

Auszug aus **Internationale Situationniste** bei **Context XXI**

(http://contextxxi.org/sunset-boulevard.html)

erstellt am: 29. Mai 2024

Datum dieses Beitrags: 1976

Sunset Boulevard

■ MICHÈLE BERNSTEIN ■
PIERRE GALLISSAIRES (ÜBERSETZUNG)
■ HANNA MITTELSTÄDT
(ÜBERSETZUNG)



Proust, Kafka und Joyce hätten sich bestimmt sehr gefreut, in der Frauenzeitschrift *Elle* folgendes zu lesen: „Seien Sie nicht schlaff! Sie müssen den letzten Film von Alain Resnais, diesem mustergültigem Regisseur, gesehen haben. Damit haben sie ein unerschöpfliches Unterhaltungsthema für die langen Herbstabende, sowie Stoff für tiefe Träumereien.“ Dass die drei Obengenannten dazu beigetragen haben, behaupten die Autoren des Films in einem am Eingang des Kinos gratis verteilten Prospekt: „Ganz wie es in anderen Kunstgebieten — im Roman z.B. bei Proust, Joyce, Kafka, Faulkner und vielen anderen — schon zu bemerken war, strebt der Film hier danach, sich von den hinfällig gewordenen, traditionellen Erzählweisen zu befreien“. Und der Hausfilmkritiker von *Paris-Presse*, Michel Aubriant, der den Prospekt bestimmt gelesen hat, erklärt spontan: „Wahrscheinlich werden viele Zuschauer sich weigern, mitzumachen ... sie werden also den Film überhaupt nicht mögen. Auch Joyce und Faulkner

werden von vielen nicht gemocht.“

Es ist Ihnen also jetzt klar, wenn Sie Robbe-Grillet nicht mögen, dann heißt das, dass Sie nicht würdig sind, Joyce oder die anderen gelesen zu haben. Wenn Sie im Gegenteil diese Schriftsteller schätzen (bzw. wenn Sie gehört haben, das gehöre zum guten Ton) — dann müssen Sie *Marienbad* auch für gut halten. Diese terroristische Werbung hat sich in den Zeitungen aller Schattierungen, auf Plakaten an den Kinokassen und natürlich dann auch im Echo weniger qualifizierter Idioten verbreitet.

Eigentlich ist *Marienbad* in verschiedenen Arten kritisiert worden und man darf nicht alle Kritiker verwechseln (dieses Problem stellt sich bei jeder Diskussion über die moderne Kunst wieder). Es gibt sicherlich diejenigen, die tadeln, weil sie noch nicht so weit sind, sie waren aber im speziellen Fall dieses Films nicht sehr zahlreich, oder vielmehr haben sie wegen dieser ganzen erdrückenden Werbung nicht gewagt, ihre Missbilligung verlauten zu lassen. Andere können aber auch kritisieren, weil sie wissen, dass sie schon weit *darüber hinaus* sind — und ohne dass sie Joyce für die Patenschaft verantwortlich machen, die ihm posthum aufgebürdet worden ist.

Wenn man sich absolut nicht als ein *Zeitgenosse* und *Betroffener* dieses Filmstils erkennen will, kann man entweder für die Vergangenheit oder die Zukunft eintreten und eine „rechte“ bzw. „linke“ Kritik liefern, um nach dem politischen Fortschrittswortschatz zu greifen. Hier wird selbstverständlich eine „linke“ Kritik gemacht. Es werden folglich diejenigen ganz beiseite ge-

lassen, die den Film gemocht haben — die in ihm die brave Avantgarde zu erkennen glaubten, die sie ohne Angst nehmen können — und ihn mit dem „Goldenen Löwen“ ausgezeichnet haben. In *Marienbad* sehen wir nur Rückschritt und Künstlichkeit — wobei wir unmittelbarsten Bezug auf Resnais vorigen Film *Hiroshima mon amour* nehmen.

