Herbert Schwaab

„Der Farbe beim Trocknen zusehen“

Das Wunder des Alltäglichen in den Filmen Eric Rohmers

In Arthur Penns Film Night Moves (USA 1975) wird der von Gene Hackman gespielte Privatdetektiv gefragt, ob er in den Rohmer-Film Ma Nuit chez Maude (F 1969) mitkommen wolle. Er antworte, dass er schon einmal einen Rohmer-Film gesehen habe und ergänzt die Antwort mit einer seitdem viel zitierten Beschreibung: „Es war, als ob man zusieht, wie Farbe trocknet.“ Diese Behauptung scheint im ersten Moment auf einen überaus geeigneten Gegenstand für die Themenstellung dieses Beitrags hinzuweisen. Lässt sich etwas Langweiligeres und weniger Unterhaltsames vorstellen, als eine frisch gestrichene Wand anzustarren, auf der die tropfenden Farbnasen langsam zum Halten kommen und der frische Glanz allmählich ermattet? Diese Kritik gibt eine gängige Vorstellung von Rohmers Kino wieder, die bis heute Gültigkeit besitzt: Es geschieht nichts, dafür wird umso mehr geredet. Die Figuren in Rohmers Filmen leben, wie es der Kritiker Pascal Bonitzer ausdrückt, unter der grausamen Herrschaft der Wörter.[1] Diese Erfahrung scheint der unkultivierte Privatdetektiv offenbar, wie viele andere auch, als unerträglich und belastend zu empfinden, was bedeutet, dass die Zuspitzung der Beschreibung auf das Beobachten trocknender Farbe nicht allein eine akkurate Wiedergabe der vom Film zugeführten Erfahrung, sondern auch Ausdruck einer offensichtlichen Irritation ist.

Die folgende Auseinandersetzung wird sich auf zwei Punkte beziehen: Ich argumentiere, dass die Filme Rohmers nicht so sind, als würde man der Farbe beim Trocknen zusehen, das heißt, sie entfalten letztendlich eine dramatische Intensität, aber so ungewohnt hintergründig und zurückhaltend, dass die Betrachter versucht sind, ihnen diese Intensität abzusprechen. Aber ich möchte hier auch beweisen, dass der Farbe beim Trocknen zuzusehen schön sein kann. Es gibt eine für unser Menschsein wichtige Irritation, die nur das Gewöhnliche ebenso wie das Langweilige selbst uns zuzuführen verstehen. Film ist oder war das geeignete Medium zur Verbreitung dieser Irritation. Ich möchte behaupten, dass der souveräne Umgang mit dieser Irritation, die zurückhaltende Verklärung des Alltäglichen, die einige Kritiker von einer „Ästhetik der Sparsamkeit“ sprechen lässt,[2] gerade eine

1 Pascal Bonitzer: *Eric Rohmer.* Paris 1991, S. 7.

2 Vgl. Pascal Bonitzer/Serge Daney**:** Die Ästhetik der Sparsamkeit. Eric Rohmer im Gespräch. In: Thomas Petz (Hrsg.): *Verlust der Liebe. Über Eric Rohmer (Arbeitshefte Film 8)*. Hamburg 1981, S. 73–85.

der Errungenschaften des Kinos von Rohmer ist. Sie erklärt, warum uns diese so scheinbar undramatischen, langweiligen, geschwätzigen Filme unterhalten. Seine Meisterschaft im Umgang mit dieser Irritation erreichte Rohmer in den 1980er und 1990er Jahren mit den Filmen seiner beiden Zyklen Komödien und Sprichwörter und Vier Jahreszeiten: Filme wie Le Rayon Vert (F 1986), L'ami de mon amie (F 1988) oder Conte d'Hiver (F 1992). Es sind Filme, die der Annäherung an den Alltag eine wundersame Transzendenz abgewinnen, die ihr kaum ein anderer Regisseur abzugewinnen vermag. Es sind aber auch Filme, deren Stil eine Langweiligkeit inkorporiert, die eine widerstandslose, undramatische Entfaltung der Erzählung ermöglicht und die Anklänge an die Klassizität des Hollywoodkinos der 1930er und 1940er Jahre hat. Dadurch wird es möglich, das Langweilige als einen wichtigen Aspekt unseres Lebens darzustellen, ohne damit auf aufdringliche Weise eine mit ihm assoziierte Leere des Daseins oder Erscheinungen der Entfremdung zu fokussieren. Rohmers Filme stehen im Kontrast zu anderen Darstellungen des Langweiligen im intellektuellen Kino, die, so meine These, das Langweilige durch dessen Dramatisierung letztlich zerstören.

