

Merkwürdiges Beispiel literarischer Logik: Film = Literatur + x

Dietrich Harth

Mit den reichen Möglichkeiten des Funkmediums wohl vertraut, hat Alfred Andersch Ende der 50er Jahre die Erfahrung des Drehbuchautors mit dem Medium bewegter Bilder gesucht. Große Hoffnungen für die heimische Filmkunst setzte er in die Realisierung seines Romans *Die Rote* durch Helmut Käutner. Die Berliner Uraufführung (1962) mußte ihn aber tief enttäuschen.¹ Er hatte wohl recht, sich von der Verhöhnung seiner Vorlage durch die Regie zu distanzieren, obwohl ihm schon während der Mitarbeit am Drehbuch hätte dämmern können, daß seine hohen Erwartungen auf einem Mißverständnis beruhten. Weitere Erfahrungen mit dem anderen Medium beschränkten sich auf ein nicht realisiertes, immerhin preisgekröntes Drehbuch *Die Brandung von Hossegor* (1970) und zwei literarisch motivierte Fernsehproduktionen: *Haakons Hosentaschen*, ein Reisebericht (mit Martin Bosboom, ARD 1966), und das Fernsehspiel *Die Entwaffnung* (ARD 1969). Auf die Weigerung der bundesdeutschen Filmförderungs-Kommission, Fechners Verfilmung von *Winterspelt* finanziell zu unterstützen, antwortete der Romancier mit der kulturpolitischen Grundsatzrede „Bücher schreiben und Filme machen – zwei Berufe in einem Boot“.²

Andersch's Interesse für die europäische Avantgarde schloß die Filmkunst ausdrücklich ein. In seiner literarischen Zeitschrift „Texte und Zeichen“ kam sie hier und da zu Wort, und er selber schrieb Kritiken über Resnais (*Hiroshima mon amour*), Rossellini (*Il generale Della Rovere*), Fellini (*La dolce vita*) sowie die Nouvelle Vague und kommentierte in verschiedenen Tageszeitungen das Verhältnis des Schriftstellers zu Film und Fernsehen.³ 1961 veröffentlichte er in der Zeitschrift „Mercur“ den Essay „Das Kino der Autoren“; ein filmtheoretischer Versuch, dessen Titel das Schlagwort der Nouvelle Vague – „cinéma d'auteur“ – aufgriff, ihn aber anders als seine Urheber verstand.

Die Niveaulosigkeit des deutschen Nachkriegsfilms war nach Andersch's Überzeugung dem mangelnden Interesse der Schriftsteller an dieser Kunstform anzulasten. Ein gewichtiges Argument, das eine Wiedergeburt der Filmkunst einzig vom „Geist der Literatur“ erhoffte.⁴ Ihm entging, daß er damit an eine Debatte anknüpfte, die man bereits im Jahre 1913 unter dem Titel „Autorenfilm“ geführt hatte. Das *screenplay* sei – so lautete damals die Parole – dem Schriftsteller von echtem Schrot und Korn zu überlassen.⁵ Die Geschichte des Films war seitdem nicht stehen geblieben. Vereinzelt kam schon in den 20er Jahren der Ruf nach einem entliterarisierten Kino auf.⁶ Doch Hollywoods Bestsellerverfilmungen eroberten Markt und Publikum. Für die Filmkunst war damit nichts oder wenig getan. Andersch, der die Kunst vor der Kulturindustrie retten wollte, war das natürlich bewußt.⁷ Und dennoch hielt er eine „Rangerhöhung“ des Films nur dann für möglich, wenn literarästhetische Normen die Führung übernehmen. Tendenz: Nur jener Film hat Anspruch auf das Prädikat „künstlerisch“, der sich als eine „visuelle Form der Literatur“ bewähre. Der „kommerzielle Unterhal-

tungsfilm“ fällt damit aus der Zuständigkeit des ästhetischen Urteils heraus und bleibt allenfalls ein Kuriosum für soziologische Rutengänger.⁸ Um Anderschs Gründe für die Unterordnung der Filmästhetik unter die Literarästhetik verständlich zu machen, sind als erstes seine Urteile über die cineastische Avantgarde Europas zu prüfen.

Blicken wir zunächst aber auf die Filmgeschichte zurück, um einschätzen zu können, inwiefern hier von Avantgarde die Rede sein kann. Zu den klassischen, immer wieder erörterten und zitierten Formen der Filmkunst gehörten die sowjetischen Experimente (Eisenstein, Pudowkin etc.), die expressionistischen und amerikanischen Stummfilme (Murnau, Lang, Chaplin, Keaton etc.) und die großen Filmmythen Amerikas von John Ford über die Schwarze Serie bis Hitchcock. Der Zuletztgenannte hatte wie kein anderer vor ihm das Zusammenspiel zwischen Erinnerung und Erwartung im imaginären Aktionsraum der Zuschauerpsyche in sein filmästhetisches Hexen-Einmaleins einkalkuliert und mit dem Sujet auch den vorgegebenen Text für zweitrangig erklärt. Das erregte die Aufmerksamkeit der Filmkritiker der „Cahiers du Cinéma“, aus deren Mitte um 1960 die Nouvelle Vague hervorging. Eine filmästhetische Avantgardebewegung, die zwar in den Experimenten des Nouveau Roman eine literarische Parallele besaß, von Andersch aber mißtrauisch beobachtet wurde.

