

Pascale Anja Dannenberg

Das Ich des Autors

**Autobiografisches in Filmen
der Nouvelle Vague**

SCHÜREN

Inhalt

1	Einleitung	13
1.1	Themenstellung	13
1.2	Ziel der Untersuchung – Abgrenzung des Themas – Autobiografie-Begriff	14
1.3	Geschichte und Stand der Forschung	16
1.4	Aufbau und Argumentationsfolge	26
2	Autobiografie im Film	33
2.1	Ohne Bekenntnis keine Autobiografie	34
2.2	Die Problematik eines Zeit-Sprungs	35
2.3	Autobiografisches Erzählen im Dokumentarfilm	37
2.3.1	Dokumentierende Bilder	39
2.3.2	Kommentar	40
2.3.3	Der autobiografische Regisseur vor der Kamera im Dokumentarfilm	40
2.3.4	Fazit: Aufbrechen des Wirklichkeits-Charakters der Bilder	42
2.4	Autobiografisches Erzählen im Spielfilm	43
2.4.1	Exkurs: Realitäts-Effekt	43
2.4.2	Exkurs: Jacques Lacan – Vom Imaginären zum Symbolischen	46
	<i>Spiegelstadium</i>	46
	<i>Sprache</i>	48
2.4.3	Der autobiografische Regisseur vor der Kamera im Spielfilm	50
2.4.4	Regisseur und Double	51
2.4.5	Dekonstruktion der Erzählform	52
2.4.6	Der aktive Zuschauer	53
2.4.7	Textsignale	55
	<i>Direkter Blick in die Kamera</i>	56
	<i>(Ich-)Erzähler</i>	57
	<i>Subjektive Kamera</i>	60
2.5	Fazit und Ausblick: Aufrichtigkeit im Eingeständnis authentischer Unerfüllbarkeit	61

3	Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague	67
3.1	Film als Kunstwerk	69
3.1.1	Das Autorenkino	69
3.2	Autobiografie als Kunstwerk	76
3.2.1	Autobiografie-Theorie in Frankreich und Deutschland im historischen Vergleich	90
	<i>Frankreich</i>	90
	<i>Exkurs: Existenziell reflektierende Autobiografie</i>	91
	<i>Deutschland</i>	93
3.2.2	Das Autor-Subjekt: Nouvelle Vague – Nouveau Roman	96
	<i>Nouvelle Vague: Der Autor wird zur Kunstfigur</i>	96
	<i>Nouveau Roman: Der Autor wird zur Lücke</i>	98
3.3	Film und Autobiografie werden Kunst	105
3.4	Der Realismus nach Bazin	106
3.4.1	Der Einfluss der Realgeschichte – Neorealismus und Orson Welles	106
3.4.2	Das gebrochene Raum-Zeit-Kontinuum bei Bazin	108
3.4.3	Fazit: Die Wirklichkeit zeitlich konstruiert	110
3.5	Das Zeit-Bild nach Deleuze	112
3.5.1	Das Kristall-Bild	116
3.5.2	Das wechselseitige Bild	117
3.5.3	Die Macht des Falschen	118
	<i>Deleuzes Fälscher</i>	118
3.5.4	Die freie indirekte Rede	121
3.5.5	Die Bewegung im Zeit-Bild	123
3.5.6	Fazit: Transformation des Subjekts in der Zeit	129
3.6	Das Kino der Authentizität	131
3.6.1	Authentizitäts-Strategien	134
	<i>Literarische Erzählstrukturen</i>	134
	<i>Reale Kontingenzen – Originalschauplätze – Improvisation</i>	136
3.6.2	Subjekt-Konstitution im Film als Spiegel	139
3.6.3	Fazit: Die Distanznahme des Autors zu sich selbst	144
3.7	Der Zuschauer als zweiter Autor	146
3.8	Fazit: Modern – Postmodern	147

- 4 Autobiografisches in «Les 400 coups» 151**
- 4.1 Truffauts Kindheit 152
 - 4.2 Das Leben – objektiviert für den Film 155
 - 4.3 Subjektivierung der Erzählhandlung 161
 - 4.3.1 Innerer Monolog 161
 - 4.3.2 Spiegel-Szenen 163
 - 4.3.3 Der Fälscher 165
 - 4.3.4 Die Fälscherin 166
 - 4.3.5 Im Rotor – Bei der Psychologin – Die Flucht ans Meer 169
 - Im Rotor* 169
 - Bei der Psychologin* 172
 - Die Flucht ans Meer* 175
 - 4.4 Objektivierung der Erzählung 178
 - 4.4.1 Die Ambiguität des Protagonisten 178
 - 4.4.2 Der «Erzähler» 180
 - Fragmentarische Erzählstruktur* 182
 - Autonome Geschichten* 184
 - 4.5 Fazit: Zwei subjektive Stimmen 186
 - 4.6 Epilog: Die Antwort auf «Les 400 coups» – «L'enfant sauvage» 192
- 5 Autobiografisches in «À bout de souffle» 195**
- 5.1 Autobiografische Bezüge 195
 - 5.2 Im Blick wird das Dokument zur Fiktion 197
 - 5.2.1 Die Blicke von Michel, Patricia und eines Denunzianten 199
 - 5.3 Die Sprache 201
 - 5.4 Das Schauspiel des Lebens 202
 - 5.5 Authentizitäts-Effekte 204
 - 5.5.1 Zeit-Kolorit 205
 - 5.5.2 Kulturelle Referenz und selbstreferenzielle Erzählstruktur 206
 - 5.5.3 Autonome Geschichten 209
 - 5.5.4 Fazit: Die Konstruktion einer Authentizität im Werden 210
 - 5.6 Die Kommentierung des Film-Autors 211
 - 5.7 Der subjektive Zeit-Gebrauch 215
 - 5.8 Fazit: Eine autobiografische Fiktion? 219

6	Autobiografisches in «Le signe du lion» und den «Contes moraux»	223
6.1	Der Einfluss Bazins	223
6.2	Madame Bovary, c'est moi	225
6.3	Die Rohmer'sche Figur – ein Konglomerat aus Schauspieler und Autor	231
6.3.1	Die Authentizität im Schauspiel	236
6.4	Reflexion über das Ich	238
6.4.1	Die Montage in «Le signe du lion»: Der ironische Blick auf die Figur – und die Reflexion dieses Blicks	238
6.4.2	Die Kamera in «Ma nuit chez Maud»: Die Reflexionsebene der autobiografischen Erzählung	243
6.4.3	Die Ich-Erzählung in den «Contes moraux»: Die Authentizität der autobiografischen Lüge	246
6.5	Fazit: Vom Ich zur Welt	253
7	Schluss	255
8	Literaturverzeichnis	263
9	Filmografie	279
9.1	Les 400 coups (1958/59)	279
9.2	À bout de souffle (1959)	280
9.3	Le signe du lion (1959)	281
9.4	Six contes moraux, III: Ma nuit chez Maud (1969)	282

1 Einleitung

1.1 Themenstellung

Autobiografie im Film, zumal im fiktionalen, wurde bislang kaum in der Filmwissenschaft untersucht. Dominique Bluher konstatiert 2001:

Même si on inclut dans l'autobiographie filmique le journal filmé et certains films de famille, on conviendra facilement qu'en comparaison avec la littérature, la question de l'autobiographie au cinéma a été jusqu'à présent peu étudiée et qu'elle ne fait pas partie des genres cinématographiques traditionnels et «commerciaux». Quant à l'étude de la nouvelle autobiographie ou de l'autofiction au cinéma, elle est, à ma connaissance, inexistante.¹

Hingegen beleuchtet die Literaturwissenschaft zumindest seit den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts die Autobiografie unter fiktionalen Aspekten, zeitgleich zum Aufkommen der Nouvelle Vague.

