

Alain Resnais : Anmerkungen zu seinem Leben und Werk

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **27 (1967)**

Heft 11

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964626>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Alain Resnais

Anmerkungen zu seinem Leben und Werk

Biographische Hinweise

Alain Resnais, seit 1945 neben Robert Bresson der vielleicht bedeutendste Filmregisseur Frankreichs, wurde am 3. Juni 1922 zu Vannes in der Bretagne als Sohn eines Apothekers geboren. Mit neun Jahren besuchte er als Externer die katholische Internatsschule Saint-François-Xavier. Ein hartnäckiges Asthmaleiden zwang ihn, die Schule nach fünf Jahren zu verlassen; seine Eltern nahmen sich seiner weiteren Ausbildung an. Gezeichnete Helden- und Gangstergeschichten, Vorläufer der heutigen Cartoons und Comics, waren seine Lieblingslektüre. Vor allem hatten es ihm «Die Abenteuer von Harry Dickson» und von «Nick Carter» angetan. (Das seit Jahren verfolgte Projekt, das Leben des Meisterdetektivs Dickson in einem Film zu beschwören, hat also seine Wurzeln in der auf seine Kindheit ausgeübten Faszination dieser Hefte.) Häufige Kinobesuche weckten in ihm schon früh ein aussergewöhnliches Interesse am Film, und mit 12 Jahren wusste er bereits mit einer Acht-Millimeter-Kamera umzugehen. Seinen ersten kurzen Acht-Millimeter-Spielfilm inszenierte Resnais als Vierzehnjähriger mit Freunden und Freundinnen: «Fantomas», nach den Romanen von Pierre Souvestre und Marcel Allain. Noch im gleichen Jahr (1936) drehte er seinen 16-Millimeter-Film «L'aventure de Guy», wobei er das Drehbuch von Gaston Modet in einer Zeitschrift für Filmamateure gefunden hatte. Da ihn seine Filmversuche nicht zu befriedigen vermochten, wandte er sich der Literatur zu und beschäftigte sich, neben den Lieblingen seiner Kinderjahre, vor allem mit Marcel Proust, Katherine Mansfield und Aldous Huxley. Eine Tschechow-Aufführung weckte seine Begeisterung für das Theater, so dass er, als er nach seinem Abitur, auf das er sich privat vorbereitet hatte, 1940 nach Paris kam, zuerst zwei Jahre lang Schauspielunterricht nahm. Nun aber brach sein Interesse für den Film endgültig durch: 1943/44 besuchte er den ersten Grundkurs der IDHEC, der Pariser Filmhochschule, und spezialisierte sich auf Montage und Photographie, insbesondere Porträtphotographie. Nach anderthalb Jahren verliess er, aus gesundheitlichen Gründen und vom Lehrbetrieb enttäuscht, die Filmschule ohne Abschluss. Den Militärdienst absolvierte er 1945 als Mitglied einer Theatergruppe der französischen Besatzungsarmee in Deutschland. Von 1946 bis 1958 zeichnete Resnais in etwa 30 Kurzfilmen für Regie oder Montage verantwortlich. Bekannt wurden fast nur die Auftragsfilme, während seine meist mit Freunden oder für sie gedrehten filmischen Versuche und Scherze unbekannt und zum Teil verschollen sind. Resnais selbst betrachtet sie im Vergleich zu seinem professionellen Werk als nebensächlich, obwohl sie, da ohne Rücksicht auf kommerzielle Überlegungen geschaffen, für die Persönlichkeit des Regisseurs recht aufschlussreich sein dürften. Zwischendurch assistierte er für Montage in Kurz- und Langfilmen von Nicole Védres, Paul Paviot, Agnès Varda, Jacques Doniol-Valcroze und François Reichenbach. 1959 wurde Resnais durch «Hiroshima mon amour» mit einem Schlag international einem grösseren Publikum bekannt. Seither hat er nur noch Spielfilme gedreht. Resnais sagt über seinen Werdegang: «Ich bin für die Montage ausgebildet, und man könnte fast sagen, dass ich zur Regie gekommen bin, weil ich nicht immer Arbeit in der Montage fand. Dies war aber zugleich eine Ausbildung als Kameramann, denn im Grunde sind die Probleme der Optik und Belichtung für 16- und 35-Millimeter-Filme dieselben.» Volker Schlöndorff, der bei den Dreharbeiten zu «L'année dernière à Marienbad» mitwirkte, sagt von dem französischen Regisseur: «Von den Dreharbeiten ist kein Zornesausbruch zu erzählen und nichts von genialem Künstlerbetragen zu berichten. Es gibt keine Anekdoten um Alain Resnais. Er kleidet sich unauffällig und fährt Strassenbahn statt Auto, meist geht er zu Fuss. Er spricht leise, ist zu jedermann höflich, sagt nicht, was er denkt und fühlt.» Diese Zurückhaltung, eine «Mischung aus Schüchternheit und Bescheidenheit» (Marcel Martin), kennzeichnet nicht nur die meisten Interviews mit ihm, sondern auch seine Filme, die sich dem Zuschauer nicht leicht erschliessen und ein

grosses Vertrauen in die geistigen und analytischen Fähigkeiten des Filmpublikums verraten.