Die folgenreichste Anregung für die europäische Filmkunst ging indessen vom italienischen Neorealismo aus, der sofort nach Kriegsende mit Rossellinis *Roma, città aperta* (1945) den perfektionierten Kunstfilm deklassierte, da er sich einer offenen, die geschneigelte Professionalität zerstörenden Ästhetik verschrieb. Die neorealistischen Regisseure – Rossellini, Visconti, Antonioni, De Sica – nahmen die Sujets ihrer Realisierungen durchaus ernst, suchten sie aber nicht mehr allein im Drehbuch und zwischen den Studiokulissen, sondern vor allem auf der Straße. „Mit der Kamera durch die Gegend laufen“, hieß die von Cesare Zavattini, dem Programmator dieser Richtung geprägte Devise.⁹ Nicht auf die bildliche Mimesis im schriftlichen Text erzählter, im Studio szenisch nachgestellter Aktionen kam es dieser Bewegung an. Der Kitzel der Illusion galt ihr als bürgerlicher Luxus. In der Hand der Neorealisten wurde die Kamera zum Akteur. Sie sollte die Geschichte zugleich 'erschaffen' und analysieren, indem sie vom finalistischen Erzählschema spektakulärer Ereignisse sich löste und Alltägliches in der raum-zeitlichen Dispersion verschiedener materieller Kontexte vor Augen brachte.¹⁰ Ein Programm, das die passive und kulinarische, dem konventionellen Erzählfilm entsprechende Rezeptionshaltung stören wollte. Der neorealistische Film lädt den Zuschauer nicht mehr ein, sich – vermittelt über Charakter und Handlungseinheit – mit dem Sinn einer gut erzählten Geschichte zu versöhnen. Vielmehr macht das irrende Kamera-Auge die Suche nach Sinn zu seinem Geschäft, da es zugleich mit den problematischen Helden auch die Zuschauer einer undurchschaubaren, vom Zufall abhängigen Welt aussetzt.¹¹

Die Filmgeschichte datiert den Beginn einer neuen Ära der europäischen Filmkunst auf den Neorealismo, beschreibt seine Nachwirkungen bei Pasolini sowie im Neuen deutschen Film und nicht zuletzt seine Verwandlungen in den Arbeiten der Nouvelle Vague. Für Andersch stand die Geburtshelferrolle der Literatur in diesem Prozeß von vornherein fest. Ohne den literarischen Neorealismus Italiens erschien ihm eine solche Entwicklung undenkbar. Eine Meinung, die sich darauf berufen konnte, daß einer der großen neorealistischen Filme, Viscontis *La terra trema* (1948), einen Roman des literarischen Verismus – Giovanni Vergas *I Malavoglia* (1881) – zur Vorlage hatte, daß Resnais' *Hiroshima mon amour* ein Drehbuch von Marguerite Duras realisierte – die Belege für die Zusammenarbeit zwischen Literatur und Film sind Legion. Es wäre simpel, auf ähnliche Kooperationsformen zwischen Kinematographie und an-

deren Kunstgattungen (Theater, Oper, Malerei) hinzuweisen. Es wäre aber keine Antwort auf die Frage, warum Andersch so wütend Fellinis *La dolce vita* abkanzelt und auf dem Höhepunkt seiner Philippika diesem zurief, er biete „das jammervolle Schauspiel eines von der Literatur verlassenen Regisseurs“.¹²

Keine Frage: Hinter Anderschs Vorwurf steckt ein normativer, am gesellschaftlich engagierten, am „kritischen Realismus“ geschulter Literaturbegriff. Das zeigen überdeutlich die Maßstäbe seiner Kritik.¹³ Größten Wert legt er auf die dramatisch konstruierte und zugleich engagiert vorgetragene „Handlung und Form“ und bemängelt an Fellinis Film, ihm fehle dieses entscheidende Element, nämlich die „Konfrontation“ zwischen dem „Leben der Parasiten“ und dem „der Massen“; kurz: der Appell an den Zuschauer, aus dem gezeigten Antagonismus gesellschaftskritische Schlüsse zu ziehen. Den Grund fürs ästhetische Versagen findet Andersch im *sacrificium intellectus* des Regisseurs. Fellinis Film sei das Produkt einer schmählischen Konspiration zwischen Künstler, Industrie, Kirche und Staat, ein Verrat am Ideal jener Zivilcourage, die sich – wie bei Visconti, Rossellini, De Sica zu beobachten – „erbarmungsloser Gesellschaftskritik“ bediene.¹⁴ In ähnlichen Bahnen verläuft Anderschs Urteil über die Nouvelle Vague – vor allem über Godards und Chabrols Filme –, er kehrt hier den Kausalzusammenhang allerdings um. Diese neuen Filme sind für ihn auf erzwungene Weise a-politisch. Was er an ihnen noch schätzt, das ist weniger die ästhetische Innovation denn die subversive, in den formalen Experimenten sich darstellende Symptomatik. Doch im Vergleich mit dem engagierten Realismus erscheinen Andersch diese Filme eher schwach; sie seien Ausdruck des politischen „Desinteressesments“, „Werke eines resignierten Aufruhrs“ wie die Literatur der Angry Young Men, oder „introvertiert“ wie die der Beatniks.¹⁵ Ein Urteil, das zweifellos mehr über Anderschs Abstand zur jüngeren Generation als über die besprochenen Gegenstände sagt.