Im Fall der Nouvelle Vague erstaunt das Desiderat des Autobiografischen umso mehr, als eine Aufarbeitung eigentlich auf der Hand liegt: einerseits aufgrund der Forderung der *Cahiers du cinéma*-Kritiker nach einem filmischen Erzählen in der ersten Person (Theorie) und einem häufigen Versteckspiel um die eigene Person der Autoren-Regisseure (Praxis); andererseits aufgrund einer Filmwissenschaft/-publizistik, die ihre Vermutung autobiografischer Bezüge im Werk der Nouvelle-Vague-Autoren zwar immer wieder kundgetan – «Die Kategorie des *auteur* zielt auf die sehr persönliche Leistung eines Filmemachers, der . . . die Rede seines Films . . . in der ersten Person konjugiert, d. h. sich stets die Freiheit nimmt, in seinem Film «ICH» zu sagen»² (Norbert Grob), meist über die Figur eines «jeune homme, sorte d'alter ego de l'auteur» (Geneviève Sellier)³; «[a]us Bazins Lehren haben seine Schüler von der Nouvelle Vague die Konsequenz gezogen, daß es, um lebendige Filme zu machen, ein existentielles Verhältnis zum Kino braucht, wodurch die Filme immer auch ein

- 1 Dominique Bluher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëlic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 262.
- 2 Norbert Grob: Mit der Kamera «Ich» sagen. In: Ders. u. a., *Nouvelle Vague*, 2006, S. 48–59, hier S. 49.
- 3 Geneviève Sellier: La Nouvelle Vague. In: *Iris* 24, Herbst 1997, S. 77–89, hier S. 78.

autobiographisches Moment enthalten»⁴ (Frieda Grafe) –, aber nicht *systematisch* untersucht hat.

1.2 Ziel der Untersuchung – Abgrenzung des Themas – Autobiografie-Begriff

Die vorliegende Arbeit will mit theoretischen Vorüberlegungen, einem theoretisch-historischen Vergleich von Autobiografie in der Literatur und einer Auto(r-)biografie im Film der Nouvelle Vague sowie anhand von Einzelanalysen einen Beitrag leisten zur Diskussion des Stellenwerts autobiografischer Momente innerhalb fiktionaler Filme.

Methodisch folgt die Untersuchung literarischen Theorie-Konzepten im Umbruch eines traditionellen hin zu einem (post-)modernen Autobiografie-Verständnis und filmischen Theorie-Konzepten eines «klassisch-modernen» (Bazin) hin zu einem (post-)modernen Realismus-Verständnis (Deleuze), die überzuführen sind in Fallstudien, die eine Einflussnahme autobiografischer Erzählstrukturen in Literatur und Film auf das französische Kino der Fünfziger-/Sechzigerjahre dokumentieren, das ausgehend von den Bedingungen der Möglichkeit einer Konstruktion von Realität im Film zu einem modernen Subjekt-Begriff gelangt, der, gerade in Frankreich, erst in den Siebzigerjahren in der Autobiografie-Theorie Anerkennung finden wird.

Indem die Arbeit nicht allein versucht, Konzepte der Autobiografie-Theorie, ausgehend von der Zeit ihrer späten Würdigung als literarische Gattung (Shumaker, Gusdorf, Pascal), auf den Film anzuwenden, sondern diskursrelevante Konzepte der Film-Theorie mit berücksichtigt, wird die Falle umgangen einer zu eng an einer literarischen Transformation orientierten Geschichtsschreibung eines autobiografischen Films. Vielmehr wird gerade anhand der Gegenüberstellung theoretischer Ansätze von literarischer Autobiografie und filmischem Realismus deutlich, dass die Subjekt-Problematik untrennbar mit der Abbild-Problematik im Film verbunden ist.

Am Anfang der Überlegungen zur Eingrenzung der Fallanalysen steht François Truffaut, der sich zu autobiografischen Bezügen in seinem Spielfilm-Debüt *LES 400 COUPS* (1958/59)⁵ (dementierend) bekannt hat. Es bietet sich an, die Fallbeispiele auf die ersten Spielfilme ehemaliger *Cahiers du cinéma*-Kritiker auszudehnen (Truffaut,

4 Frieda Grafe: Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn. In: Dies., *Nouvelle Vague*, 1996, S. 7–14, hier S. 9.

5 Produktionsangabe nach: Robert Fischer, *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?*, 1991, S. 224.

Godard, Rohmer), da das Erkenntnisinteresse dieser Studie auf dem spezifisch *Filmischen* des Autobiografischen liegen soll und sich die *Cahiers du cinéma*-Kritiker in der theoretisch-praktischen Erforschung der von Bazin angestoßenen Frage: Was ist Film? auf direktem Weg von der *Film*- zur Subjekt-Konstitution befanden; weshalb auch die Arbeiten der so genannten *Rive Gauche*-Fraktion (Resnais, Duras, Varda), deren Ansatz per se ein literarischer ist⁶, nicht in die Studie mit einbezogen werden sollen.

Die Studie zeigt vielmehr, dass die ehemaligen *Cahiers du cinéma*-Filmkritiker, die heute als eigentliche Kerngruppe der Nouvelle Vague in der Film-Geschichtsschreibung gelten⁷, niemals sich orientiert haben an Philipp Lejeunes noch 1973 in seinem *Le pacte autobiographique* postulierter *sincérité*, welche die Möglichkeit der Repräsentation einer Lebensgeschichte zugrunde legt, sondern dass sie als Schüler Bazins von einem Realismus ausgingen, der darauf gründet, dass der Film strukturell unserer Wahrnehmung verwandt ist⁸, die sich über Blick und Sprache im Fiktiven konstituiert.

Darüber nahmen die Film-Autoren die zeitliche Verfasstheit von Bild und Subjekt in den Fokus, die schon im modernen Roman und insbesondere im Nouveau Roman eine Rolle spielt: Mit ihrem Verständnis von Zeit als Bewusstsein *und* Gedächtnis zeichnet die Nouvelle Vague ein modernes Verständnis von Subjektivität, weil sie die *Imagination* als Bestandteil der Realität anerkennt – und trotzdem oder gerade deshalb authentisch wirkt.

Nachgegangen wird der These, dass die Wahrnehmung des Rezipienten dieselbe ist, ob er einen Film der Nouvelle Vague (Fiktion) sieht oder ein vom Autor als «Autobiografie» deklariertes Buch (Dokumentation) liest. Dafür soll der Autobiografie-Begriff in dieser Studie auf den der Authentizität perspektiviert werden. Das Konzept der «Authentizität», so wie es hier Anwendung findet, rekuriert auf die Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan, nach dem das im Imaginären verhaftete Subjekt einzig in einer realen Gesprächssituation über seine bewusste Rede eine unbewusste erahnen lässt, und so der Andere «zwischen den Zeilen lesend» glaubt, dessen *wahres* Subjekt zu erkennen. Demnach konstituiert sich das Autobiografische in Literatur wie Film über einen *inszenierten* Dialog zwischen Autor/Regisseur und Rezipient.

6 Claude Murcia, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, 1998, S. 33 f. Vgl. Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*, 1998, S. 100.

7 Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, 2007, S. 39. Gemeint sind Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol und Rivette.

8 Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 41.

1.3 Geschichte und Stand der Forschung

Elizabeth W. Bruss geht erstmals⁹ 1980 der Frage nach, wie die Autobiografie von der Literatur auf den Film übertragen werden könnte, sich selbst darüber bewusst, nur Ansätze, keine fundierten Ergebnisse mit ihrer Untersuchung zu liefern¹⁰. Mit Bruss' theoretischem Essay widmet sich die Forschung relativ spät in der Filmgeschichte der Autobiografie im Film, und das, nachdem spätestens mit der (kurzen) Epoche der Nouvelle Vague¹¹ und ihren Überlegungen zur Autorenpolitik eine neue Subjektivität im Kino von Frankreich aus auf viele Länder übergreifend praktisch erprobt und die Moderne im Film begründet wurde. Bis heute ist die Anzahl deutsch-, englisch- wie französischsprachiger Aufsätze zum Thema des Autobiografischen im Film überschaubar.¹²

Mit der Arbeit der Amerikanerin setzt sich ein Jahr später die deutsche Filmwissenschaftlerin und Filmemacherin Christine Noll Brinckmann fundiert auseinander in ihrem Aufsatz «Ichfilm und Ichroman»¹³. Ebenfalls auf Bruss' Untersuchung nimmt der durch *Le pacte autobiographique* (1973) bekannt gewordene französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune Bezug im Rahmen des 1986 in Brüssel stattfindenden Kolloquiums «cinéma et autobiographie»¹⁴ – mehr referierend, als dass er selbst neue Forschungsansätze vorweist¹⁵.

