ces deux mondes peuvent se croiser, par exemple quand les règles physiques et logiques et le contexte historique font aussi partie de la diégèse. Ou bien ils peuvent différer, comme dans des films *Fantasy*. La diégèse n'est pas à confondre avec *l'histoire*, qui contient les événements montrés dans le film. Mais comme ces événements peuvent être organisés de façons diverses, la manière dont ils sont présentés s'appelle *récit*.

Dans l'analyse narratologique, il est important de comprendre que les personnages ne sont pas les énonciateurs d'un film. C'est chaque plan qui contient plusieurs énoncés. À part le réalisateur, on désigne une instance organisatrice qui se cache dans le film: c'est le *grand imagier*. Il est quand même possible, et assez fréquent, qu'un narrateur explicite raconte l'histoire. Celui-ci est appelé *extradiégétique* quand il ne fait pas partie de la diégèse. S'il s'agit d'un personnage de l'univers diégétique, il y a deux possibilités: quand il observe de l'extérieur, il s'agit d'un narrateur *péridiégétique*, et quand il est l'un des personnages principaux, il s'agit d'un narrateur *intradiégétique*.

Ensuite, les formes de la focalisation seront expliquées brièvement. Contrairement au récit écrit, le récit audiovisuel demande un regard plus précis quant au point de vue partagé avec les spectateurs. Par conséquent, François Jost (1989) propose de distinguer entre les composantes de la *perception*, notamment entre *l'auricularisation* (point d'écoute) et *l'ocularisation* (point de

vue). Pour les deux, on discerne entre trois cas possibles: si l'auricularisation ou l'ocularisation est nommée *zéro*, les spectateurs perçoivent de l'extérieur. Si l'on suit la perception de l'un des personnages, c'est-à-dire qu'on voit et entend tel qu'il voit et entend les choses, la perception est *interne primaire*. Un exemple serait la caméra subjective. La perception *interne secondaire*, par contre, est la plus courante: dans ce cas-là c'est surtout le montage qui exprime une notion subjective.

Le fait que l'ocularisation soit, par exemple, interne primaire ne veut pas dire que la *focalisation* soit aussi interne. La raison est simple : si l'on suit tout le temps le point de vue subjectif d'un personnage, cela ne veut pas dire qu'on partage ses connaissances. Il restera des choses que les spectateurs ne peuvent pas apprendre, comme l'apparence du personnage en question. C'est pour cela qu'une focalisation *interne*, qui transmet le savoir d'un personnage, se compose souvent d'ocularisations zéro et internes secondaires ou bien primaires. Outre cette possibilité, il y a aussi la focalisation *externe*, qui suit un certain personnage mais, contrairement à l'interne, ne révèle rien sur la vie affective ou sur les pensées. Finalement, Jost propose la focalisation *spectatorielle* qui privilégie l'audience. Ainsi, les spectateurs savent davantage que les personnages.

Un aspect très important est le *temps*. A priori il faut retenir qu'au cours de la perception d'un film, chaque image est dans le présent. Si l'on entre dans une salle de cinéma au milieu de la projection, on ne sait pas si l'image sur l'écran fait partie d'un *flashback*, ou si elle figure dans la chronologie des événements. À part les points communs entre la diégèse et la réalité afilmique déjà mentionnés, on pourrait aussi faire attention si le récit est daté ou s'il l'on trouve d'autres indications temporels.

Le temps peut être analysé sous trois angles possibles. D'abord, il y a *l'ordre temporel* qui oppose l'ordre des événements supposé de l'histoire et l'ordre établi par le récit. Si l'ordre du récit n'est pas chronologique, il s'y trouve des *anachronies*. Le plus souvent, le récit saute en arrière et montre des scènes déjà

passées, ce qui constitue une *analepse*. Le cas opposé et plus rare est celui d'une *prolepse*, qui montre des scènes de l'histoire à venir.