An den Produktionen der Nouvelle Vague und des Nouveau Roman liest Andersch die Macht der Zensur in der Zeit des Algerienkriegs ab. Er spielt Cassandra, prophezeit der französischen Literatur „ein Leben im Untergrund“ und der Welt überhaupt eine „Zeit der Finsternis“.¹⁶ Das, was ihm mißfällt, das Ausweichen vor dem „politischen Angriff“ in „den subjektiv-psychischen Choc“, erklärt er sich aus politischer Unterdrückung. Ein Kurzschluß und eine Ausflucht. Denn in Wahrheit stößt er sich an dem neuen, dem narrativen Realismus ungemäßen Stil. Und so legt er sich jenen zurecht, nennt ihn „Stil unter den Bedingungen der Zensur“ und macht sich an eine allegorische Lesart, die in der Chiffre die verborgene Klage über den Entzug ästhetischer Freiheit aufspürt.¹⁷ So spekuliert er, Film und Literatur in eins setzend, über Robbe-Grilletes Roman *La jalousie* (1957): „Das erbarmungslose Auge, das durch den Raum des Romans [...] kreist, das jeden Blickwinkel einnimmt und alle aufhebt – es ist ein unangreifbares Paradigma einer absoluten Freiheit, die in die Folterkeller von Algier blickt, auch wenn sie sie nicht ausdrücklich nennt.“¹⁸ Ein Fehlurteil, da Robbe-Grilletes Roman die paranoide *Unfreiheit* des von Eifersucht getrüben Blicks in eine rigide Point-of-view-Technik übersetzt.

In seine Weltkarte des literarischen Klimas filmästhetischen Wachstums trägt Andersch drei Zentren ein: Japan (Kurosawa, Inagaki), das Laboratorium Ingmar Bergmans und Italiens Neorealismo; noch am Rande, aber mit zentripetaler Tendenz: der englische Film.¹⁹ Was diese Beispiele in seinen Augen zu Vorbildern macht, ist die enge Zusammenarbeit zwischen Film und Literatur. Und diese hat verschiedene, doch stets literaturzentrierte Facetten: 'Übersetzung' des literarischen Textes ins „neue Bild“, Visualisierung der Romanform, Mitarbeit der Schriftsteller am Drehbuch. Mit einem Wort: Die Mutter der neuen Kunstform heißt „Literatur“. Anderschs Grundsatz,

erst das „literarische Bewußtsein“ mache das Kameraauge „wahrhaft sehend“, läßt freilich nicht jede beliebige Literaturkonzeption gelten. Seine Vorliebe gilt nun einmal jenem gesellschaftskritischen Realismus, der sich auf die semantische, sinnbildende, ja sogar eingreifende Kraft der Worte verläßt.²⁰ Wo Filmtheorie und -praxis an diesen Realismus anschließen – im Neorealismo und im englischen Film –, erst dort ist für ihn die Kooperation zwischen beiden Medien mehr als ein arbeitsteiliges Programm.

Die Parteinahme für den „kritischen Realismus“ schreibt nicht nur die thematischen und wirkungsfunktionalen Grenzen der Artefakte fest, sondern berührt auch den zugelassenen Umfang der Darstellungsformen. So verharrt Andersch etwa in seinem Versuch über *Hiroshima mon amour*, den er unter einem von Resnais entlehnten Filmtitel veröffentlicht hat, in den Bahnen der literarischen Kritik.²¹ Zwar lobt er das Werk als ein „außerordentliches Ereignis“ der Filmgeschichte, doch kapriziert er sich selbst angesichts eines so komplexen filmästhetischen Beispiels auf die Wiedererkennung spezifisch literarischer Strukturen, auf das, was sich noch mit den Begriffen „Geschichte“, „Handlung“ und „Metaphorik“ fassen läßt: die Darstellung einer inneren Entwicklung, die deutende Repräsentation der Handlung im Medium erinnernder Rückblenden und die „fotografierten Dinge“ als Metaphern für die psychische Realität der Figuren.²² Was übersieht dieser ans Gewohnte gefesselte, die Kohärenz einer gegebenen Erzählung suchende Blick? Die von der entstellenden Naheinstellung der Kamera festgehaltene Fremdheit der Körper in den Liebesszenen; die zerstückelnde Montage und die Totale des Zerstückelten, die – auf den Trümmern der Realität verweilend – die Erwartung an eine kontinuierliche Bildgeschichte enttäuschen; schließlich die auf materielle Zeichenspur reduzierte Kartographie eines fragmentarischen Imaginaire, das sich nicht mehr in schlichter Weise auf ein einheitliches, einem bestimmten Subjekt zugeordnetes Bewußtsein beziehen läßt.²³ Andersch spricht von der „vollkommenen Durchdringung“ dreier Handlungsebenen (= Raum- und Zeitebenen) „in einer synchronen Textur“. Er spielt damit auf die merkwürdige Zeitstruktur dieses Films an, sucht diese aber – so scheint mir – zu normalisieren, indem er die raum-zeitliche Vervielfältigung der Kamera-Blicke unter den Begriff einer organischen Gleichzeitigkeit zwingt. Dem läßt sich entgegenhalten, daß Resnais' Film gerade mit einer solchen Implementierung bricht, indem er der Zeit eine von den zerstückelten Handlungsabläufen unabhängige Bewegung verleiht. Die historischen Zeiten des Atombombenangriffs und des Zweiten Weltkriegs – scheint der Film zeigen zu wollen – sind vorgegeben und mächtiger als jene subjektive Erinnerung, die dem „Grauen des Vergessens“ entspringt.²⁴ Diese Ereignisse haben der allgemeinen Geschichte – wie Andersch treffend bemerkt – einen „absoluten Wendepunkt“ gegeben. Danach ist es aber – das zeigt Resnais – nicht mehr angesagt, durch die ordnende Handlungserzählung hindurch Zeit in der Bedeutung einer kohärenten und zugleich sinnhaften, in subjektiver Erfahrungsperspektive gebündelten Anschauungsform zu erzeugen.