Wiederum ein Jahr später bringt der deutsche Medienwissenschaftler Karl Prümm einen Aufsatz heraus – «Das Eigene im Fremden: Überlegungen zum autobiografischen Erzählen im Medium Fernsehen mit einer Einzelanalyse des Fernsehspiels *Berlin N 65* (1965) von Egon Monk»¹⁶. Prümm setzt den Beginn autobiografischen Erzählens im Film mit der Nouvelle Vague gleich.

Zuletzt sei auf Dominique Bluher verwiesen, die ein autobiografisches Arbeiten im Film vor allem versteht als «autofiction» im Rekurs auf Serge Doubrovskys

9 Dominique Bluher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 262.

10 Elizabeth W. Bruss: Eye for I. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320.

11 Mindestens so umstritten wie die Frage, wer zu ihren Vertretern gehört, ist auch der Versuch, die Nouvelle Vague zeitlich wie ästhetisch zu kategorisieren. Scarlett Winter, Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, 2007, S. 96.

12 Siehe Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 283.

13 Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112.

14 Vgl. Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 280 u. Dominique Bluher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, S. 267, Anm. 9 u. 12.

15 Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13.

16 Karl Prümm: *Das Eigene im Fremden*. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390.

Begriffsprägung hinsichtlich seines Roman *Fils* (1977), in dem der Held denselben Namen wie der Autor trägt.¹⁷ Die einzelnen Positionen sollen im Folgenden in einem knappen Forschungsabriss zusammengefasst werden.

Elizabeth W. Bruss geht in ihrer Untersuchung von der These aus, dass Film und Video das Schreiben als Aufzeichnungsmittel ersetzen und damit auch die Autobiografie in der Literatur nach 400 Jahren verschwinden werde.¹⁸ Grund genug, nach Möglichkeiten einer Transformation zu fragen. Eine klassische literarische Autobiografie erfüllt nach Bruss folgende Kriterien:

1. «Truth-value» zeigt sich für den Leser im Vergleich mit weiteren Dokumenten, die dieselben Ereignisse beschreiben, und in Aussagen des Autors, die seine Aufrichtigkeit bezeugen.
2. «Act-value» wird erfahrbar durch einen Autor, der als Erzähler seine Entwicklung beschreibend erläutert und für sein Handeln die Verantwortung übernimmt.
3. «Identity-value» betrifft die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist.

Die Erfüllung dieser Kriterien sieht Bruss im Film nicht gegeben.¹⁹ Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin geht bei ihrer Untersuchung von zwei Fragen aus: Wie funktioniert Film auf der Produktions- und wie auf der Rezeptionsseite? Warum eignet sich die Sprache besonders gut für den autobiografischen Ausdruck?²⁰

- 17 Dominique Blucher: L'auteur et l'autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëlic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 262, siehe auch S. 267, Anm. 13.
- 18 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 296 f.
- 19 Ebd., S. 299 f.; siehe auch S. 300, Anm. 4. Die Begriffsbestimmung wurde (erneut) überarbeitet und bezieht sich auf: Elizabeth W. Bruss: *Literary Acts*. In: Dies., *Autobiographical Acts*, 1976, S. 1–18; dieses Buch ist wiederum die Überarbeitung ihrer Dissertation: *Autobiography: The Changing Structure of a Literary Act*, 1972 (Angabe nach: Elizabeth W. Bruss: *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*. In: *Poétique* 17, 1974, S. 14–26, hier S. 21, Anm. 20; Elizabeth W. Bruss: *Acknowledgments*. In: *Autobiographical Acts*, 1976). In «*Literary Acts*» fragt Bruss noch genau andersherum, wie der Film wohl die literarische Autobiografie zukünftig beeinflussen werde (Elizabeth W. Bruss: *Literary Acts*. In: *Autobiographical Acts*, 1976, S. 1–18, hier S. 9), ebenso in *L'autobiographie considérée comme acte littéraire* (Elizabeth W. Bruss: *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*. In: *Poétique* 17, 1974, S. 14–26, hier S. 21). Nur in letztgenanntem Aufsatz in *Poétique* verweist Bruss auf Philippe Lejeune und auf dessen Artikel «*Le pacte autobiographique*», der ebenfalls in *Poétique* erschienen war (Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. In: *Poétique* 14, 1973, S. 137–162); hier grenzt sie sich in einer Fußnote ausführlich erläuternd von Lejeunes Forschungsansatz ab, nicht ohne seine Verdienste anzuerkennen. Es wundert nur, wieso Bruss weder in «*Literary Acts*» (1972/76) noch in «*Eye for I*» (1980) trotz der Ähnlichkeit zu Lejeunes Kriterien-Ausarbeitung für die Autobiografie nicht auf diesen explizit verweist, zumal dessen *L'autobiographie en France* (1971) ihn schon zur anerkannten Autorität auf diesem Forschungs-Gebiet hatte werden lassen.
- 20 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 297.

Bruss beantwortet letztere Frage mehrmals mit der Autoren-*Kontrolle*, die im Film aufgrund seiner «machinery»²¹ nicht erfüllt sei.

1. «Truth-value»: Im Gegensatz zur Literatur kenne der Film eine Trennung zwischen Fiktion und Dokumentation, so dass sich der filmende Autobiograf auf eine der beiden Gattungen festzulegen habe; wähle er die Fiktion, provoziere er den Verdacht, nicht aufrichtig zu sein. Unabhängig vom filmischen Genre sei das Hauptproblem das Bild, das nur einer äußeren Gegenständlichkeit entsprechen und damit nicht die innere Wahrheit eines Individuums *wieder* erschaffen könne.²²

2. «Act-value»: Verantwortlich für den Film seien keine «auteurs»²³, da diese aufgrund filmischer Teamarbeit nichts von der Unabhängigkeit und der Kontrolle schreibender Autoren hätten. Schwerer wiege jedoch, dass der Realismus im Film keine Unterscheidung zwischen einem «Ich» auf der Leinwand und einem «Du» des Zuschauers erlaube, und um beide Blickpunkte identisch werden zu lassen, weise der Blick des Darstellers «out of frame»²⁴ und nicht auf einen «blind spot»²⁵ innerhalb des Bildrahmens, mit dem der Blick des Erzählers auf sich selbst als erzählter Person deutlich werden könne.

3. «Identity-value»: Eine Identität sei nicht anzeigbar, da im Film keine Figur sich selbst reflektierend betrachten könne, entweder sie betrachte ihre Umwelt oder sie werde von dieser betrachtet – «objectivity ends where subjectivity begins»²⁶. Der Versuch autobiografischer Selbstkonstruktion werde durch den Film «dekonstruiert» («deconstruct»²⁷), der Regisseur könne nicht von einer Seite der Kamera zur anderen wechseln, auf der diegetischen²⁸ Ebene werde er nicht «als Person» verstanden²⁹.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 302 f.

23 Ebd., S. 304. Hingegen Lejeune: «En fin de compte, c'est le réalisateur qui est responsable de son équipe, et le cinéma d'auteur prouve que le travail collectif permet parfaitement à une personnalité de s'exprimer. Simplement l'acte autobiographique n'est plus solitaire et intime.» Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 10.

24 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 305.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 308.

27 Ebd., S. 317.

28 Nach Étienne Souriau ist die Diegese «tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie». Étienne Souriau: *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*. In: *Revue internationale de filmologie*, Bd. 2, 1951, Nr. 7–8, S. 231–240, hier S. 240. Die imaginäre Welt des Dargestellten schließt damit nicht nur die Erzählhandlung ein, sondern ist auch als Möglichkeit einer Welt denkbar. Siehe auch Frank Kessler: *Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule*. In: *montage/av* 6/2/1997, S. 132–139, hier S. 137.

29 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 308 f.