La seconde dimension temporelle est celle de la *durée*, qui représente le rapport entre temps de la narration et temps de l'histoire. Dans la narratologie filmique, on distingue entre cinq scénarios possibles, dont le premier est la *pause*: le temps coule tandis que l'action s'est arrêtée, par exemple pendant un long travelling sans commentaires. Quand le temps de l'histoire et celui de la narration sont égaux, il s'agit d'une *scène*, tandis que le *sommaire* est le plus commun: dans ce cas, le temps de la narration est plus court que le temps de l'histoire. Au niveau des séquences, on parle d'une *ellipse* quand on omet des événements; bien qu'il y ait un temps de l'histoire, le temps de la narration égale zéro. La *dilatation* est plutôt propre aux films artistiques ou expérimentaux car elle implique que le temps de la narration est bien plus long que le temps de l'histoire.

Finalement, la temporalité d'un film s'exprime aussi par la *fréquence*. Si le récit est *singulatif*, cela veut dire que chaque événement est raconté ou bien montré une fois. Quand un seul événement est raconté plusieurs fois, le récit est *répétitif*. Si un seul récit comprend plusieurs actions habituelles qui sont raccourcies, il est *itératif*.

Quand on observe les aspects temporels de plus près, le prochain pas mène à l'analyse de *l'espace*. Celui-ci est lié au temps car une suite de photogrammes, sur lesquels l'espace est montré, constitue une séquence temporelle. Il est indispensable de différencier le *champ*, donc ce qui est représenté dans le cadrage, du *hors champ*. Quant à la manière dont l'espace est inclus dans le récit filmique, la distance est primordiale. On distingue entre *l'identité spatiale* (l'action reste au même endroit), la *contiguïté directe* (les espaces montrés se touchent), la *disjonction proximale* (les lieux sont éloignés, il faut franchir une certaine distance) et la *disjonction distale* (la distance est pratiquement impossible à franchir).

Analyse de l'ensemble

Dans l'analyse, il était d'abord question de comparer l'univers diégétique à la réalité afilmique. *Marienbad* est un récit non-daté, pourtant on y trouve des allusions aux années 1928 et 1929. D'autres indications temporels, comme un poème de Rilke et une pièce de théâtre, dont le titre ressemble à une pièce de Henrik Ibsen, ont beau converger sur des éléments de la réalité afilmique, ils ne situent pas la diégèse dans un contexte historique. Tout de même, Marienbad en Bohême a connu des années glorieuses comme ville d'eaux fréquentée par des hommes littéraires comme Goethe, Kafka, Rilke ou Nietzsche. La Seconde Guerre Mondiale marqua la fin de cette époque.

Pour faciliter l'approche narratologique vers le rôle de la mémoire et des souvenirs dans *L'Année dernière à Marienbad*, j'ai choisi trois scènes ou plutôt moments dans le film pour illustrer l'ensemble. Tous les trois représentent des tentations d'évoquer des souvenirs de la part de X. Bien que ce film ait beaucoup de facettes, il y a quelques constatations valables pour le récit entier. Dès le début, le personnage d'Albertazzi est explicitement présenté comme le narrateur intradiégétique. Bien qu'on l'entende parler pendant plusieurs scènes, on ne le voit qu'après presque un quart d'heure. Au lieu de cela le personnage de Pitoëff paraît être introduit comme l'énonciateur du monologue *off*. Bien qu'il semble que les mots et phrases répétitifs prononcés par la voix à l'accent italien soient intérieurs, Alain Resnais remarque dans un entretien que ce n'est pas le cas: « [...] puisqu'il parle dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, c'est nécessairement qu'il s'adresse à quelqu'un d'autre. »(Billard et al. 1961: 9). Ce quelqu'un est A, la jeune femme jouée par Delphine Seyrig. Elle aussi n'est introduite comme interlocutrice de X qu'après une vingtaine de minutes.

Étant donné que la voix *off* s'adresse tout le temps à la femme, il est fort possible que le point d'écoute partagé avec les spectateurs est celui de A, et que l'auricularisation est donc interne. Parfois, comme quand le monologue de X change tour à tour de volume avec la musique d'orgue, on dirait qu'il s'agit d'une