Diese Paradoxie des Langweiligen lässt sich mit einer philosophischen Beschäftigung mit dem Gewöhnlichen zusammenführen. Der amerikanische Philosoph Stanley Cavell, an dem sich die folgende Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen und Langweiligen orientiert, weist auf das menschliche Problem hin, die Bedingung der Gewöhnlichkeit der Existenz hinzunehmen. Die Verleugnung des Gewöhnlichen steht mit der Unzufriedenheit darüber in Zusammenhang, dass uns viele Aspekte des Lebens, des Handelns und vor allem des Sprechens unbewusst bleiben oder keine Begründung erfahren.[3] Auch das Langweilige wird als ein wichtiger Aspekt unserer Existenz verdrängt, aber nicht weil mit ihm die Leere des Daseins auf uns lasten würde. Wir verdrängen vielmehr, dass unser Leben keine Aneinanderreihung von Ereignissen und Begegnungen ist, uns wird nicht bewusst, wie viel Zeit zwischen den Ereignissen vergeht.

Cavells Philosophie des Gewöhnlichen, die sich gegen dessen Verleugnung richtet, nimmt vor allem Impulse der späten Arbeiten Wittgensteins auf, der die Paradoxie des Gewöhnlichen in *Philosophische Untersuchungen* beschrieben hat. Das Ziel dieser Philosophie ist es, etwas zu verstehen, „was schon offen vor unsern Augen liegt. Denn das scheinen wir", so Wittgenstein, „in irgendeinem Sinne, nicht zu verstehen."[4] Zur Paradoxie, dass wir das bereits Verstandene verstehen wollen, gesellt sich noch die Paradoxie eines Sinnentzugs des Alltäglichen durch Unsicht-

3 Die Beschäftigung mit dem Gewöhnlichen nimmt ihren Ausgang in den frühen Texten zur Sprachphilosophie (vgl. Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays.* Cambridge 1976) und erweitert sich bis heute in vielen weiteren Arbeiten zu einer Auseinandersetzung mit den lebensweltlichen Aspekten des philosophischen Skeptizismus, der zu einer Verdrängung oder Verleugnung des Gewöhnlichen führt.

4 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: *Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1.* Frankfurt am Main 1984, S. 225–580, S. 291.

barkeit: „Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen. (Man kann es nicht bemerken, – weil man es immer vor Augen hat.)“[5] Das bedeutet, dass sich unentwegt unserem Blick Dinge entziehen und wir keine Verfügungsgewalt über sie haben. Sie weichen unserem Blick aus, befinden sich sozusagen nicht im höchsten Schärfebereich unserer Wahrnehmung. Es bedeutet aber auch, dass viele wichtige Aspekte unseres Lebens unbeachtet bleiben, beispielsweise die Zeit, die wir damit verbringen, auf Dinge zu warten oder nichts zu tun. Cavells Philosophie des Gewöhnlichen fordert die Bereitschaft dazu, diese verleugneten Aspekte wahrzunehmen, ohne sie mit Bedeutung zu überfrachten, denn dann wäre der positive Effekt des Gewöhnlichen, der unseren Hang zu Narzissmus und Weltverleugnung zu erschüttern vermag, bedroht.