Wenngleich Bruss festhält, es sei unmöglich, die Autobiografie in ihrer literarischen Anlage exakt auf den Film zu übertragen, weiß sie um das autobiografische Arbeiten etwa von Cocteau, Fellini und Truffaut. Diese Arbeiten unterscheidet sie danach, ob der Schwerpunkt auf die zu filmende Person gelegt wird oder auf die Person, die filmt. Wenn die zu filmende Person (zu) dominant im Bild erscheine, sei damit die Gefahr verbunden, dass der Film als Biografie und nicht als Autobiografie verstanden werde – wie *LES 400 COUPS*. Wenn auf die Person, die filmt, verwiesen werden soll, müssten ungewöhnliche subjektive Einstellungen verwandt werden, die schnell einen gegenteiligen Effekt bewirkten und an abstrakten Expressionismus, Fantasy oder Surrealismus gemahnten.³⁰

Doch wenn der Film nicht an Kriterien traditioneller literarischer Autobiografie gemessen wird, hält die Wissenschaftlerin ein autobiografisches Erzählen prinzipiell denkbar – über die Fiktion.³¹ So stellt Bruss bei Kenneth Angers *FIREWORKS* (1947)³² heraus, dem Regisseur gelänge es, innerhalb eines fiktionalen Rahmens sich selbst imitierend als ein Anderer zu erzählen³³, der Film erzeuge «a delicate polyphony within the apparent unity of a single existence»³⁴. Bruss folgert: «Such films cannot produce the old self-knowledge (nor the old self-deceptions) of classical autobiography, but they can do something else: they can take identity beyond what one consciousness can grasp, beyond even what the unaided human consciousness can encompass.»³⁵ Für die Wissenschaftlerin zeigt sich Autobiografisches im Film als «an abstract ‹position›»³⁶ mit audiovisuellen Bildern, in denen die Stimmen sich vom Körper lösten und eine räumliche wie zeitliche Integrität überflüssig machten. Mit Blick auf die Transformationen des Ichs in einer (modernen) Autobiografie, etwa in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), hält Bruss eine «manufactured subjectivity» im Film denkbar.³⁷

Bruss misst detailliert Kriterien einer traditionellen Autobiografie in der Literatur am klassischen Film mit chronologisch erzähltem Handlungs-Schema und dem Ziel passiver Zuschauer-Identifikation. Bei Bruss tilgt ein die Welt «objektiv» und

30 Ebd., S. 309 ff.

31 Bruss merkt an, dass sich in der Literatur Autobiografie, Biografie und Fiktion vom Stil her nicht unterscheiden. Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 299.

32 Produktionsangabe nach The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0039383/> (letztmalig abgefragt am 24. 10. 10).

33 Elizabeth W. Bruss: *Eye for I*. In: James Olney, *Autobiography*, 1980, S. 296–320, hier S. 313.

34 Ebd., S. 318.

35 Ebd., S. 318 f.

36 Ebd., S. 301.

37 Ebd., S. 319.

mechanisch reproduzierendes Kameraauge alles Unbestimmte, Vage, Zweifelnde, das die Autobiografie ausmacht. Wenngleich sie viele Absätze später einräumt, dass diese Vereinfachung trügerisch sei³⁸, scheint sie sich nicht davon frei machen zu können, im filmischen Apparat eine Konstruktion zu sehen, welche die Autobiografie zerstöre³⁹, so dass sie diesen polemischen Ansatz ihren Einzelanalysen zugrunde legt, deren Ergebnisse denn auch *nur* im Rahmen eines klassischen Films ihre Gültigkeit haben. Ihre Argumentation zielt darauf, die Unmöglichkeit eines autobiografischen Projektes für den klassischen Film vorzuführen, um festzuhalten, dass der Film eine autobiografische Selbstkonstruktion dekonstruiert und eine Vielstimmigkeit des Ichs jenseits dessen Bewusstseins aufzeigt.

Bruss arbeitet das Wesen des Films klar heraus, das darin besteht, mit einem Gegenüber zu kommunizieren, übergreifend von der filmischen Handlungsebene auf den Zuschauerraum, ohne jedoch gerade darin den Vorteil autobiografischen Erzählens im Film gegenüber der Literatur zu erkennen, trotz ihrer Erwähnung Lacans⁴⁰.

Wenn sie auch mehr Fragen stellt, als Antworten gibt, so stößt die Untersuchung im Rahmen ihrer Gegenüberstellung von filmischer und literarischer Sprache wichtige Ansätze an. Das zukunftsweisende Moment der Bruss'schen Darstellung liegt weniger in einer systematischen Analyse autobiografischen Erzählens im Film als in der erstmaligen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Problematik an sich, die zur Weiterforschung anhält.

Christine Noll Brinckmann unterscheidet zwischen «Ichfilm und Ichroman» in ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1981 und fokussiert damit ihre Untersuchung von vornherein auf einen Ich-Erzähler in der *Fiktion*, in der die Figur sich vorgeblich selbst erzähle, doch die Form der Erzählung mit fast unvermeidlichen Plausibilitätsbrüchen schnell vom Rezipienten als Kunstgriff entlarvt werde.⁴¹ Im Rekurs auf den Ich-Roman schließt Brinckmann auf einen Ich-Film, der nur *partiell* möglich sei.⁴² Erstens könne aufgrund der Teamarbeit nicht von einem individuellen Autor die Rede sein, zweitens führe die visuell eingeschränkte Verfügbarkeit vergangener Ereignisse zu Glaubwürdigkeits-Problemen, und drittens bestünde die Notwendigkeit, einen Filmemacher als Ich-Figur einzusetzen⁴³ – wenn aber ein Anderer die wich-

38 Ebd., S. 318.

39 Ebd., S. 303.

40 Siehe Kap. 2.4.2.

41 Christine N. Brinckmann: Ichfilm und Ichroman (1981). In: Dies., Die anthropomorphe Kamera, 1997, S. 82–112, hier S. 84 ff.

42 Ebd., S. 88.

43 Ebd., S. 89.

tige Aufgabe der Kameraführung übernehme, wäre «[d]ie Gestaltung der Bilder, die eigentliche Sicht der Geschehnisse, . . . nicht von der Ichfigur geprägt, so daß die Subjektivität der gesamten Darstellung fragwürdig erschiene»⁴⁴.

Für Brinckmann liegt die Unterscheidung zwischen Ich-Roman und Ich-Film in der «starke[n] Betonung des Augenblicks, des gegenwärtigen Bewußseinszustands oder der persönlichen Wahrnehmung»⁴⁵ im Film und der «Inkonsistenz, Unaufgelöstheit, die allen Icherzählungen eingeschrieben ist, [die] im Film noch faßbarer als im Roman [wird], gerade weil die Form dort nur partiell zu verwirklichen ist»⁴⁶.

Brinckmanns bleibendes Verdienst ist die kenntnisreiche Analyse von *Voice over* und *Flashback* als mögliche filmische Erzählstrukturen einer Ich-Form. Damit treibt sie die Frage von Bruss nach dem Wie autobiografischen Erzählens im Film voran. Die Filmwissenschaftlerin und Filmemacherin greift Bruss' vagen Gedanken an einen voneinander unabhängigen bis kontrapunktischen Einsatz von Ton und Bild auf und führt anhand zahlreicher Beispiele der Filmgeschichte auf, wie mittels *Voice over* ein Filmemacher wie etwa Orson Welles eine Ich-Präsenz indiziert, im Gegenzug oftmals die Ich-Person für den Zuschauer weniger zur Identifikationsfigur wird, aber an Persönlichkeit gewinnt.⁴⁷ Brinckmann arbeitet im Hinblick auf den *Voice over* die Wirksamkeit des Tons heraus:

Bekanntlich ist das Gehör der Sinn, der psychologisch am wichtigsten ist, . . . weil er Wirklichkeitsdaten erfaßt, die sich in unmittelbarer Nähe abspielen, im Rücken, in der Dunkelheit, im Versteck. Es ist außerdem der Sinn, über den sich sprachliche Kommunikation vollzieht – und zwar nicht nur in ihrer verbalen Sinnvermittlung, sondern zugleich und auf einer tieferen Ebene als Vermittlung emotionaler Gegebenheiten. Stimmlage, Artikulation, Modulation, Tempo und Pausen, Intensität und Lautstärke sind Träger bedeutsamer Aussagen über Persönlichkeit und Gestimmtheit der Sprecher.⁴⁸

Das zukunftsweisende Moment der Darstellung von Christine Noll Brinckmann hinsichtlich eines subjektiven Erzählens im Film liegt darin, den Vorteil gegenüber dem Ich-Roman in seinen Ausdrucksmöglichkeiten auf *zwei* Ebenen klar herausgearbeitet zu haben. Bruss' konstatierte filmische Dekonstruktion autobiografischer Selbstkonstruktion geht einher mit der von Brinckmann angezeigten «formalen

44 Ebd., S. 88.

45 Ebd., S. 90.

46 Ebd., S. 109.

47 Ebd., S. 107 f. *Voice over* versteht Christine Noll Brinckmann als akustische (Ich-)Kommentierung der Bilder. Ebd., S. 101.