Andersch hält um der Sinnkonstanz willen am ordnenden Erzählen fest. Denn die Erzählung – sei es im Film, sei es im literarischen Text – ist in seinen Augen „der Spiegel der Existenz“, ihre Funktion: „Totalisierung des Menschen“.²⁵ Ein verhänglicher Begriff, der die Literatur gegenüber der Analyse privilegieren soll, da die literarische (nicht die historische) Erzählung – wie Andersch behauptet – allein durch ihre komplexe Form in der Lage sei, das Ganze der Wahrheit zur Sprache zu bringen. Wo er selber mit den Formen des Erzählens experimentiert, ist er sorgsam darauf bedacht, die diskontinuierlich konstruierten Geschichten in einem subjektiven Bewußtsein zusammen zu fassen, um die angestrebte Synthese zu garantieren. Efraims Ge-

schichte, die – oberflächlich gesehen – an die des Regisseurs Guido in Fellinis Film *Otto e mezzo* (1963) erinnert, ist dafür ein Beispiel. Wie Fellini die diskontinuierlich erzählte Story in die mühsame Spurensuche des Regisseurs Guido nach 'seinem' Film und dessen Suche nach Auswegen aus der Verstrickung in Liebes- und Freundschaftsbeziehungen zerlegt, so verfährt auch Andersch in seinem Roman. Doch anders als Fellinis Film reflektiert der Romanerzähler Efraim dauernd über den Sinn seiner Ordnungssuche, legt sich sogar eine Chaos-Theorie zurecht, unterminiert diese aber, indem er schreibend Ordnung bewahrt: Sorgfältig registriert er die historische Chronologie und bezieht die eigene, ihm verworren erscheinende Lebensgeschichte auf ein allegorisches Sinndeutungsmuster, auf die Legende vom Ewigen Juden. Efraims am Ende des Romans formulierter Verdacht, er sei vielleicht „geschrieben“ worden, ändert nichts an dem zeitkritischen Realismus, der sich gegen den Zweifel des Ich-Erzählers behauptet. Denn wie im traditionellen Realismus ist die vom Ich wahrgenommene regengraue Welt auch hier nur der Schatten jener psychischen Realität, die sich in der Form willkürlicher Erinnerungen gegen die haltlosen philosophischen Konstruktionen des Helden durchsetzt und als *work in progress* objektiviert. Zu schweigen von der Geschicklichkeit des Autors Andersch, die literarische Erzählung über die ausgesprochenen Zweifel seiner Figur am Wert der Literatur siegen zu lassen. So entsteht – wie in der „ekmelischen“ Komposition des im Roman erzählten Musikers Hornbostel – der subjektiven Desorientierung zum Trotz eine Ordnung, jene „vollkommene Durchdringung“ des Besonderen und Allgemeinen, die Andersch in *Hiroshima mon amour* glaubte erkennen zu können.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn der Schriftsteller in seiner Filmtheorie die „innere Logik der Literatur“ zum einzigen Maßstab für die Beurteilung des anderen Mediums macht.²⁶ Ausgehend von Alexandre Astrucs Metapher des „Caméra-stylo“, des „Schreibens“ mit dem Kamera-Auge, wehrt er sich gegen die oft behauptete „Rangerhöhung“ des Films zur 'siebenten Kunst', zu einem mit anderen Kunstgattungen unvergleichlichen Genre. Selbst die Absage ans Drehbuch, die hier und da vom Neorealismo und der Nouvelle Vague formuliert worden ist, kann ihn nicht hindern, die Metapher von der „schreibenden Kamera“ als Indiz für den in jedem Fall geltenden, wenn auch unausgesprochenen Wunsch nach einer *literarischen* Filmästhetik zu interpretieren. Gewiß, es geht ihm nicht um ein Festhalten an der guten alten Literaturverfilmung. Es geht ihm vielmehr um den Vorrang der literarischen Struktur, mag auch das filmisch zu realisierende Textexposé nur aus wenigen Zeilen bestehen. „Die Urzelle eines Films“, dekretiert er, „ist immer ein Text“. Und zwar nicht ein beliebiger, sondern ein *erzählender* Text. Von dessen „Logik“, die „sich auf die gesamte gesellschaftliche und metaphysische Umgebung bezieht“, soll sogar noch die „optische Struktur“ des Films abhängig sein. Denn das Filmbild ist in seinen Augen „mit der Funktion der Metapher in der Dichtung identisch“.²⁷ Starke Thesen, die nach Prüfung verlangen, da sie eine autonome ästhetische Filmtheorie für nichtig erklären.