Auf ähnliche Weise beschäftige ich mich mit der Bedrohung des Langweiligen: Das Langweilige ist nicht mehr langweilig, wenn es zu eindeutig in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt wird, wenn einem Hang zur Theatralisierung des Langweiligen nachgegeben wird. Diese Theatralisierung führt zu einer Überbetonung der Ödnis und Leere unseres Lebens, bei der weniger dramatische Seinsaspekte des Langweiligen übersehen werden. Das intellektuelle europäische Kino, das seit den späten 1950er Jahren entstanden ist, lässt sich mit diesem Motiv einer Bloßstellung und Verleugnung des Langweiligen verbinden. Ein wichtiges Sujet des europäischen Kunstfilms, so Geoffrey Nowell-Smith in einem Kapitel der *Geschichte des internationalen Films*, sei „tote Zeit in ausgedehnten Spannen der Ereignislosigkeit“. Dieses Sujet sei so verbreitet, dass es, wenn dies möglich wäre, Bestandteil der Definition eines Genres des Kunstfilms sein müsse.[6] Damit wird auch angedeutet, dass es so etwas wie ein Stereotyp des Langweiligen im Kunstfilm gibt, das sich auch als Differenzphänomen zu den problemzentrierten, dynamischen und dramatischen Erzählweisen des Hollywoodkinos ergibt.

Es gibt aber eine Langweiligkeit, die nicht Sujet eines kunstwilligen Films ist, sondern wichtige Bedingung eines spezifischen Zugangs zu den Welten, die von Filmen entfaltet werden und die paradoxerweise gerade von dem Kino ermöglicht wird, von dem sich der europäische Kunstfilm abgrenzt. Dieser Aspekt lässt mich an eine Klassizität des Films denken, die sich der theatralischen Exponierung des Langweiligen entzieht. Mit Theatralität verwende ich einen Begriff des Kunstkritikers und -theoretikers Michael Fried, der in seinem in den 1960er Jahren erschienenen Aufsatz *Art and Objecthood* spezifische Entwicklungen in der Kunst der Moderne kritisiert: Theatralität bezieht sich auf Darstellungen, in denen jeder Gegenstand, Aspekt oder jede Figur nur als auf den Betrachter gerichtet vorstellbar ist, wogegen Fried eine Kunstform setzt, die auf aufdringliche Bezugnahme und Inszenierung nicht angewiesen ist. Die von ihm bevorzugten modernistischen Kunstwerke entfalten ihre hintergründige Intensität nur deswegen, weil alles so aussieht oder so

5 Wittgenstein, S. 304.

6 Geoffrey Nowell-Smith: Der Kunstfilm. In: Ders. (Hrsg.): *Die Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 522–529, S. 526.

geschieht, als würde kein Betrachter gebraucht werden.[7] Frieds Konzept der Theatralität als eine Schwundform des Modernismus bezieht sich zwar kritisch auf den Gegenstand des Minimalismus in der Malerei und auf Entwicklungen hin zur Konzeptkunst oder zum Kunsthappening, die auf die Inszenierung des Betrachtens von Kunst angewiesen sind. Er erwähnt aber in diesem Zusammenhang erstaunlicherweise auch den Film, der eine ähnliche Gegenwärtigkeit besitze wie die moderne Kunst vor ihrer Theatralisierung. Kino sei eine nicht-theatralische Kunst; es sieht so aus, als bräuchte es keine Betrachter, es schützt den Zuschauer durch den fotografischen Automatismus davor, sich selbst als Betrachter in das Sujet der filmischen Inszenierung miteinbezogen zu fühlen.[8]

Stanley Cavell hat in den 1960er Jahren einige Impulse von Michael Fried aufgenommen. Er entwirft eine Vorstellung von der Klassizität des Unterhaltungskinos der 1930er und 1940er Jahre, die allerdings durch die Theatralisierung der Kinoerfahrung in der Moderne seit den späten 1950er Jahren verloren gegangen ist. Rohmers Kino ist eines der wenigen Beispiele dafür, wie diese Kunstform auf die aufgeregte Ausstellung des Gewöhnlichen verzichten kann und es der Welt gestattet, sich selbst zu entfalten, daher ist er auch einer der wenigen modernen Filmautoren, die das Interesse Cavells finden.