48 Ebd., S. 110.

Absurdität»⁴⁹ und einem in Frage stellen der «illusionäre[n] Geschlossenheit»⁵⁰ des Films als Charakteristika subjektiven Erzählens.

Der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune geht ebenso wie seine amerikanische Kollegin von der Problematik einer Transformation der Autobiografie auf den Film aus. Bruss' Essay «Eye for I» referiert Lejeune im Rahmen des Kolloquiums ««cinéma et autobiographie»»⁵¹ 1986 in Brüssel.⁵² Deutlich wird in seinem Vortrag, dass Lejeune, wie auch Bruss, das Kino wenig kennt. Während Bruss nicht über die Feststellung eines (versteckt) autobiografischen Erzählens hinausweist, spricht Lejeune 1986 gar von einem *jungen* autobiografischen Kino⁵³, auch wenn er an anderer Stelle THE KID (1920)⁵⁴ von Charles Chaplin erwähnt⁵⁵. Der Literaturwissenschaftler bezieht sich in seinem Vortrag nur auf Diskussionen und Veröffentlichungen im französischsprachigen Raum der vergangenen Jahre, wie überwiegend nur auf Filme des Kolloquiums. Zudem wird Bruss von Lejeune nicht exakt wiedergegeben. Sie sagt nicht, dass es unmöglich sei, im Kino autobiografisch zu erzählen⁵⁶, sie fragt vielmehr nach den filmspezifischen Möglichkeiten der Autobiografie.⁵⁷

Das Verdienst von Lejeunes Beitrag liegt in der auf Bruss' Essay aufbauenden Ausarbeitung eines Ichs, das sich in der Fiktion reflektieren muss. Während die Filmemacherin Christine Noll Brinckmann allein schon aus pragmatischen Gründen von der «Fingierung einer authentischen Autobiografie»⁵⁸ ausgeht, liefert der Literaturwissenschaftler die linguistische Begründung nach, um zu zeigen, dass die Fiktion immer schon zur Autobiografie gehört habe, nur im Unterschied zur Literatur der Film über

49 Ebd., S. 109.

50 Ebd.

51 Raymond Bellour: Autoportraits (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 280.

52 Für die Übersetzung von Bruss' Essay ins Französische habe er sich eingesetzt, berichtet Lejeune in seinem Vortrag. Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 9. Das französische Essay erschien nach Bruss' Tod Anfang der Achtzigerjahre: Elizabeth W. Bruss: *L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif*. In: *Poétique* 56 «L'autobiographie», November 1983, S. 461–482.

53 «[I] [le cinéma autobiographique] est . . . récent». Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 10.

54 Produktionsangabe nach *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 3, S. 3108 f.

55 Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 11.

56 «Elizabeth W. Bruss va éclairer cette précarité du sujet autobiographique [de la littérature, P. A. D.] en montrant que l'autobiographie est impossible au cinéma.» Philippe Lejeune: *Cinéma et autobiographie*. In: *Revue Belge du Cinéma* 19, 1987, S. 7–13, hier S. 9.

57 Diese Einschätzung teilt auch Raymond Bellour: *Autoportraits* (1988). In: Ders., *L'entre-images*, 2002, S. 271–337, hier S. 283.

58 Christine N. Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman* (1981). In: Dies., *Die anthropomorphe Kamera*, 1997, S. 82–112, hier S. 88; siehe auch S. 89.

seine *zwei* Ausdrucks-Ebenen deutlich auf eben diese Dimension der *Konstruktion* verweise, so dass sie vom Zuschauer auch bewusst wahrgenommen werde. Wenn gleich der niedergeschriebenen Erinnerung dieselbe Fiktion zu Grunde liege wie die einer in Kinobildern rekonstruierten, stehe die Schrift nicht in direktem Bezug zum Erzähler, sie sei nicht an eine äußere Realität gebunden, und habe so den Vorteil, den fiktionalen Aspekt der Erinnerung den Leser vergessen zu lassen zu Gunsten ihrer behaupteten Wahrhaftigkeit. Der Film hingegen weise auf die Diskrepanz zwischen Ich-Erzähler und erzählter Person hin, die produzierten Bilder der Erinnerung seien nicht mental *verwoben* mit der verbal artikulierten, reflektierenden Sicht des Erzählers, sie kontrastierten diese vielmehr, legten die Konstruktion der Autobiografie offen. Folglich gelänge es dem Film nur dann, autobiografisch zu erzählen, wenn der filmende Autobiograf nicht die Fiktion niederkämpfe, sonst werde diese nur noch deutlicher spürbar, vielmehr müsse er sich die Fiktion bewusst zu Nutze machen, im Rahmen der Montage authentische Fotos in den Film einfügen und vor allem über «la voix off»⁵⁹ eine erzählerische Brücke in die Vergangenheit schlagen.

Ein Jahr nach Philippe Lejeunes Referat greift 1987 der deutsche Medienwissenschaftler Karl Prümm die Autobiografie im Film auf in seinem Beitrag «Das Eigene im Fremden»⁶⁰. Prümm beleuchtet das Thema zunächst historisch und hält fest, dass schon 1930 der Filmtheoretiker Béla Balázs eine filmische Autobiografie für denkbar hielt.⁶¹ Aufgrund der zeitgleich durch den Tonfilm vorangetriebenen Hollywood-Produktionsmaschinerie sei das Thema erstmals wieder, zunächst theoretisch, dann praktisch, in den Fünfzigerjahren aufgegriffen worden von den zukünftigen Filmemachern der Nouvelle Vague. Alexandre Astrucs Aufsatz «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo» habe 1948 die von Balázs erträumte Identität von Filmen und Schreiben erneuert und François Truffaut 1957 in seinem Artikel «Vous êtes tous témoins dans ce procès: Le cinéma français crève sous les fausses légendes» zum Ausdruck gebracht, dass er ein autobiografisches Kino heraufziehen sehe.⁶²

59 Philippe Lejeune: Cinéma et autobiographie. In: Revue Belge du Cinéma 19, 1987, S. 7–13, hier S. 9 u. 10. Lejeunes *Voix off* ist als Kommentar eines Ich-Erzählers eingeschlossen in Brinckmanns *Voice over*. Siehe Anm. 47.

60 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390.

61 «Eine Persönlichkeit, die nur durch ihre Art zu sehen sichtbar wird. Ist das nicht die Möglichkeit für . . . eine Filmautobiographie?» Béla Balázs, *Der Geist des Films* (1930), 1972, hier S. 95 f.; vgl. Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 374 f.; vgl. auch Patrice Rollet in: *Le chemin (filmé) de la vie: Table ronde: Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune, Patrice Rollet*. In: Alain Bergala, *Je est un film*, 1998, S. 11–33, hier S. 13.

62 Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 375 f. Alexandre Astruc: *Naissance d'une nouvelle avant-garde* (1948). In: Ders., *Du stylo à la caméra*,

Der Medienwissenschaftler schließt seinen historischen Abriss, der auch die Übertragung des Autorenkonzepts der Nouvelle Vague samt seiner autobiografischen Ausrichtung auf den deutschen Film einbezieht, mit der Revision einer Festlegung auf eine autobiografische Rede – seitens seines Verfassers François Truffaut. Diese Festlegung gehöre, so gesteht Truffaut 1975 ein, zu «cette sorte de profession de foi naive mais convaincue»⁶³.