Die Situationisten können beurteilen, was in der modernen Kunst wahr ist oder falsch, weil sie diese als Beteiligte gut kennen und weil sie wissen, *was aus ihr werden soll* — weil sie ihr Urteil fällen, indem sie von ihrer Zukunft, von der vollendeteren — komplexeren — Form ausgehen, die nach ihr kommt. Viele Leute sind heute stolz darauf, dass sie seit einigen Jahren nicht mehr einem Picasso-Bild gegenüber sagen: „ihre sechsjährige kleine Schwester könnte das auch.“ Das führt sie aber zu unvorsichtigen Verwechslungen, was den Respekt betrifft — allein die authentische Avantgarde kann die Bedeutung eines sich für modern haltenden Werkes in vollem Umfang erkennen.

Man kann es leicht als Bestandteil des Projektes eines Filmregisseurs verstehen, die schönen Bilder abzulehnen; man könnte z.B. meinen, dass er absichtlich nur belanglose Bilder macht. Das ist aber hier nicht der Fall. *Marienbads* Bilder sind absichtlich *schön* und die Szenerie ist ungewöhnlich. Doch vom formalen Standpunkt aus ist aus den Bildern nichts anderes als ihre Nichtigkeit und natürlich auch ihre Hergesuchtheit klar herauszulesen. Sie stellen eine deutliche Rückkehr zum Stummfilm, zum Ästhetizismus des Jahres 1925 dar — der erstarrten

Geste, den Kleidern, dem falschen Geheimnis, dem Unter-Cocteau: dafür fehlt nur noch der Schneeball. Es bleiben immerhin einige fragmentarische Spuren des guten Kurzfilm-machers Resnais, wenn er z.B. sein trauriges Schloss sorgfältig im travelling untersucht. Aber wozu? Mit all den Über- und Unterbelichtungen, dem erstarrenden Schießen mit der Pistole und dem Wind in den langen, flatternden Gewändern von Fräulein Seyrig — das sieht wie ein humoristisches Lehrstück aus über das, was man überhaupt nicht mehr machen kann. Den Ton charakterisiert dieselbe Nichtigkeit: Schwachsinnigkeit, Belanglosigkeit und Hässlichkeit. Resnais ahmt sein eigenes Experiment von *Hiroshima* noch gröber nach als die fremden Epigonen, die *Moderato Cantabile* gedreht haben. Es geht sogar so weit, dass er z.B. zu italienischem Akzent gegriffen hat, um den vortrefflichen Gebrauch der Stimme eines Japaners nachzumachen, der sich mit einer sich kurz in Hiroshima aufhaltenden Französin auf französisch unterhält. Was an und für sich schon weniger ungewöhnlich ist und sogar eher zum Komischen tendiert. Das Komische wird aber sublimiert, wenn man bedenkt, dass es sich von Anfang an — und meistens — um einen *inneren Monolog* handelt: da haben wir also den ersten Menschen auf der Welt, der mit einem italienischen Akzent *denkt!*

„Sie werden“, so die Werbung für den Film, „diesen Bildern sicher einen Sinn geben wollen — und auch einen finden.“ Warum nicht? Und bei derselben Gelegenheit auch einen Sinn für den Kommentar dieser Bilder — a priori habe ich nichts dagegen. Leider lassen sich die verschiedenen Deutungen, die der Zuschauer aus dem Film herausfinden kann, durch eine ziemlich traurige Banalität zusammenfassen. Es ist schließlich wohl ganz klar, dass folgendes gemeint wird:

- Liebe ist blind,
- Wer nur eine Glocke hört, hört auch nur einen Klang,
- Leben und Tod sind zwei geheimnisvolle Dinge,
- Man soll nie sagen: „So ‘was werde ich nie tun!“
- Frauen sind unbeständige Wesen,
- In der Natur sind alle Geschmacksrichtungen vertreten,

■ Was wissen wir schon?