Ich möchte hier kurz beschreiben, wie Stanley Cavell in der filmphilosophischen Arbeit *The World Viewed*[9] die Effekte der Klassizität von Film beschreibt. Das Kino der 1930er und 1940er Jahre erhält eine konstitutive Unauffälligkeit durch die Konventionalisierung der Filmsprache im Studiosystem Hollywoods. Was als negativer Effekt der Normierung gedeutet werden könnte, erlaubt eine Transparenz des Filmischen, in der sich unser Blick unverstellt auf die sich im Film enthüllende Welt richtet. Film erweckt den Eindruck, den Betrachter nicht zu brauchen, er ermöglicht „ungesehen zu betrachten“,[10] weil der fotografische Mechanismus ein Moment der Abwesenheit eines menschlichen Zugriffs erhält und somit eine ‚entsubjektivierte‘ Kunst schafft, was Bazin, auf den sich Cavell sehr stark bezieht, als die von der Menschheit ersehnte Befreiung der Kunst vom Menschen beschreibt.[11] Die vom Film entfalteten Welten, so führt Cavell weiter aus, mögen unmittelbar wirklich erscheinen oder intensive Wirklichkeitseffekte in sich bergen, die Leinwand jedoch beschreibt eine unüberbrückbare

7 Michael Fried**:** Art and Objecthood. In: Ders.: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago/London 1998, S. 148–172, S. 163. Vgl. auch den Beitrag von Hans-Friedrich Bormann in diesem Band.

8 Fried, S. 164. Die Argumentation Frieds weist hier Kino als nicht-theatralische Kunst aus, weil im Moment des filmischen Automatismus, der vor allem in den Arbeiten André Bazins definiert worden war, die Verantwortung für die Darstellung dem Apparat übertragen wird, was eine Befreiung der Kunstform von der Tatsache ihrer Zurschaustellung ermöglicht. Weil dies aber nicht bewusst geschehe, überwindet Film nicht die Bedingungen der Theatralisierung, sondern biete allenfalls ein Refugium von ihr, was auf den widersprüchlichen Status von Film als Kunstform hinweist.

9 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge Mass./London 1979.

10 Cavell 1979, S. 102.

11 André Bazin: L‘ontologie de l‘image photographique. In: *Qu´est-ce que le cinéma*. 2. Ausgabe. Paris 1985, S. 9–19, S. 13.

Grenze, die eine Differenz schafft, in der das reflexive Potenzial von Film zu finden sei.[12] Das klassische Kino interessiert Cavell deswegen, weil es unsere Aufmerksamkeit an die erzählte Welt bindet und nicht an die Tatsache des Erzählens, nicht an stilistische Auffälligkeiten, die für das nachklassische Kino der Modernität so wichtig geworden sind. Es interessiert ihn aber auch deswegen, weil es eine Beiläufigkeit des Betrachtens geben konnte, die es im Unterhaltungskino seit den 1950er Jahren nicht mehr gibt, weil das Kino zunehmend zu einem Ereignisraum außergewöhnlicher Erfahrungen wird. Cavell kommentiert den Verlust seiner ‚natürlichen' Beziehung zu Film,[13] um den filmgeschichtlichen Umstand des Endes des klassischen Hollywoodkinos und des Entstehens der modernen Filmkultur zu beschreiben, deren ästhetischen Voraussetzungen und deren Vorführungspraxen sich in signifikanter Weise unterscheiden. Der moderne Film, ob Unterhaltung oder Kunst, spricht uns direkt an und bedrängt uns. Er tut dies entweder in unterhaltender Absicht, was in der Ereignishaftigkeit des Blockbusterkinos am deutlichsten sichtbar wird, oder in der Thematisierung einer problematischen Subjektivität des Filmbetrachters aus politischen Gründen, wie beispielsweise in dem Spiel mit dysnarrativen Momenten in den Filmen Jean-Luc Godards: Beide Formen erlauben kein beiläufiges Entfalten filmischer Welten. Der nicht-moderne Film ermöglicht uns ‚unbeteiligtes Beteiligtsein', er hält uns in einer idealen, reflexiven Entfernung, hat genau jene Mischung aus Immersion und Distanz, ermöglicht genau jenes Wechselspiel von Ermächtigung und Entmachtung des beteiligten Subjekts, die Film so ertragreich für die Auseinandersetzung mit Mensch und Welt werden lassen.