Im zweiten Teil seiner Untersuchung, die sich mit der Gesamtproblematik autobiografischen Erzählens im Film beschäftigt, gelingt es Prümm, in der, wie Brinckmann schon erkannte, nur partiell möglichen Autobiografie im Film⁶⁴ Vorteile aufzuzeigen. Anders als in der Sprache und die in ihrer Abstraktheit wiederholbaren Zeichen habe die Inszenierung eines Films immer etwas Einmaliges. «Selbst die bloße Reproduktion des Vorgefundenen, das Remake, muß auf unverwechselbare Weise neu inszeniert werden. Beim autobiographischen Film gibt es demnach eine fundamentale Entsprechung von einmaligem Erlebnis und einmaliger Rekonstruktion»⁶⁵, erkennt Prümm. Wie schon Bruss, Brinckmann und Lejeune, insistiert Karl Prümm auf die Offenlegung der Konstruktion der Autobiografie im Film: «In der filmischen Rekonstruktion wird das verborgene Rollenspiel der Autobiographie buchstäblich sichtbar gemacht. Der Erzähler begegnet dem eigenen Ich als dem Anderen, er benötigt den fremden Körper des Schauspielers, um sich selbst oder die vertrauten Figuren vergangener Lebensphasen zu erinnern.»⁶⁶ Aufgrund der Unverwechselbarkeit jeder Inszenierung löse sich der Anspruch auf Authentizität bezüglich des *Erinnerten* auf, folgert Prümm:

Das besondere Pathos des Authentischen, das jede Autobiographie ausstrahlt, dringt hier [im Film] nicht durch. War schon das unvermittelte authentische Sprechen im Film schwerlich zu behaupten, so löst sich der Anspruch von Authentizität im Bezug auf das *Erinnerte* gänzlich auf. Jede Bekundung des Wahrhaftigen, jeder Gestus ›Ja, so war es wirklich‹, wie er in der autobiographischen Schrift üblich ist, würde sich im Film der Lächerlichkeit preisgeben.⁶⁷

1992, S. 324–328. François Truffaut: Vous êtes tous témoins dans ce procès (1957). In: Ders., *Le plaisir des yeux*, 1987, S. 212–224.

63 François Truffaut: À quoi rêvent les critiques? In: Ders., *Les films de ma vie*, 1975, S. 13–34, hier S. 33; vgl. Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 377 f.

64 Ebd., S. 379.

65 Ebd., S. 378.

66 Ebd., S. 381. So sagt Prümm denn auch deutlich: «Autobiographisches Erzählen erweist sich im Film als Fiktion.» Ebd., S. 382.

67 Ebd., S. 382.

Karl Prümms historische Aufarbeitung ist ein weiterer wichtiger Baustein für die Autobiografie-Forschung im Film. Zum einen hält er die Revision der autobiografischen Ausrichtung des Autorenkonzepts durch dessen Proklamierer fest. Zum anderen führt er die theoretischen Überlegungen weiter hinsichtlich eines «verborgene[n] Rollenspiel[s] der Autobiographie»⁶⁸, das die «filmische Rekonstruktion»⁶⁹ sichtbar mache, indem es den «heikelsten Punkt»⁷⁰, der darin bestehe, dass «[d]er gelebte Augenblick . . . nicht rekonstruierbar»⁷¹ sei, ins Positive wendet. Prümm stellt die Überlegung an, dass gerade die fikionalisierte Neu-Inszenierung über den Körper eines Schauspielers für den Autobiografen eine Hilfe sei, das «Eigene im Fremden» zu erinnern. Befreit vom Zwang, die eigene Vita nachzubuchstabieren, versuchten autobiografisch arbeitende Regisseure nur partikular, Ich-Referenzen in der Fiktion zu platzieren, so dass der «filmende Autobiograph . . . seine eigene Geschichte beliebig verändern»⁷² könne.

Prümm affiziert mit seinen Ausführungen einen autobiografischen Film, der gerade weil er sich nicht an einer traditionellen Autobiografie und ihrer Identitätsfindung orientieren kann, sich über seinen offen gelegten Inszenierungs-Charakter einem im Anderen sich (v-)erkennenden Subjekt Lacans annähert – worauf noch näher einzugehen sein wird⁷³.

Im Rahmen ihrer Forschung über Selbstdarstellungen von Regisseuren wie Federico Fellini arbeitet Dominique Bluher den von Karl Prümm angeregten Aspekt des Sich-Selbst-Entdeckens in der Inszenierung weiter heraus. In ihrem Aufsatz «L’auteur et l’autofiction»⁷⁴ greift Bluher hierfür auf die Begriffe Autofiktion, Autoportrait und Nouvelle Autobiographie sowie ihre literarischen Vertreter zurück: Ob Serge Doubrovsky, der den Begriff «autofiction» prägt und Philippe Lejeune herausfordern will, als er 1977 den Roman *Fils* schreibt, in dem der Name von Figur und Autor identisch ist⁷⁵, oder Michel Beaujours «autoportraitistes», die mehr einen gegenwärtigen

68 Ebd., S. 381.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd., S. 382.

73 Siehe Kap. 2.4.2.

74 Dominique Bluher: L’auteur et l’autofiction. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268.

75 Ebd., S. 262. Doubrovsky zielt mit seiner erzählten Geschichte und deren Figur in der Autofiktion *Fils* auf eine reale Fiktion ab. Serge Doubrovsky zit. nach Philippe Lejeune. In: Philippe Lejeune: *Autobiographie, roman et nom propre* (1984). In: Ders., *Moi aussi*, 1986, S. 37–72, hier S. 64 f. Nach Ansicht von Lejeune ist *Fils* jedoch keine Autofiktion, denn sobald der Leser die Identität von Erzähler- und Autor-Name erkenne, und damit der Name einen realen Bezug erhalte, sei die Erzählung für den Leser eine Autobiografie, unabhängig vom Vermerk «Roman» auf dem Buchdeckel.

Autor erzählen wollen als die dahinterstehende Person⁷⁶, oder Alain Robbe-Grillet, der als Vertreter der *Nouvelle Autobiographie*⁷⁷ ebenfalls in Opposition zu Lejeune tritt – sie alle verwerfen die Kriterien einer traditionellen Autobiografie nach Kohärenz und Richtigkeit, sie alle eint die Vorstellung eines Subjekts, das sich erst im Schaffensprozess konstituiert⁷⁸.

Konsens der in diesem Rahmen vorgestellten Forschungsansätze besteht darüber, dass die Autobiografie im Film nur in der Fiktion erzählt werden kann, weil der imaginäre Anteil einer autobiografischen Konstruktion im Film über seine zwei Erzähl-Ebenen sichtbar wird. Nur im fiktionalen Rahmen kann der Regisseur glaubhaft von sich selbst erzählen.

Der Film dekonstruiert die imaginäre Selbstkonstruktion, das verborgene Rollenspiel des sich (v-)erkennenden Subjekts wird sichtbar. Zugleich erkennt der Autobiograf anhand der Bilder, dass der gelebte Augenblick nicht rekonstruierbar ist. Ein Anspruch auf Authentizität kann nicht mehr über das Erinnerungserhoben werden, die Einmaligkeit der Neu-Inszenierung rückt in den Vordergrund – und damit der künstlerische Prozess, durch den das Subjekt sich konstituiert.

Auf dieser theoretischen Forschungsgrundlage aufbauend, gilt es, die in den Aufsätzen angeklungenen Möglichkeiten autobiografischen Arbeitens im Film systematisch zu untersuchen, Kriterien zu erarbeiten und anhand von Fallstudien zu prüfen. Nur so lassen sich Aussagen über die Bedeutung des Autobiografischen im Film gewinnen.