Diesem Film kann man zwar viele Deutungen verleihen, nur ist keine einzige interessant. Sein Inhalt — falls man ein solches Wort in diesem Fall benutzen kann ist bedeutungslos, außerzeitlich und von Geschichte, Wirklichkeit und Leben mehr getrennt als eine Kaspertheater-vorstellung. Das alles im Gegensatz zu *Hiroshima*, der zwar kein besonders revolutionärer Film war, sich aber gegenüber den aktuellen Verhaltensweisen der Leute auf ziemlich sympathische Art einreihen ließ. Die Autoren wollen einer „Meditation über die Liebe“ nachgegangen sein. Da ihre Überlegungen genauso leer wie ihre Ausdrucksmittel sind, sollte es vielmehr eine Meditation über die *Aphasie* heißen. Daher kommt es also, meine Herren, dass Ihr Film stumm ist! Marcel l’Herbier, natürlich in einer lobpreisenden Absicht, schreibt: „Ein beeindruckender Sieg für einen außerordentlichen Film, in dem der Impressionismus des Stummfilms auf einer höheren Stufe wieder auftaucht“, und ebenso ein anonymer, aber nicht weniger begeisterter Leser der Zeitung *Arts*: „Es ist tröstlich zu sehen, wie ein junger Regisseur, während so viele Vertreter der ‚Neuen Welle‘ sich nur spöttisch und mitleidig über ihre Vorgänger äußern, das anerkennt, was er denen schuldig ist und was von denen behalten werden kann, die eine Kunst für unsere Zeit geschaffen haben. Also: *Marienbad* oder Dank dem Stummfilm.“ Tatsächlich ist dieser Film derjenige, in dem man kalt und aus Prinzip *nichts zu sagen hat*. Er ist also gerade dem entgegengesetzt, was an der von jedem authentischen modernen Künstler ausgeübten Kritik der Pseudokommunikation durch die Kunst positiv ist (und worauf wir hier immer wieder hingewiesen haben). Hier gibt es keine Kommunikation, die Autoren glauben aber in dummer Art, sie würden eine gewaltige repräsentieren und sie heben das sogar ganz ungeniert hervor. *Der König weiß nicht einmal, dass er nackt dasteht* und wir sehen der stolzen Zurschaustellung eines prunkhaften Nichts zu. Auch polizeilich wird der König imitiert: die Leute werden terrorisiert, indem man ihnen sagt: „Beweisen Sie bitte selbst, dass Sie klug und auf dem Laufenden sind, indem Sie ganz allein herausfinden, warum unser Film schön ist!“

Dabei gibt es trotzdem einen soziologisch bemerkenswerten Punkt — und zwar das Zugeständnis, der Film habe so viele Deutungen wie Zuschauer. Im gewöhnlichen Vokabular der S.I. heißt das das demagogische Versagen von Spezialisten, die ihre Arbeit nicht mehr kontrollieren können, die sich nicht einmal daran erinnern können, von welchen Sektenkonventionen — von welcher Kirche — ausgegangen werden soll, um ihre verschlossene Sprache zu verstehen. Jeder darf wohl denken, was er will, nicht wahr? Genauso wie jeder den Film sehen und zufrieden sein soll. Eine solche — noch dazu missverständene — Platitude führt zu diesem *geistigen Poujadismus*. Es ist übrigens möglich, dass Robbe-Grillet die wichtigen und schwierigen Werke, auf die er sich beruft (Kafka, Joyce, Faulkner usw., vgl. oben), immer nur in dieser Perspektive gelesen hat, in der raffinierten Meinung, das alles habe gar keinen Sinn, er sei aber schlau genug, um dem, was er nicht verstanden hat, einen zu geben, und man habe ihm die Wahl gelassen.

Seitdem hat Michel Butor das Projekt einer Oper erwähnt, in deren Pause er die Zuschauer abstimmen lassen will, die unter den möglichen Ausgängen auswählen können. Gegenüber den wahren Erfordernissen und Perspektiven der modernen Kunst stellt so etwas dasselbe dar wie Tinguelys Maschinen auf dem plastischen Gebiet und ähnliche bewegliche Bilder dieser Bastler, die sich damit schmeicheln, die alten Bedingungen der ästhetischen Umwelt „aufzuheben“. Man wäre schon (dabei phantasiere ich selbstverständlich) über eine weitere Stufe hinaus, wenn Michel Butor sich bei der zweiten Vorstellung damit begnügt, das in der ersten gefundene Ende vorführen zu lassen, und es den „zweiten“ Zuschauern überlässt, sich den passenden Anfang auszu-denken.