Das Etikett langweilig bezieht sich häufig, so scheint Cavell anzudeuten, auf Filme, die bestimmte Auffälligkeitsparameter des modernen Kinos nicht erfüllen. Daraus erklärt sich, so könnte behauptet werden, auch ein spezifisches Desinteresse für die Filme Rohmers, das mit dem Vorurteil ihrer Langweiligkeit untermauert wird. Die Filmtheorie langweilt sich bei den Filmen Rohmers, sie gehören zu den weniger bevorzugten Gegenständen der Medienwissenschaft. Dabei wird aber verkannt, dass es ein ästhetisches Verfahren gibt, zu dem die notwendige Inkorporation der Bedingung des Langweiligen gehört: Langeweile ist ein Aspekt der Klassizität von Film, die Rohmer als einer der wenigen zu imitieren versteht. Langeweile bezieht sich auf ein Kino, dessen Repräsentationsmuster scheinbar so geläufig sind, dass die Erzählung ohne Widerstand dahin zu fließen scheint und keine Haltepunkte bietet. Es konfligiert aber mit einem Kino, in dem jeder Film in dieser oder jener Hinsicht auf auffällige Weise auf seine Zuschauer Bezug nimmt oder auf die Anwendung filmischer Effekte angewiesen ist. Das Ideal des klassischen Hollywoodkinos ist somit zu einer Irritation geworden, einer Irritation, die Rohmers Kino auf ähnliche Weise auszeichnet, die aber nicht das Ergebnis einer Vermeidung von Kunst darstellt,

12 Cavell 1979, S. 25: „A screen is a barrier. [...] It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me. That the projected world does not exist (now) is its only difference from reality."

13 Cavell 1979, S. XIX.

sondern das Ergebnis einer wohldurchdachten filmischen Darstellungsform ist, die hier näher zu erläutern ist.

Rohmers filmästhetische und -theoretische Kompetenz zeigt sich in seiner zentralen Rolle als programmatischer Vertreter des französischen Kinos, sowohl in seiner langjährigen Tätigkeit als Chefredakteur der *Cahiers du Cinéma* als auch in seiner Bedeutung als Mitbegründer der Nouvelle Vague. Rohmer verweigert sich aber der expliziten Selbstreferenzialität eines Truffauts und Godards, deren Kino die Bedingungen des Kinos erforscht und dadurch zu einer Transformation und Intensivierung des filmischen Erlebens gelangen kann. Rohmer vertritt im Gegensatz dazu programmatisch eine Ästhetik der Armut. Sie offenbart sich in der Ansicht, dass das Bild nur dazu da sei zu zeigen, weil es für die Aufgabe des Bedeutens bereits ein geeignetes Instrument gebe, nämlich die Sprache.[14] Stumme, durch rhythmische Montage von Einstellungen komponierte Sequenzen, die meist Bewegungen von Rohmers Figuren von einem Punkt zum anderen verhandeln, wechseln sich mit langen, statischen Einstellungen ab, in denen sie sich unterhalten. Durch die von ihm angestrebte radikale Aufteilung in Bild und Ton führt Rohmer puristisch das Kino auf seine Grundbedingungen zurück, so als müsse er dabei den Tonfilm neu erfinden. Daraus ergibt sich die deutlichste Parallelität zum Klassizismus des Hollywoodkinos, das in wenigen Jahren gelernt hat, den Tonfilm für seine Zwecke zu instrumentalisieren und dessen großartigsten Verkörperungen von einer bestechenden visuellen Unauffälligkeit geprägt sein können.