1.4 Aufbau und Argumentationsfolge

Nach einer ersten Einführung in das Thema mit der Perspektivierung auf den Forschungsstand soll im zweiten Kapitel folgender Frage nachgegangen werden: Wie kann der Film autobiografisch erzählen? In einem ersten Problem-Aufriss werden die Zeit-Sprünge einer Autobiografie als Schwierigkeit einer angestrebten Authentizitäts-Wirkung im Film erkannt. Da der «bewegte» Film aus einem scheinbar chronologischen Jetzt heraus berichtet, muss für eine filmische Autobiografie erst

Hingegen werde eine offensichtliche Autobiografie als Fiktion, als «Autofiktion» gelesen, wenn die Geschichte hypothetisch erscheine (etwa wenn der Autor seinen gleichnamigen Erzähler in einem inneren Monolog den eigenen Tod sich ausmalen lasse). Ebd., S. 65 f.

76 Michel Beaujour: «Autoportrait et autobiographie». In: Ders., *Miroirs d'encre*, 1980, S. 7–26; siehe auch «La voie de l'autoportrait», S. 341–350.

77 Siehe Kap. 3.2.2.

78 Dominique Bluher: *L'auteur et l'autofiction*. In: Jean Cléder u. Gilles Mouëllic, *Nouvelle vague, nouveaux rivages*, 2001, S. 259–268, hier S. 263.

einmal der vermeintlich chronologische Zeitfluss dekonstruiert werden, um neben der Ebene des Erlebens (erzählte Figur) eine zusätzliche Ebene der Reflexion (Erzähler) zu schaffen.

Dieser These soll nachgegangen werden im Rahmen einer vergleichenden phänomenologischen Untersuchung der Autobiografie im Dokumentar- und im Spielfilm. Anhand von zwei Exkursen zum Realitäts-Effekt im Kino nach Studien der Filmtheoretiker Christian Metz und Jean-Louis Baudry sowie zur Subjekt-Konstitution nach Studien des Psychoanalytikers Jacques Lacan wird herausgearbeitet, wie ähnlich die Rezeptionserfahrung des Zuschauers ist beim Blick auf die Leinwand und die des Menschen allgemein beim Blick in den Spiegel – basierend auf einer Distanzierung trotz Identifikation. Das (V-)Erkennen des Ichs im Anderen (Spiegel/Leinwand) und Lacans Insistieren, dass das Ich sich nur im Dialog erfährt, nicht in der Einsamkeit der Reflexion interpretativ, führt zu der These, dass der Film besser geeignet ist, autobiografisch zu erzählen als die Literatur, da er über die zusätzliche Kommunikations-Ebene Bild (Blick) *authentischer* eine reale Gesprächs-Situation imitieren kann.

Zugleich wird die ästhetische *Konstruktion* der Autobiografie im Film deutlicher wahrnehmbar für den Rezipienten. Dies widerlegt keineswegs die These, weil, so Lacan, das Sichtbarmachen der Konstruktion einer realen Gesprächs-Situation entspricht, in welcher der Andere nur über das Erkennen der *Fabulier-Künste* des Subjekts dessen *wahres* Subjekt errahnen kann.

Im dritten Kapitel werden theoretische Autobiografie-Konzepte, die Ende der Fünfzigerjahre einen Umbruch von einem traditionellen hin zu einem modernen Autobiografie-Verständnis in den Siebzigerjahren vorbereiten, theoretischen Realismus-Konzepten im Film (Bazin/Deleuze) gegenübergestellt. Mit der Einräumung einer Fiktionalisierung der Autobiografie wird diese Ende der Fünfzigerjahre erstmals auf ihre literarischen Gestaltungsmittel untersucht. Wenngleich die Autobiografie-Theorie noch bis in die Siebzigerjahre an einer repräsentationslogischen Auffassung sprachlicher Referenzialität des Subjekts festhalten wird, ist die Autobiografie nun nicht mehr einzig ein Lebensdokument, sondern auch ein Kunstwerk. Zeitgleich fordert die Nouvelle Vague die Anerkennung des Films als Kunstwerk (Truffauts «Manifest») – mit einem *Autoren-Regisseur*, der persönlich, gar autobiografisch erzählt.

Der Filmtheoretiker Bazin, der entschieden Einfluss auf die späteren Filmemacher der Nouvelle Vague hat, postuliert, der Regisseur dürfe seine Subjektivität lediglich spürbar werden lassen über eine *zeitliche* Anordnung autonomer Wirklichkeitsfragmente, aus denen der Zuschauer seine persönliche Sinngebung zu ziehen vermöge. Bazin glaubt noch, Realität abbilden zu können, doch kommt es ihm auch

auf eine *moralische Haltung* an, die der Regisseur im Film zum Ausdruck bringen soll⁷⁹.

Bazins theoretische Überlegungen, erläutert am Neorealismus und Filmen von Orson Welles, die Bazin *vor* dem Siegeszug der Nouvelle Vague unternimmt, wird Deleuze verfestigen und ausdifferenzieren in den Achtzigerjahren im *Rückblick* auf die Nouvelle Vague. Deleuze greift Bazins Zeit-Gestaltung des Subjekts auf. Bezug nehmend auf Bergsons Erlebnis-Zeit fokussiert Deleuze die Zeit, in der das Subjekt lebt. In Deleuzes Zeit-Bild spiegelt sich neben einer aktuellen Wahrnehmung eine virtuelle Erinnerung.

Im Unterschied zu Bazin geht die Nouvelle Vague nicht mehr davon aus, die Realität abbilden zu können, wenngleich sie die Trauer über diesen scheinbaren Verlust noch kennt. Das heißt, die Nouvelle Vague orientiert sich Ende der Fünfzigerjahre in ihrem Ruf nach einer *écriture* des Autors im Film nicht primär an traditioneller literarischer Autobiografie(-Theorie), vielmehr eint sie die Erkenntnis eines *Autor*-Subjekts, das nur einen imaginären Zugang zur Welt hat, mit Autoren in der (autobiografischen) Literatur wie dem Nouveau Roman. Über dieses Autoren-Verständnis, das die Verflechtung des Subjekts im künstlerischen Text aufzeigt, wird die poststrukturelle Autobiografik vorweggenommen. Die heuristische Validität dieser Untersuchungs-Perspektive liegt darin begründet, dass Nouvelle Vague wie Nouveau Roman eine Polarität von Zeitverlauf und zeitenthobenem Augenblick kennzeichnet, wobei beide diese Kluft nicht ästhetisch schließen, sondern vakante Stellen, *Lücken* stehen lassen als Eingeständnis einer Unmöglichkeit der Repräsentation realer Referenzen und damit auch des Referenten – wenngleich beide Strömungen noch die Hoffnung der Moderne teilen, das Autor-Subjekt im *Außerhalb* über Lücken erahnen zu lassen, um einen Anspruch auf Authentizität erheben zu können.

Die erste Fallstudie (Kapitel 4) untersucht François Truffauts Spielfilm-Debüt *LES 400 COUPS* (1958/59), das nach Aussagen des Regisseurs einen autobiografischen Hintergrund hat:

Oui, c'est en grande partie autobiographique, . . . les aventures que traverse Antoine Doinel dans *LES 400 COUPS* sont les miennes, et je dois dire, jamais exagérées et souvent adoucies, pour des raisons de plausibilité et de vraisemblance, parce que, dans ce domaine, il y a une grande responsabilité, quand on parle d'un enfant malheureux, une responsabilité et aussi le risque de paraître irréel ou trop exceptionnel; donc le film n'est jamais exagéré.⁸⁰

79 Siehe Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 42.

80 François Truffaut im Gespräch mit Aline Desjardins für Radio-Canada im Dezember 1971. In: Aline Desjardins, *François Truffaut* (1973), 1993, hier S. 37.

Ausgehend von den wichtigsten Etappen seiner Kindheit und Jugend, die sich im Film spiegeln, kann konstatiert werden, dass Truffaut darauf zielt, «im Fremden das eigene Ich als eingeschränkte autobiographische Referenz zu plazieren»⁸¹, versucht er doch von Anfang an, das eigene Erleben nur als Ausgangspunkt für seinen Film zu nehmen, dieses zu objektivieren anhand der Auseinandersetzung mit weiteren (Auto-)Biografien und nicht zuletzt wegen seines Respekts vor den Schauspielern.