Was nun den Film *Marienbad* betrifft, der — wie man sieht — ziemlich hoch hinaus wollte, da er jedem seinen Anteil an Binsenwahrheiten anbieten sollte, so ist er tatsächlich leer — was aber nicht bedeuten soll, man könne ihn ausfüllen. Ein solcher Mangel an Talent, Phantasie und Kraft entspricht bis zu einem bisher selten erreichten Punkt einem Mangel an Interesse und Unter-

haltung für die Zuschauer. Nur für die Kritik, die sich darin wiedergefunden hat, hat ein solches Nichts eine schwerwiegende Bedeutung gehabt.

Die Autoren haben das Markenzeichen des Barocks angestrebt. Zum Barockautoren bringt es nicht jeder, der will. Auf keinen Fall aber, indem er so erbärmliche verbale Unklarheiten (vgl. den Reichtum der gesamten surrealistischen oder sogar dadaistischen Poesie, in Joyces Werk usw.) mit Bildern von Rokokoverzierungen vermengt! Im Film selbst gibt es eine große Tradition des Barocks, Regisseure wie Sternberg und Welles haben es schon bewiesen. Sie wussten, wie man durch einen Flur durchgehen muss. Und auch nur an Vogelfrauen wie Louise Brooks, die *Shanghai-Gesture*-Statistinnen in ihren Vogelkäfigen zu erinnern, gelingt dem jämmerlichen Gefieder der Delphine Seyrig keineswegs! Sich damit zu begnügen, schon bestehendes *garantiertes Barock* zu verfilmen, war kein gutes Rezept, um einen Barockfilm zu machen — sonst wäre der fade Dokumentarfilm über die portugiesische Architektur barocker als *Mr. Arkadin*. Der bayrische König Ludwig II., der der Werbung für diesen Film ebenso wie Coco Chanel Beistand leisten musste, ist ein schönes Beispiel für den Barock, nicht nur wegen seiner Schlösser, sondern auch in seinem ganzen Benehmen, in dem Robbe-Grillet sicher nie einen Sinn finden konnte! Er konnte aber die braven *Marienbad*-Reporter genauso wenig retten, wie er dem *Marianne de ma jeunesse* des ersten besten Duvivier das richtige Maß an Phantasie verleihen konnte. Um ein solches Material verwandeln zu können, muss man zweifelsohne eine bestimmte Weitsichtigkeit erreicht haben. Man weiß noch, wie Welles Bilder von Goya, als Masken reproduziert, bei dem Ball in *Mr. Arkadin* benutzt hat: auf dieser Ebene sollte gearbeitet werden. Nun, wenn Robbe-Grillet, dieser Schwachkopf, jetzt vorhat, ein Spiel zu erfinden (was ein ausgezeichnetes Programm sein könnte) und mit seiner erbärmlichen Gymnasiastenschlauheit sogar denkt, das sei ihm gelungen, kommt er auf nichts anderes als einen kleinen, schon sehr bekannten Salontrick, der noch dazu im Film falsch vorgespielt wird.

So viele anmaßende Irrtümer machen

es unerlässlich, Resnais Fall neu zu prüfen. Es stimmt also nicht — wie wir es in einer Editorischen Notiz der *Situationistischen Internationale* Nummer 3 schreiben zu können glaubten —, dass Resnais — im Gegensatz zu den anderen „Neuen Wellen“, die eine bloße Filmkultur vorzuweisen hatten — die moderne Kunst kennt.

„Sobald sich der Film um die Möglichkeiten der modernen Kunst bereichert, schließt er sich an deren globale Krise an“, schrieben die Situationisten über *Hiroshima*. Resnais war ehrgeizig, wir müssen jetzt aber einsehen, dass er nichts anderes als die Kreise des modernistischen Schwindels kannte, zwischen dem TNP („Nationales Volkstheater“) und den *Temps Modernes*, Mathieus Kunst und Axelos Denken. Trotz seiner ständigen Bezugnahme auf André Breton während der Diskussion über *Hiroshima* hat er sich ganz entlarvt, indem er sich auf Robbe-Grillet verlassen hat.

Mit Marguerite Duras, die ihm einen guten Text beige-steuert hatte — wenn auch bei weitem keine große Entdeckung und sie sollte dann ihre Unzulänglichkeit und vor allem ihren Mangel an kritischem Geist zeigen, indem sie am *Moderato*-Unternehmen teilnahm — war Resnais glücklich genug gewesen, etwas zu schaffen, was in die Richtung von dem ging, was er suchte — ein durch das Wort beherrschtes Kino.