Langeweile fungiert sozusagen als Grundbedingung der Klassizität des Kinos, als notwendige Form der Nicht-Außergewöhnlichkeit von Film, die seit den 1960er Jahren in Frage gestellt wurde. Ich behaupte, dass es eine Klassizität des Filmischen gibt, die uns, ohne dass die Filme auf bedrückende Weise langweilig wären, die Möglichkeit gibt, geistig zu entspannen. Das heißt, ein Film muss ein wenig langweilig sein, es muss uns rätselhaft bleiben, warum er uns interessiert hat, er muss den Eindruck erwecken, auf uns als Betrachter nicht angewiesen zu sein, ohne uns dabei explizit abzuweisen. Gleichzeitig darf ein Film nicht zu langweilig sein, er darf nicht die prekäre Situation des Langweiligseins herausstellen und theatralisieren, er darf sein Langweiligsein nicht so inszenieren, dass der Betrachter darauf gestoßen wird. Diese von einigen Filmen ermöglichte Rezeptionshaltung bietet mehr als eine wohltuende Entlastung von der Gedankenschwere der Welt, sie bietet die Möglichkeit der sinnlichen Durchdringung unserer Lebenswirklichkeiten. Aus diesem Grund lässt Cavell die klassische Hollywoodkomödie in seiner Arbeit *Pursuits of Happiness* zum idealen Reflexionsmedium der menschlichen Gebundenheit an die Gewöhnlichkeit der Existenz und der Überwindung der negativen Aspekte dieser oftmals als belastend empfundenen Gebundenheit werden.[15]

14 „L'image n'est pas faite pour signifier, mais pour montrer […] pour signifier, il existe un outil excellent, le langage parlé." (zitiert in Bonitzer 1991, S. 18).

15 Cavell weist in dem 1981 veröffentlichten *Pursuits of Happiness* explizit darauf hin, dass diese Filme häufig aus dem Aufmerksamkeitsparameter der Filmwissenschaft und der Kritik herausfallen. Ca-

Die Irritation über die Filme Rohmers, denen der Unterhaltungswert trocknender Farbe zugeschrieben wird, gibt die Konditionierung des modernen Betrachters wieder. Die künstlerische oder unterhaltende Ereignishaftigkeit von Film, die das moderne Kino prägt, verlangt uns nicht mehr die Geduld ab, wie Cavell mit Heidegger behauptet, Welt als Welt erscheinen zu lassen, das heißt, sie ohne unser Zutun vor unseren Augen entfalten zu lassen.[16]

Es fällt dem Film schwer, so möchte ich hier behaupten, das Langweilige als das Gewöhnliche angemessen zu inkorporieren. Der positive Effekt der Langeweile zerstört sich, wenn er zum kalkulierten künstlerischen Effekt wird, wenn die leeren Orte dieser Welt zu melodramatischen Stätten werden, eine existenzielle Leere bebildernd wie in Antonionis L'AVVENTURA (I 1960). Langeweile wird theatralisiert, wenn Film zum Objekt eines aufdringlichen Purismus und Realismus wird und, wie vor allem in den Dogma-Filmen, die Wirklichkeit nur als im Ausnahmezustand befindlich auffassen kann, als wüsten, hässlichen Alltag, der von einer aufgeregt bewegten Kamera in ebenso bewegten Bildern eingefangen wird. Der positive Effekt der Langeweile zerstört sich, wenn uns die Stille und Ödnis des alltäglichen Lebens unsere Gottesferne und Transzendenzverluste vorführen soll, wie in den Filmen Robert Bressons, oder wenn es um eine ästhetisch auffällige Zurschaustellung von Leere geht, mit der eine in irgendeiner Form assoziierte Leere des Daseins entfremdeter Subjekte gemeint ist, wie in den Filmen Michael Hanekes oder in den Arbeiten der so genannten Berliner Schule[17]. Diese Filme leisten alle auf ihre Weise auch so etwas wie eine Kritik am Alltag, die zugleich als dessen Verleugnung, als eine Form des Ausweichens vor ihm gedeutet werden kann. Es findet in den Filmen nur die Thematisierung einer Art von Langeweile statt, unzählige andere Formen der Langeweile bleiben unthematisiert. Es soll hier deutlich werden, dass gerade das Kino Rohmers einige dieser nicht berücksichtigten Formen des Wartens, des Gelangens von einem Ort zum anderen, des ziellosen Gehens und der Unentschlossenheit, aber auch des Verbringens von Zeit im Urlaub oder bei der Arbeit auf undramatische Weise thematisiert und auf eine Brandmarkung dieser Leere verzichtet.