Die Untersuchung der filmischen Wahrnehmungsperspektiven zeigt auf, dass die subjektive Sicht des Protagonisten zu unterscheiden ist von einer zweiten subjektiven Sicht, die eines «Erzählers», der einen Wissensvorsprung zum Protagonisten hat, der aber gleichfalls lückenhaft erzählt. Dieser lässt den Zuschauer an Szenen teilhaben, die der Protagonist nicht erlebt hat – und die dessen Sicht objektivieren. Ein Widerspruch zu Truffauts Ich-Behauptung?

Doch gibt es weitere Indizien für einen autobiografischen Ansatz: Das Sujet des Films ist die Identitätssuche eines Dreizehnjährigen, der seine Autobiografie überwiegend in einem inneren Monolog entwirft und damit auf Ablehnung seiner Umwelt trifft, da er sich darin als Opfer bemitleidet. Zudem lässt der Regisseur Vergangenheit als Erinnerung begreifbar werden in der Gegenwart anhand von Spiegel-Szenen, Zeit-Sprüngen und einer De-Konstruktion von Bewegung. Und nicht zuletzt hat Truffaut selbst einen Statisten-Auftritt in *LES 400 COUPS*.

Die zweite Fallstudie (Kapitel 5) widmet sich Jean-Luc Godards Spielfilm-Debüt *À BOUT DE SOUFFLE* (1959)⁸². Abgesehen von den (Selbst-)Aussagen, die Godards Vergangenheit als die eines (Klein-)Kriminellen zeichnen, stellt sich die Frage, wie autobiografisch gefärbt *À BOUT DE SOUFFLE* wirklich ist. Hilfreich für die Untersuchung ist das Verständnis des Regisseurs von Dokument und Fiktion. Für Godard wandelt sich Realität über den Blick wie über die Sprache des Subjekts in Fiktion und wird zeitversetzt als nachträgliche Erinnerung fassbar. Daraus lässt sich eine bewusste Subjektivierung des künstlerischen Schaffens ableiten, der nachgegangen wird anhand folgender Kriterien: Blick, Sprache, Selbstinszenierung – das Wie der Erzählhandlung; Authentizitäts-Strategien, Kommentierung des Film-Autors, subjektiver Zeit-Gebrauch – das Wie der Erzählung.

Auch hier gibt es Indizien für ein autobiografisches Projekt: Wie bei Truffaut existieren bei Godard zwei subjektive Erzählebenen, die des Protagonisten und die eines «Erzählers»; ebenso werden Subjektivität und Wahrheit anhand einer Identitätssuche thematisiert; und auch Godard tritt als Statist vor die Kamera – als Denunziant seines Helden, den er in den Tod treibt.

81 Karl Prümm: *Das Eigene im Fremden*, In: Ders. u. a., *Erkundungen*, 1987, S. 372–390, hier S. 382.

82 Produktionsangabe: *Lexikon des Internationalen Films*, 2002, Bd. 1, S. 211.

Die dritte Fallstudie (Kapitel 6) analysiert Éric Rohmers Autoren-Verständnis anhand seines Spielfilm-Debüts *LE SIGNE DU LION* (1959)⁸³ und der nachfolgenden *Contes moraux* (1962–1972)⁸⁴. Während die beiden anderen Fallstudien, die sich Truffaut und Godard widmen, auf deren Spielfilm-Debüts fokussiert sind, ist es für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit zwingend, Rohmers Verfilmungen der autobiografischen Geschichten der *Contes moraux* in die Studie einzubeziehen, zumal der Zyklus-Start im Jahr 1962 noch zum Produktionszeitraum der Nouvelle Vague gezählt werden darf, die Ideen der ihnen zu Grunde liegenden Novellen Rohmer teils schon in den Vierziger- und Fünfzigerjahre verfasst hat⁸⁵, und diese erst in der Verfilmung ihre eigentliche Reflexionsebene erhalten und darüber das Konstrukt «Autobiografie» offenlegen⁸⁶.

Nach Rohmer unterhält ein *auteur* eine existenzielle Beziehung zu seinem Werk: «[J]e trouve très superficiel . . . de juger les œuvres d'un auteur en fonction de la date à laquelle elles ont été écrites, parce que souvent les œuvres sont nourries et remâchées, préparées pendant toute une vie.»⁸⁷ Auch erinnert Rohmer wie seine Kollegen das Eigene im Fremden: «Au cinéma aussi, est vrai le mot de Flaubert: «Madame Bovary, c'est moi». Encore faut-il que Mme Bovary existe . . .»⁸⁸ Folglich ist der Autor nur über einen Anderen im Text zu finden, weshalb Maurice Schérer sich auch bewusst von der Kunstfigur «Éric Rohmer» abgrenzt, die außerhalb der Filme nicht existiert.

Im Werk Rohmers spiegelt sich deutlich der Einfluss Bazins und dessen Glaube an die Objektivität des Bildes. «Au fond, je ne *dis pas*, je montre»⁸⁹, betont Rohmer, der sich als Autor ««par absence»»⁹⁰ verstanden wissen will, und der dennoch auf sich als Autor verweist, insbesondere über eine intermediale Ästhetik. Über Zeitangaben

83 *LE SIGNE DU LION*: 1959/Paris-Start Mai 1962. Joël Magny, Éric Rohmer, 1986, S. 104.

84 Zu den *Six contes moraux* gehören: *LA BOULANGÈRE DE MONCEAU* (1962), *LA CARRIÈRE DE SUZANNE* (1963), *LA COLLECTIONNEUSE* (1966), *MA NUIT CHEZ MAUD* (1969), *LE GENOU DE CLAIRE* (1970) und *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI* (1972). Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, 1991, S. 132 f.

85 Marion Vidal, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, 1977, S. 9 f.; Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Michel Chion: À propos de *PAULINE À LA PLAGES*. In: *Cahiers du cinéma* 346, April 1983, S. 18–28, hier S. 18; Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. a.: *Nouvel entretien avec Éric Rohmer*. In: *Cahiers du cinéma* 219, April 1970, S. 46–55, S. 49. Siehe Kap. 6.2, bes. Anm. 20.

86 Éric Rohmer: *Avant-propos*. In: Ders., *Six contes moraux*, (1974) 1998, S. 7–12, hier S. 11 f.

87 Éric Rohmer in: Pascal Bonitzer u. Serge Daney: *Entretien avec Éric Rohmer*. In: *Cahiers du cinéma* 323–324, Mai 1981, S. 28–39, hier S. 30.

88 Éric Rohmer in: André Séailles: *Entretien avec Éric Rohmer*. In: *Études cinématographiques* 146–148: Éric Rohmer 1, 1985, S. 5–17, hier S. 15.

89 Éric Rohmer: *Lettre à un critique* (1971). In: Ders., *Le goût de la beauté*, 1984, S. 89–91, hier S. 89.

90 Éric Rohmer zit. nach Sergio Toffetti: «Je crois à un cinéma d'auteur . . .». In: Sergio Toffetti, Éric Rohmer, 1988, S. 7–12, hier S. 8.

(Inserts) verlegt der Film-Autor seine Erzählung in die Vergangenheit (LE SIGNE DU LION) ebenso wie über einen Ich-Erzähler (*Contes moraux*). Erleben wird aus einem gegenwärtigen Standpunkt (Kamera/Montage) heraus als nachträgliches reflektiert, das erst im Erzählen zum Erleben wird. Die Zeit wird subjektiv ausgefüllt in einem chronometrisch dokumentierten Erzählrahmen; virtuelle Zeiträume stoßen sich an aktuellen Zeiträumen. Diese artifizielle Konstruktion von Zeit wird untersucht werden anhand von LE SIGNE DU LION und MA NUIT CHEZ MAUD; sie indiziert ein Autor-Subjekt, das seine «unsichtbare» Kamera- und Montagestrategie auch mal durchbricht und einen kommentierenden Akzent setzt, der ob seiner Seltenheit umso mehr wahrgenommen wird. Der Autor ordnet die Realität subjektiv an: *Je montre*.