Indem Resnais durch die fürchterliche Verspätung der Filmkunst gegenüber den anderen Kultursektoren — wenn man es so sagen kann — begünstigt wurde, hatte er in seinen Dokumentarkurzfilmen und bis *Hiroshima* auf immer jüngere Zeiten zurückgegriffen. *Hiroshima*, der unbestreitbar eine moderne Entwicklungsstufe in der Filmgeschichte erreicht hatte, stand im Vergleich mit der allgemeinen kulturellen Entwicklung nur noch bei Proust. Ging Resnais weiter in dieser Richtung, so war er jetzt mit seinem Werk gezwungen, einen zeitgenössischen Film zu machen. Indem er aber Robbe-Grillet das Wort lässt, kommt er zu kurz und ist — tot. Er bekennt sein kulturelles Nichts. Er versteht nichts mehr.

Noch aufschlussreicher — falls das

noch notwendig war — ist das Experiment für Robbe-Grillet Sprache. Alle, die sich noch Fragen über die „Geheimnisse“ seiner Prosa stellten, solange sie beim edel und ehrfurchtsvoll langweiligen Lesen seiner Bücher des Lindon-Avantgardeverlags blieben, haben deren unglaubliche Leere erst recht sehen können, als sie *inszeniert* wurde. Die „Schule des Zuschauens“ hält ihr spektakuläres Amt nur *typographisch* aufrecht.

Nach Resnais' Filmauffassung (einer durch das Wort beherrschten Filmkunst, die er in *Hiroshima* sehr richtig angewandt hatte) mussten Robbe-Grillet's Sätze zwangsläufig zum Hauptelement des Films werden. Deshalb gibt es auch überhaupt nichts mehr in ihm. Es war jedoch ein verlockendes Programm da — so etwa nach dem Motto: „Wenn die Schrift des Zuschauens den Film der Sprache trifft!“ Daraus entsteht Antimaterie. Robbe-Grillet, der viel zu spät kam, um den Roman zerstören zu können, hat trotzdem Resnais zerstört. Wie kann aber Resnais nicht gesehen haben, dass von allen, die auf französisch geschrieben haben bzw. dazu geeignet sind, gerade Robbe-Grillet *der Schlechteste* für ein solches Unternehmen war? Das beweist, dass er Ehrfurcht vor dem traurigen und plumpen Bluff des „Neuen Romans“ hatte — was ihn als einen Künstler verurteilt.

Diese Kritik wird nicht im Sinne einer „Filmkritik“ geübt, um *Marienbad* andere, heute vorzuziehende Filme gegenüberzustellen. Sie stellt aber betrübt das vorzeitige, durch Verirrung geschehene Ende einer bisher interessanten Entwicklung fest. Hätte Robbe-Grillet das Gänsepiel erfunden, dann wäre Resnais in den Brunnen gefallen.

Dieser Misserfolg kann keineswegs den *systematischen Betrug* des falschen „Wahrheitsfilms“ (vgl. die *Chronik eines Sommers*) aufwerten, die vollkommene Absurdität dieses Anspruchs auf eine objektive Untersuchung, während Leute, gestellte Fragen, geringer Prozentsatz dessen, was beim Schnitt behalten werden soll und die chronologische Folge, die den Sinn gibt, schon vorher ausgesucht wurden. Diese „Wahrheitsfilme“ legen einzig und allein eine grausame Wahrheit über das an dem Tag, was man vergessen hat zu vertuschen, da

man sich dessen nicht einmal bewusst war — und zwar die Schwachsinnigkeit des Wortschatzes und der Lebensweise der Freunde und Freundinnen des untersuchenden Soziologen.

Weder beim Film noch sonstwo ist ein besonders klares Bewusstsein von den Problemen der Leute zu erwarten, die von der gesamten Problematik unserer Gesellschaft und unserer Epoche nichts verstanden haben. Sollten sie klug sein, würde man es irgendwie erfahren. Wir hätten Spuren davon gesehen.