Anderschs Gedanken greifen an den entscheidenden Punkten immer wieder auf den Begriff eines „logischen Handlungsablaufs“ zurück. Selbst in „ungeschriebener“ Literatur kann diese Logik erscheinen. Was nicht heißen soll, daß die Erzählung mechanisch einem linearen oder kausalen Modus zu folgen hätte. Mit „Logik“ bezeichnet Andersch – wie schon zitiert – die Einbettung des erzählten Ereignisses in gesellschaftliche und „metaphysische“, will sagen: existenzphilosophische Kontexte. Es scheint daher, daß er hier – wie in seinen eigenen Romanen – am Prinzip der Handlungseinheit festhalten will, worauf sich wohl auch der Begriff „Totalisierung“

bezieht. Wenn er bemerkt, „das Wesen eines erzählerischen Textes bildet ein Vorgang subjektiver Kommunikation oder kommunizierender Subjektivität“, so verweist das – wenn ich recht verstehe – auf ein Darstellungsmodell, in dessen Zentrum das einheitliche, ordnungs- und sinnstiftende Bewußtsein des Erzählers/Autors steht. In diesem, und nur in diesem Sinne spricht Andersch vom „Kino der Autoren“, während die Nouvelle Vague mit dem relativ frei schweifenden Kamera-Auge gerade die Möglichkeit ausprobierte, eine vom Subjektzentrismus unabhängige polymorphe Bildwelt zu erschaffen, in der die Handlungseinheit allenfalls als Klischee erscheint.²⁸

Wo der Filmregisseur sich Anderschs „Logik“ entzieht, ihr sich widersetzt oder gegen sie verstößt, unterbietet sein Werk – mag es visuell noch so stark sein – den Erkenntniswert, auf den der Literaturtheoretiker des Films nicht verzichten will. Welche kritische Funktion die literarische Logik für ihn hat, das erläutert Andersch am Beispiel von Robert Bressons Film *Pickpocket* (1960). Die Filme Bressons waren für André Bazin, den Mitbegründer der Cahiers-Schule und Theoretiker des *cinéma impur*, gelungene Beispiele für jenen neuen Stil, der die Herrschaft literarästhetischer Normen zerstörte, ohne auf literarische Vorlagen zu verzichten. Eben diese Zerstörung macht Andersch Bresson zum Vorwurf und erklärt sich die in seinen Augen irritierende Einführung einer „banalen“ Liebeshandlung in die ansonsten gelungene Studie über einen jugendlichen Taschendieb (*Pickpocket*) mit der Mißachtung gegenüber der Logik der Literatur: „Es war der Film mit seinem Glauben, er habe letzten Endes nichts mit der Literatur zu tun, der Bresson eine unmögliche Handlung als möglich erscheinen ließ und damit sein Werk verdarb.“²⁹ Ein mißglückter Satz, der indessen bemerkenswert ist, weil er *dem* Film die Schuld an Bressons vermeintlichem Versagen in die Schuhe schiebt und *die* Literatur zum Retter erklärt.³⁰ Der Regisseur hatte übrigens geschwankt, ob er seinen Film nicht *Pickpocket*, sondern *Incertitude* nennen sollte. Was als Hinweis auf ein in allen Filmen Bressons durchgespieltes Thema zu verstehen ist, das auch Andersch nicht los ließ: das existentialistische Problem der Wahl- oder Entscheidungsfreiheit. Für Andersch war die Literatur der einzige Ort, an dem diese Freiheit sich verteidigen ließ, während Bressons Filme die mit dieser Freiheit verbundene Ungewißheit (*incertitude*) thematisierten.

Anderschs Insistieren auf der literarischen „Logik“ berührt auch ein anderes, für die ästhetische Filmtheorie maßgebendes Problem: die von ihm eher beiläufig behandelte Seite der Rezeption. Edgar Morin, aus dessen Buch *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) er am Ende seines Essays einige längere Passagen zitiert, hat den Film als eine Kunstform bestimmt, in der die uralte Magie der Bilder in der ästhetischen Erfahrung aufgehoben wird. Der Film – so faßt Morin zusammen – „tendiert zur Vernunft“.³¹ Was nicht so zu verstehen ist, als wolle Morin mit dieser These dem Rationalismus huldigen. Sein Interesse gilt vielmehr der Korrelation zwischen emotionaler Partizipation und einem mit den rationalen Mitteln der Traumfabrik erzeugten Bildzauber. In der kinästhetischen Beteiligung an dem suggestiven Ineinander von Bewegung, Rhythmus und „Sprache“ des Films ist der Zuschauer passiv und dennoch – im Wechselspiel von Projektion und Identifikation – auch aktiv an der Konstruktion eines Imaginären beteiligt, dessen technisch-apparative Ursachen ihm durchaus bewußt werden können: „Das Subjektivste, was es gibt – das Gefühl – ist eingedrungen in das Objektivste: ein photographisches Bild, eine Maschine.“³² Für Morin ist der Film daher nicht nur „subjektive Kommunikation“, sondern auch ein Medium „empirischer Erkenntnis“.³³ Eine These, die auf der anthropologischen Grundannahme fußt, die Kamerabewegung differenziere und erweitere nur die ohnehin in der menschlichen Natur angelegten Fähigkeiten der sensorischen Wahrnehmung. Es ist diese *Entspre-*