Die Kurzfilme – eine Schule des Sehens

Die Filme von Alain Resnais sind sehr unterschiedlicher Art, und doch bezeugen alle, ob kurze Auftragsfilme oder nach Drehbüchern von Romanautoren gedrehte Spielfilme, eine sehr persönliche filmkünstlerische Auffassung, der ein bestimmter, zum Teil marxistisch geprägter Begriff vom Menschen und seiner Welt zugrunde liegt. Resnais sagt: «Ich habe keine Botschaft zu verkünden. Ich versuche vor allem, persönlich und einfach auf ein Thema zu reagieren. Ich versuche Stellung zu nehmen zu einem Ereignis, einer Geschichte, einer Situation. Alles andere ist nur Journalismus.» Ob seine Kurzfilme das Werk eines Malers («Van Gogh», 1948, «Gauguin», 1950) den Spanischen Bürgerkrieg («Guernica», 1950, siehe in dieser Nummer, Seite 187), die deutschen Konzentrationslager («Nuit et brouillard», 1955), die französische Nationalbibliothek («Toute la mémoire du monde», 1956) oder die Industrie («Le mystère de l'atelier 15», 1957, «Le chant du styrène», 1958) zum Thema haben, in allen diesen Werken werden Gegenstände und Örtlichkeiten nicht in der Art eines objektiven Dokumentarberichtes dargestellt. Resnais unternimmt eine subjektive Befragung der Wirklichkeit, die den Dingen und ihren Beziehungen zum Menschen neue, beunruhigende Aspekte verleiht. «Man muss die Sicherheit der Leute erschüttern, sie aufwecken, erreichen, dass sie die überkommenen Werte nicht als unantastbar hinnehmen. Das ist in meinen Augen wichtiger als die reine und einfache Zerstörung. Aus einer destruktiven, aggressiven, negativen Darbietung kommen die Leute letzten Endes eher gefestigt heraus. Sie sind damit zufrieden, im Guignol gewesen zu sein. Das geht nicht viel weiter als die Chansonniers . . . Wissen Sie, ich stufe Brecht sehr hoch ein . . . er wie ich haben das Bestreben, uns an den Zuschauer in einer kritischen Verfassung zu wenden . . . Der veristische Film, die Wiederherstellung des täglichen Lebens, die Reproduktion der Gesten – das finde ich nicht interessant . . . Ich bestreite das Jenseits nicht. Ich stelle fest, dass es ausserhalb meiner Reichweite liegt und ziehe es vor, das anzugreifen, was ich ändern kann. Die Probleme der Mystik scheinen mir nicht überholt . . . Mein Wunsch ist es, eine Veränderung im Zuschauer zu bewirken, wenn auch nur eine minimale, ganz ferne.»

In diesem Verlangen, eine den Zuschauer aktivierende Rechenschaft von der Wirklichkeit zu geben, trifft sich Resnais mit Strömungen der zeitgenössischen Philosophie, Kunst, Literatur und des Films. Jean-Luc Godard erkannte in den Kurzfilmen Resnais' «ein Suchen nach der künstlerischen Form in der kinematographischen Technik, aber vorgetragen mit einem solchen Anspruch, dass es schliesslich über seinen Zweck hinausgriff, und dass ohne es der ganze junge französische Film nicht existieren würde. Denn Alain Resnais vermittelt mehr als irgendein anderer den Eindruck, dass er bei Null angefangen hat. Ein Kameranewerk schon bei «Van Gogh» – man hatte den Eindruck, dass das nicht nur eine Kamerabewegung war, sondern auch das Suchen nach dem Geheimnis dieser Bewegung . . . ». Ein ähnliches Tasten nach dem Geheimnis unter der Oberfläche der Erscheinungen macht jedes Werk von Resnais zu einem Ereignis im Geistigen und Formalen. «Damit ein Film mich interessiert, muss er eine experimentelle Seite haben.» Resnais hält nichts vom schönen Bild allein. Bild, Ton und Montage müssen sich gegenseitig ergänzen, korrigieren und begrenzen. Jedes dieser Elemente hat sein Eigengewicht, sein Eigenleben, doch erst zusammen bilden sie ein komplexes Ganzes. Daher wird auch verständlich, warum Resnais der Mitarbeiter bedeutender Autoren (Jean Cayrol, Raymond Queneau, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun) zwar grosses und respektvolles Gewicht beimisst und es ihm trotzdem gelingt, den fremden Beitrag, an dessen Entstehung er allerdings von Anfang an mitbeteiligt ist, ganz in das eigene Filmwerk einzuschmelzen.