Das Maximum an Originalität für die Intellektuellen, die zur Zeit dabei sind, teilweise die üblichen Spezialitäten und Industriellen im Film zu ersetzen, ist niemals etwas anderes als die Pseudo-Originalität ihres eigenen, besonderen Unsinns — wie Hitchcocks Albernheit die gewöhnliche Albernheit der normalen Filmhandwerker ist. Ich denke z.B. an die nach H.F. Reys Roman und unter dessen Mitwirkung gedrehte *Spanische Fete*. Es gibt etwas fremdartiges in diesem Film (die ideologische Unterhaltung während des Essens mit den amerikanischen Journalisten), das ziemlich typisch für die Lebensweise derer ist, die man in Frankreich „Linksintellektuelle“ nennt. Man findet in diesem Film, der anscheinend nicht von Kaufleuten der Filmproduktion gemacht wurde, die Aufrichtigkeit der Linksintellektuellen wieder. Wo sind aber die Grenzen dieser Aufrichtigkeit? Sobald die für die Linksintellektuellen gleichfalls typische Unehrllichkeit und Unwissenheit anfangen. Totale Unwissenheit über die spanische Revolution (es wird keiner der lebenswichtigen Kämpfe im republikanischen Lager

gezeigt, dagegen nur anarchistische Trunkenbolde, Idioten und Sadisten und ein Trotzkiist, der so tut, als ob er jedesmal Pfadfinder spielen will, wenn es darauf ankommt, den Kommunisten Kontra zu geben usw.). Falscher Zynismus über eine falsche Liebe — eine, die dazu führt, in einem solchen Krieg fahnenflüchtig zu werden, obwohl es so viele andere Kriege gibt, bei denen es geboten wäre — wobei uns nicht einmal das übliche melodramatische Hilfsmittel des Wartens übrig gelassen wird, um zu erfahren, ob sie das lumpige Leben besiegt oder spießbürgerlich wird.

So dass diejenigen, die den Anspruch darauf erheben, über so wichtige Fragen wie die Wirklichkeit des alltäglichen Lebens oder den spanischen Krieg zu sprechen, Robbe-Grillet gegenüber kaum begünstigt werden: er ist zwar viel langweiliger, besitzt aber die besondere Kraft, *über nichts* zu sprechen.



Wir aber, die wir nicht gewöhnt sind, in der *offiziellen* kulturellen Debatte dieser Jahre beiläufig Partei zu ergreifen, hatten hier gesagt, dass Resnais' erster Film die situationistischen Thesen über die Zerstörung des Spektakels bestätigte, obwohl er selbstverständlich außerhalb dieser Thesen

konzipiert worden war („Der grundsätzliche Zug des modernen Spektakels ist die Inszenierung seines eigenen Verfalls“ — *Situationistische Internationale* Nr. 3). Aus Resnais' Zurückfallen ins überschwenglichste und von Motten am meisten angefressene Spektakel müssen wir schließen, dass Resnais gerade solche Thesen für seine weitere Entwicklung fehlten. Und weiter, dass sich kein moderner Künstler mehr außerhalb von uns denken lässt.

Michèle Bernstein: Geboren 1932 in Paris. Sie studierte an der Sorbonne und traf ab 1952 in der Bar „Moineau“ auf die Mitglieder der Lettristen und späteren Situationisten. 1954 heiratete sie Guy Debord und veröffentlichte Texte in *Potlatch* und der *Internationale Situationniste*. 1960 erschien *Alle Pferde des Königs*, 1961 gefolgt von *La Nuit*, der genau die gleiche Geschichte wie *Alle Pferde des Königs* erzählt, allerdings mit Stilmitteln des *Nouveau Roman*. Offiziell trat Bernstein 1967 aus der SI aus; sie lebte ab 1982 in England, heute wieder in Paris.

Pierre Gallissaires: Geboren 1932 in Talence (Gironde). Übersetzer und Mitgründer der *Edition Nautilus* in Hamburg.

Hanna Mittelstädt: Geboren 1951 in Hamburg. Autorin und Übersetzerin, Mitgründerin der *Edition Nautilus* in Hamburg.

Lizenz dieses Beitrags
Gemeinfrei
Gemeinfrei