chung zwischen Wahrnehmungsapparat und technischem Werkzeug (Kamera, Tonaufnahmegesetz), die ihn veranlaßt, im Film ein Medium universeller Verständigung zu sehen. Die „Sprache“ des Films kennt keine konventionellen Zeichen wie die Wortsprache, sie ist für Morin, da sie in Bildern „spricht“, ein „natürliches Esperanto“.³⁴

Andersch beruft sich auf Morin, um die literarische „Logik“ des Films aus dem „Logos als Kern der Sprache“ abzuleiten. Er unterscheidet aber nicht wie sein Gewährsmann zwischen Wort- und Filmsprache. Morin ist ein Propagandist der 'siebenten Kunst', deren Autonomie Andersch strikt ablehnt. Die „Sprache“ des Films, bemerkt der französische Theoretiker, ist selbständig, sie liegt, auch wenn der Film eine Geschichte erzählt, zwischen den Sprachen der Dichtung und der Musik und appelliert daher an eine sensorische Partizipation, die der begrifflichen Erkenntnis vorausliegt und intuitive Erkenntnis einschließt. Hält Morin an der Analogie zwischen Logos-Erkenntnis und Bild-Erkenntnis fest, so bescheidet sich Andersch mit der Analogie zwischen den (narrativen) Formen des literarischen und des filmischen 'Textes' und ihrer spannungsvollen Beziehung zu einer bereits erkannten Wahrheit.³⁵

Die eine wie die andere Analogie wird indessen fragwürdig, nimmt man die Tatsache ernst, daß der Filmzuschauer nicht eine gegebene (empirische) Realität, sondern deren Wahrnehmung wahrnimmt und zwar in der Form einer Bewegung, in der die Zeit der Bilder und die Zeit der Bildwahrnehmung identisch sind. Erzählte Zeit und Erzählzeit lassen sich hier nicht scheiden. Der Film erzählt sich selbst, er ist – mit einem Wort Bazins – „einbalsamierte Zeit“.³⁶ Ein fundamentaler Unterschied zur literarischen Erzählung, der auch dann nicht verschwindet, wenn der Film als Romanadaptation daherkommt. Nicht zuletzt der von Andersch als Beweis für seine Theorie zitierte Visconti hat schon mit seinen frühesten, literarische Vorlagen verwertenden Filmen gezeigt, daß die Unterwerfung des Films unter „literarische Bewußtsein“ überhaupt nicht gefragt ist.³⁷ Mag auch Visconti sich irgendwann einmal programmatisch an die Normen eines kritischen Realismus à la Lukács geklammert haben, seine Filmkunst lebt aus einem spezifischen filmästhetischen Idiom, über das die Textvorlage keine Macht besitzt. Überhaupt hat der Neorealismus den Film aus jenem Andersch so teuren Amalgam der „Dichtung und Optik“ herausgelöst³⁸, indem er den visuellen und akustischen Ereignissen – etwa dem Zeigen leerer, mit Geräuschen synchronisierter Räume – das Recht auf eine Beliebigkeit zugestand, die sich bewußt den illustrativen bzw. handlungsinterpretierenden Funktionen der realistischen Konvention widersetzt. Fazit: Die Avantgarde hat gezeigt, daß sich der literaturtheoretisch unüberbrückbare Abgrund zwischen dem „geistigen Kontinuum“ der literarischen Erzählung und dem „materiellen Kontinuum“ der Filmerzählung ästhetisch ausbeuten läßt. Eine wie immer beschaffene „Logik“ der Literatursprache ist kein adäquates Erklärungsmodell, da der Film nicht die Wort- in die Bild-„Sprache“ „übersetzt“, sondern im Medium außersprachlicher Zeichen sich realisiert. Das Kamera-Auge ist kein Schreibutensil, sondern ein Blick, der nicht mit Worten 'erzählt', sondern den Zuschauer zum Augenzeugen macht.³⁹

Andersch scheint das zu ahnen, da er am Ende seines Essays zwischen 'reinem' Text und 'reinem' Film unterscheidet. Er spricht hier freilich auch von der „Gefahr“, die Literatur könne sich „in ihrem neuen Annex“ (dem Film) wohler fühlen „als in den Bauten, die seit Jahrhunderten stehen.“⁴⁰ Wie er selber mit dieser „Gefahr“ umgeht, das belegt die Verwertung von Antonionis Film *Il Grido* (1957) in seinem Roman *Die Rote*. Antonionis Film zeigt, wie eine Frau unversehens den Mann, der sie liebt, verläßt, wie der Mann sein Leiden in der Flucht zu vergessen sucht, aber zurückkehrt und sich vor den Augen der geliebten Frau den Tod gibt. Kein ungewöhnlicher Plot. Die