Durch die persönliche Betrachtungsweise und in Verbindung mit einem originalen, jeweils aus dem Gegenstand erwachsenden Stil wurde Resnais zum Erneuerer des Kurzfilms. «Van Gogh», «Gauguin» und «Guernica» haben mit dem herkömmlichen

Dokumentarfilm oder Kunstfilm nicht viel zu tun. Resnais nimmt sie zum Anlass, im Schöpfungsprozess der Künstler Bezüge zur Gegenwart sichtbar zu machen. Es handelt sich weder um Kunstkritik noch um wissenschaftliche Biographien. Mit den Mitteln des Films sucht Resnais in das Werk des Künstlers einzudringen, es zu neuem Leben zu erwecken und dabei als Mittler seine persönlichen Empfindungen mitzuteilen.

Eine Anklage gegen den Kolonialismus enthält «Les statues meurent aussi», ein Film über nordafrikanische Kunst. Was kann dem Europäer eine Negerplastik sagen, die aus ihrer Umgebung, ihrem Kulturboden herausgerissen wurde. «Ein Gegenstand ist tot, wenn der lebendige Blick, der auf ihm ruhte, verschwunden ist», heisst es im Kommentar von Chris Marker.

Die totale Entwürdigung des Menschen in Konzentrationslagern hat «Nuit et brouillard» zum Thema. In der intellektuellen, kühlen Konfrontierung und Bestandaufnahme wird ein unfassbares Grauen lebendig, das zu vergessen notwendig ist, um wieder leben zu können. Zugleich aber wird die Angst vor dem Vergessen beschworen, das die Verbrechen vielleicht wieder möglich werden lässt. «Wenn man vergisst, kann man weder leben noch handeln . . . Das Vergessen muss konstruktiv sein. Es ist notwendig für das Individuum wie für das Kollektiv. Immer ist es notwendig zu handeln. Die Verzweiflung ist Stillstand, Versunkenheit in sich selbst. Die Gefahr besteht darin, stehen zu bleiben» (Alain Resnais). Da sind in Farbe die Ueberreste der einstigen Todeslager; das Leben nimmt wieder seinen Lauf, und man ist versucht, das Grauensvolle zu vergessen. Die einschlafende Erinnerung aber wird aufgeschreckt durch die monochrom getönten Standbilder des Grauens, unterstützt durch den suggestiven Text von Jean Cayrol: «Und da sind wir, die wir diese Ruinen betrachten, als ob das alte Ungeheuer Konzentrationslager tot unter dem Schutt läge, wir, die wir vorgeben, Hoffnung zu schöpfen vor dem sich entfernenden Bild, als ob man genesen könnte von dieser Pest; wir, die wir so tun, als glaubten wir, dass all dies Sache einer einzigen Zeit und eines einzigen Landes sei, und die wir nicht daran denken, rund um uns zu schauen und die wir nicht hören, wie man schreit ohne Ende.» «Toute la mémoire du monde», im Auftrag des französischen Aussenministeriums gedreht, ist nicht einfach ein Dokument über die «Bibliothèque nationale». «Mahndend werden die Anstrengungen vieler Generationen von Aufklärern und Schriftstellern beschworen, unsere Welt mitverantwortend zu begreifen» (Martin Ripkens). Dieses Bücherlabyrinth mit seinen an Gehirnwindungen erinnernden Gängen bleibt eine Totenstadt, und das aufgestapelte Wissen ist «toter Buchstabe», wenn nicht ein Mensch als Leser diese Welten lebendig werden lässt.

In «Le chant du styrène» geht es Resnais nicht darum, die Fabrikation eines Kunststoffes zu erklären; er will einfach zeigen, dass es sich um einen «noblen Stoff handelt, weil seine Herstellung sehr verwickelt ist und eine Menge Kenntnisse verlangt und weil er vom Menschen völlig neu geschaffen wird» (Alain Resnais).

Bei diesem kurzen und unvollständigen Überblick zu Resnais' Kurzfilmen fällt auf, dass ihn vor allem Schöpfungen des Menschen – Kunst, Technik – interessieren, nicht aber die Natur, Landschaften, Tiere usw. Wie ein Archäologe sucht er den Menschen in den Spuren seiner Werke. Aus der Verbindung und dem Gegensatz von Wort und Bild erschafft er eine neue Wirklichkeit, in der die Irrealität des Realen und die Realität des Irrealen in ständiger Wechselbeziehung stehen. Dies mag einerseits einer gewissen Undurchsichtigkeit und widersprüchlichen Interpretationen Vorschub leisten, andererseits soll es die Bildung eines neuen Bewusstseins bewirken. Alain Resnais sagt über sein Filmschaffen: «Das Publikum besteht aus Menschen. Und befindet sich im Leben nicht jeder Mensch immer in zwei oder drei Bereichen, hörbaren oder sichtbaren, viel mehr als nur in einem einzigen? Er begnügt sich nicht einfach mit der Registrierung dessen, was er auf der Strasse sieht und hört. Der Mensch wählt bestimmte Töne, gewisse Bilder aus. Wenn er die Augen schliesst, wenn seine Aufmerksamkeit nachlässt, dann wird das Leben vielleicht rein innerlich, aber es dauert deshalb nicht weniger fort, es existiert nicht weniger. Soll man nicht versuchen, in den Filmen ebenso vorzugehen.» (Schluss folgt) Franz Ulrich