auricularisation interne primaire. En ce qui concerne l'ocularisation et la focalisation, les choses sont un peu plus compliquées. Surtout dans les scènes des souvenirs – dont deux sont introduites par des moyens assez conventionnels, notamment par un regard sur une photographie et par un regard vers le vide – on a l'impression qu'il ne s'agit pas simplement de souvenirs, mais d'images mentales. Au début, A visualise ce que X lui raconte, mais peu à peu elle commence à se souvenir elle-même. L'histoire racontée par l'Italien et les souvenirs imaginés par la femme divergent de plus en plus. Il semble souvent que la focalisation est interne, liée à une ou bien deux des formes possibles de l'ocularisation. D'abord il paraît que A essaie littéralement de voir ces souvenirs par les yeux de X. Cependant c'est lui qui, en entrant dans le champ et en ordonnant à la femme comment elle *s'est comportée* (pour qu'elle se souvienne de la même manière que lui), essaie de pénétrer dans la tête de A. Plus la fin du film approche, plus les images et la narration de X divergent.

L'analyse du temps était un peu compliquée: à défaut d'une chronologie et de la moindre indication temporelle, comme la mention d'un jour ou d'une année précise, le classement de l'ordre, de la durée et de la fréquence paraît difficile. Pour le scénariste Alain Robbe-Grillet, l'affaire est simple:

On peut dire que le seul temps est le temps du film. Que là encore il n'y a pas de réalité en dehors du film. On voit tout. On ne nous cache jamais rien et il ne faut pas croire que le film dure une heure et demie et résume ainsi un temps plus long, [...]. (Labarthe/Rivette 1961: 16)

Ainsi la durée du film correspond probablement à une scène. On pourrait essayer de discerner une autre version, mais en fin de compte celle-ci semble être la meilleure. Quant à l'ordre, il semble peut-être tentant d'essayer de rétablir une chronologie. Ce n'est pas impossible, mais ce n'est probablement pas très fructueux. En tout cas ce ne serait pas dans le sens du film et ses deux auteurs. Finalement, la meilleure interprétation de la fréquence dans *L'Année dernière à Marienbad* est probablement celle du récit répétitif, puisque, d'une part, les souvenirs se manifestent de plus en plus au cours du film, et d'autre part beaucoup de situations se répètent plusieurs fois, mais à chaque fois de manière

différente.

Quant à l'espace, la conclusion la plus frappante est le fait que, très souvent dans *Marienbad*, on est témoin d'un déplacement soudain au cours duquel la conversation peut être continuée dans un tout autre endroit. Bien que les locaux du château et le parc soient près les uns de l'autre, la manière dont les personnages changent de lieu correspond souvent à une disjonction distale.

Vue de plus près

Pour une analyse plus précise, j'ai décidé, dans un premier temps, de regarder la scène théâtrale au début du film de plus près, et par la suite d'étudier la fonction de la statue et de celle de la chambre de A .

La scène théâtrale est d'autant plus intéressante que la voix de X est relevée par celle de l'acteur. Ainsi le récit semble se dédoubler. La pièce jouée rappelle la fin du film, et le fait qu'elle soit montrée encore une fois avant le départ de X et A pourrait indiquer une structure circulaire de l'ensemble. Cette pensée est consolidée par l'approche visuelle de X et M: quand X utilise le mot « moi-même » pour la première fois dans le film, c'est M que la caméra encadre. Pour la notion de temporalité, ainsi que pour celle d'auricularisation et d'ocularisation, j'ai joué avec quelques variations car, de nouveau, une attribution définitive est quasiment impossible. Néanmoins, la focalisation dans cette scène peut être classifiée comme spectatorielle. La caméra reste toujours dans la même salle, par conséquent une identité spatiale peut être constatée pour la plupart de cette séquence (à part quelques petites exceptions, comme l'apparence de M).

Outre ces observations, il est important de retenir que cette représentation théâtrale dans le film est une mise en abyme non seulement de l'histoire de X et A, mais aussi de *L'Année dernière à Marienbad*. La mise en scène des spectateurs renvoie directement au public dans les salles de projection.

La statue, autour de laquelle X invente des histoires possibles, est aussi une mise en abyme. Le rapprochement vers elle par les personnages incarne la façon dont les spectateurs devraient regarder *Marienbad*. L'interprétation historique de M, par exemple, figure la problématique d'une explication sans véritable réflexion. Au niveau du récit, le groupe de statues est aussi un des éléments de connexion, qui se retrouve dans des scènes répétitives.