Filmkunst Antonionis realisiert diese Geschichte in der leeren, grauen Landschaft der Poebene. In der optisch suggestiven Tristesse dieses Raums bewegt sich der Verlassene, verfolgt vom Blick der Frau, der ihn auch in der Einsamkeit nicht verläßt und ihn noch einmal trifft, als es zu spät ist. Zum Halt kommen die Fluchtbewegungen des Mannes immer wieder an alleinstehenden Häusern, in die er einkehrt, neue Liebeserfahrungen sucht, aber nicht bleibt. Das Bildmotiv des alleinstehenden Hauses erscheint gleich zu Beginn von Anderschs Roman.⁴¹ Franziska, die Romanheldin aus gutbürgerlichen bundesdeutschen Verhältnissen, die sich an Antonionis Film erinnert, erblickt durch das Abteifenster des Zuges – quasi-filmische Kadrierung des Bildes – ein alleinstehendes schäbiges Haus mit geschlossenen Läden, ein Gehäuse „aus Trostlosigkeit und Verfall und geheimem Leben“⁴², Ort proletarischer Existenz. Die erste Fassung des Romans endet mit dem Einzug Franziskas, die ähnlich wie die Frau in *Il Grido* plötzlich ein anderes Leben gewählt hat, in ein solches, mit denselben Worten beschriebenes Proletarierhaus. In der revidierten Fassung von 1972, in der dieser Schluß gestrichen ist, bleibt die Passage erhalten, an der die Heldin sich von der Faszination des Motivs distanziert. „Wahrscheinlich ist das Ganze eine literarische Idee,“ heißt es da, „ausgelöst von neorealistischen Filmen“.⁴³ Und es folgt eine Kritik am „optischen Zauber“ des neorealistischen Films, da dieser die intendierte Gesellschaftsveränderung ästhetisch verfälsche. Es scheint, als übe hier der Autor durch den inneren Monolog seiner Figur Kritik am mangelhaften Realismus des Films. Die fast identischen Beschreibungen des Hauses bleiben in der zweiten Fassung erhalten, aber die handlungslogische Funktionslosigkeit dieser Stellen wirkt nun redundant. Auch an anderer Stelle zeigt der Roman, wie die literarische Logik mit Antonionis Film verfährt. Der einsame Musiker Fabio, mit dem sich Franziska in der ersten Fassung verbindet, erzählt die Handlung des Films *Il Grido* nach, um sich mit dem Filmhelden zu vergleichen. Er erzählt die Geschichte in der Form eines naturalistischen Stationendramas und fügt ihr eine Moral hinzu. Eine Moral, die in Fabio die zweideutige Überzeugung befestigt, daß Liebe Unfreiheit bedeute, und daß ihm diese Erfahrung fehle.⁴⁴

Anderschs Roman *Die Rote* ist von Antonionis Film (und Max Frischs *Homo Faber*) inspiriert, er kehrt aber die Vorzeichen um. Der Text erzählt nicht die Geschichte einer ausweglosen Flucht, sondern die der Frau, die sich plötzlich zu einer anderen Lebenswahl entschlossen hat und – ein Standardthema Anderschs – in die ungewisse, dauernd gefährdete Freiheit aufbricht (2. Fassung). Die Rückübersetzung des Films in Literatur ist lehrreich. Wo immer der Film im Roman unter der Form der Anspielung und als Zitat erscheint, stößt die literarische Rede an die Grenzen ihrer Beschreibungskraft. Die literarische Logik erreicht nicht die diesseits der Sprache fundierte materielle Präsenz der bewegten Bilder. Eine Reduktion beider Medien auf eine gemeinsame Logik hilft der ästhetischen Theorie daher nicht weiter. Dazu bedarf es vielmehr der genauen Bestimmung der zwischen Film und Literatur verlaufenden Grenzen.

Anmerkungen

1 Vgl. Stephan Reinhardt: *Alfred Andersch. Eine Biographie*. Zürich 1990, S. 358 f.

2 Frankfurter Rundschau [FR] 7.5.1977.

3 „Alles Gedächtnis der Welt“ [Alain Resnais]. In: Merkur (1960), S. 801-806; „Gewissensforschung eines Hochstaplers“ [Rossellini]. In: Merkur a.a.O., S. 284-286; „Süße, gekaufte

- Größe" [Fellini]. In: Merkur a.a.O., S. 696-700; „Hypothese über die Nouvelle Vague“. In: Merkur a.a.O., S. 1103-1106.
- 4 „Das Kino der Autoren“, zit. nach: *Das Alfred Andersch Lesebuch*, hrsg. von G. Haffmans, Zürich 1979 [hinfort zit.: *Lesebuch*], S. 198.
- 5 Franz-Josef Albersmeier: „Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik“. In: F.-J. Albersmeier/V. Roloff (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a.M. 1989, S. 28.
- 6 Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M. 1964, S. 241 ff.
- 7 „Die Blindheit des Kunstwerks“ [1956]. In: *Lesebuch*, S. 216.
- 8 „Kino der Autoren“ a.a.O., S. 203 f.
- 9 C. Zavattini: „Einige Gedanken zum Film“. In: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt a.M. 1972, S. 216.
- 10 Zavattini a.a.O., S. 214 ff.
- 11 Vgl. Lorenz Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M./New York/Paris 1992, S. 176 ff.
- 12 „Süße, gekaufte Größe“, a.a.O., S. 699.
- 13 Aufschlußreich der Essay „Auf der Suche nach dem englischen Roman“ von 1968. In: *Lesebuch*, S. 168 ff.
- 14 A.a.O., S. 696.
- 15 „Hypothese über die Nouvelle Vague“. In: Merkur (1960), S. 1104.
- 16 A.a.O., S. 1106.
- 17 A.a.O., S. 1105.
- 18 Ebd.
- 19 *Lesebuch*, S. 198.
- 20 „Das Wort 'gesellschaftskritisch'“, erläutert er in dem Preisausschreiben von *Texte und Zeichen* für einen „realistischen, zeit- und gesellschaftskritischen Roman“, „scheint uns mit dem Wort 'Roman' identisch zu sein“ (1956, S. 343). A. ist kein Nominalist, wie hier und da zu lesen ist. Im Gegenteil: Seine sprachkritischen Gesten und seine Überzeugung, daß sich in Literatur und Film 'etwas' am 'Menschen' zeige, das sich nicht 'sagen' läßt, deuten sein Festhalten am ontologischen Sinn der Universalien an.
- 21 „Alles Gedächtnis der Welt“. In: Merkur (1960), S. 801 ff. Resnais' Kurzfilm über die Nationalbibliothek Paris hat den Titel: *Toute la Mémoire du Monde*.
- 22 A.a.O., S. 801 ff. Auch an Rossellinis *Generale Della Rovere* interessierte A. vor allem die „Geschichte“ einer inneren Entwicklung: Merkur (1960), S. 284.
- 23 Vgl. dazu Gaston Bounoure: *Alain Resnais*. Paris 1962, S. 62 ff.
- 24 M. Duras: *Hiroshima mon amour. Filmnovelle*. Frankfurt a.M. 1982, S. 69.
- 25 „Bücher schreiben und Filme machen – zwei Berufe in einem Boot“. In: FR 7.5.1977. Unter „Erzählung“ versteht A. keinen Form- oder Gattungsbegriff, sondern so etwas wie eine literarische (anthropologische?) Universalie. Romane, Gedichte, Theaterstücke, Filme – heißt es an der zit. Stelle – erzählen „das Sein“.
- 26 „Das Kino der Autoren“. In: *Lesebuch*, S. 202 f.
- 27 A.a.O., S. 202. Der von A. zitierte Bazin hat wiederholt darauf hingewiesen, daß die neuen Filmtechniken den im Anfangsstadium der Filmkunst verwendeten *metaphorischen* und *symbolischen* Darstellungsstil überwunden haben; vgl. A.B.: „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“. In: F.-J.-Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1979, S. 276. Zur Schwierigkeit, literarische Metaphern filmisch zu realisieren, vgl. James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 148.
- 28 Vgl. dazu Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a.M. 1989, S. 285 ff.
- 29 Andersch, a.a.O., S. 203.
- 30 An der zit. Stelle heißt es z.B.: „Es wäre die Literatur gewesen, die Bresson geraten hätte [...]“.
- 31 E. Morin: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart 1958, S. 203.
- 32 Morin, a.a.O., S. 130.
- 33 A.a.O., S. 145.
- 34 A.a.O., S. 214 ff.
- 35 Andersch bestreitet die Autonomie der Künste mit dem konventionellen Argument, ihre Aufgabe sei es, die ästhetische Form für Erkenntnis „durchlässig“ zu machen. Selbst dort,

wo er von einer „dialektischen Spannung von Inhalt zu Form“ spricht, ist nicht zu verkennen, daß er an der Dichotomie zwischen intentionaler Formgebung und vorgegebenem Inhalt (Wahrheit) festhält. Das „Machen des Kunstwerks“ ist ein „formales Erfassen intuitiver Vorgänge [= Inhalte, D.H.]“ (*Lesebuch*, S. 217, 216).

36 A. Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975, S. 25.

37 Vgl. z.B. Friedrich Wolfzettel: „*Senso*. Von der psychologischen Novelle zum historischen Melodram (Camillo Boito, 1883/Luchino Visconti, 1954)“. In: Albersmeier/Roloff: *Literaturverfilmungen*. S. 437-465.

38 Andersch, a.a.O., S. 198.

39 Vgl. Kracauer über Film und Roman: a.a.O., S. 307 ff. G. Deleuze weist mit Bergson auf den materiellen, *nicht-sprachlichen* Charakter der Bewegungsbilder hin, der, will man die „Lesbarkeit“ des Films erklären, mit einer anderen als der *linguistischen* Semiotik zu verbinden ist: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. 1991, S. 41 ff. Vgl. auch die Analysen von François Jost: *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon 1987, S. 17 ff.

40 *Lesebuch*, S. 207.

41 Zu diesem Motiv vgl. D. Harth: „Literatur trotz Geschichte. Eine Alfred Andersch Lektüre“. In: J. Fetscher/E. Lämmert/J. Schutte (Hg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg 1991, S. 88 f.

42 *Die Rote*, Zürich 1974, S. 16.

43 A.a.O., S. 83.

44 A.a.O., S. 172 ff.