Pour finir, la chambre de A constitue un espace de souvenir. Dans *Marienbad*, l'espace est lié directement au temps et ainsi aussi aux souvenirs. Cela peut être observé dans les scènes qui se déroulent dans la chambre de A, dont le décor se manifeste de façon de plus en plus précise, comme les mémoires de la jeune femme. Des détails tels qu'une image au-dessus de la cheminée peuvent servir d'indicateur du point de vue dans cette chambre. À cause de cette particularité, on pourrait déclarer que le viol prétendu, que Resnais avait changé en travelling multiple vers Seyrig, est en effet une imagination de X, et non de A. Une scène est particulièrement intéressante, car elle est la seule du film entier dans laquelle on aperçoit non seulement une, mais deux horloges. C'est à ce moment-là que la femme commence à se souvenir.

Conclusion

Dans *L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais met en scène l'acte de se souvenir. Cela se passe dans l'imagination et en association avec une narration des événements évoqués. Dans ce sens on pourrait comparer les procédés cinématographiques aux procédés cognitifs : la pellicule correspond à la mémoire, et la projection du film ressemble à l'acte d'évoquer les souvenirs. Mais il ne faut pas oublier le médium de projection : l'écran, respectivement l'imaginaire.

En fin de compte je voudrais proposer une approche historique : si Alain Resnais omet une thématique politique dans ce film, cela ne signifie pas qu'il ne puisse

être interprété d'une telle manière. Certaines insinuations dans le film peuvent se référer à l'entre-deux-guerres, que Resnais associe au « silence de nos pères » (cf. Liandrat-Guigues/Leutrat 2006: 58). Pendant la guerre d'Algérie la plupart des Français étaient aussi obligés de se taire. Peut-être *Marienbad* était censé illustrer que l'Histoire est toujours dans le présent, telle une image filmique ou un souvenir, et que dans les trois situations, la meilleure chose à faire est consulter sa mémoire : la mémoire individuelle, collective et culturelle.

9.3 Abstract

Ist *L'Année dernière à Marienbad*, das Ergebnis der Zusammenarbeit von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet, ein Film der Erinnerung oder nicht? Der Regisseur selbst bestreitet dies; seiner Meinung nach steht das Imaginäre im Vordergrund. Trotzdem kann dieses kinematografische Spiegelkabinett als Darstellung des Erinnerungsprozesses verstanden werden. Und als solche ist *Marienbad* nicht nur eng an die Sprache und die Erzählung des Vergangenen gebunden, es kann trotz mangelnder zeitgeschichtlicher Bezüge auch politisch gedeutet werden. Um dies zu begründen, sollen einleitend kurz die Begriffe *Erinnerung* sowie *Gedächtnis* definiert werden. Anschließend wird ein Überblick des filmhistorischen Kontextes sowie der wesentlichen Merkmale von Alain Resnais' Werk und Leben vor 1961 geboten.

Als theoretische Grundlage sollen die Eckpfeiler filmischer Narratologie insbesondere nach Schriften von Francis Vanoye und François Jost erklärt werden, um schließlich in der Analyse ausschlaggebende Szenen auf ihre erzählerischen Eigenheiten hin zu untersuchen. Davon ausgehend wird die Inszenierung des Erinnerns in Zusammenhang mit den Komponenten Raum und Zeit gesetzt. Außerdem werden mögliche versteckte sowie offensichtliche Bezüge zur Geschichte und Kultur Frankreichs und Europas erörtert, da diese eine historische Deutung maßgeblich beeinflussen können.

9.4 Curriculum Vitae

Name: Sarah Suder
Geburtsort: Wien
Staatszugehörigkeit: Österreich

Akademischer Werdegang

- 2004:** Beginn des Studiums der Romanistik an der Universität Wien.
Hauptfach Französisch sowie freies Wahlfachmodul Hispanistik
- 2007:** Beginn des zweiten Studienabschnittes, Schwerpunkt auf Literatur- und Medienwissenschaften
- 2007/08:** ERASMUS – Aufenthalt in Paris an der Université Paris IV Sorbonne
- 2010:** März/April: Studienreise nach Kuba inklusive Sprachkurs in Spanisch und Vorträgen über kubanische Geschichte