Um diese Ausstellung und zerstörerische Betonung des Langweiligen zu vermeiden, bedarf es eines Blickes, der nur um wenige Zentimeter von den viel betretenen Pfaden abweicht, es bedarf einer Technik des Ausweichens vom Alltag, um den Alltag zu entdecken. Cavell bezieht sich immer wieder auf die weltliche Romantik eines Ralph Waldo Emersons oder Henry David Thoreaus, mit denen er eine Philosophie

vell versucht zu zeigen, dass gerade die Klassizität dieser Filme, die sie im besten Fall als uninszeniert erscheinen lässt, ein wichtiger Aspekt ihrer intensiven und nachhaltigen Wirkung auf uns ist. Und er weist darauf hin, dass die Filme sich sowohl inhaltlich als auch ästhetisch auf das Gewöhnliche beziehen. Sie werden wie im Fall des Films THE AWFUL TRUTH (USA, R: Leo McCarey) von 1937 zu einer „comedy of dailiness", welche Möglichkeiten untersucht, den Alltag ihrer Figuren interessant und unterhaltend erscheinen zu lassen (vgl. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge 1981).

16 Cavell 1979, S. 159.

17 Vgl. auch den Beitrag von Mariella Schütz in diesem Band.

des Gewöhnlichen beginnt, die von Wittgensteins Spätphilosophie oder von John L. Austins Arbeiten zur Philosophie der Alltagssprache im 20. Jahrhundert fortgesetzt wurde. Vor allem eine Passage aus Emersons wichtiger Schrift von 1832, *The American Scholar*, führt uns diese Technik des minimal abgelenkten Blickes vor:

> „I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provencal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low. […] What would we really know the meaning of? The meal in the firkin; the milk in the pan; the ballad of the street; the news of the boat; the glance of the eye; the form and the gait of the body […]."[18]

Emersons Weisung richtet sich gegen eine theatralische Form der Verklärung von Natur und Vergangenheit, mit der die Romantik assoziiert wird. Sie wünscht sich stattdessen eine Verklärung des Wunderbaren, das um die nächste Ecke lauert – ein beiläufiger Blick, der das erfasst, was sich unseren Blicken entzieht. Das Zitat beschließt eine Aufzählung dieser kleinen Wunder des Alltäglichen. Diese Aufzählung „the meal in the firkin, the milk in the pan…" liest sich auch wie eine filmische Montagesequenz, etwa in der Art, wie Rohmer beiläufige, unscheinbare Details eines Ortes zusammenfügt. Diese Sequenzen sind wohlüberlegte, aber unberechnend wirkende Umsetzungen eines puristischen Konzeptes, sie haben eine unfokussiert scheinende, transparente Ästhetik. Rohmer vertritt, wie Armond White es in der Zeitschrift *Film Comment* ausdrückt, einen „leaner aestheticism", das Produkt einer Ästhetik des Ausgleichs zwischen Realismus und Inszenierung.[19] Die Filme haben, so fährt White fort, einen bestimmten Stil, aber sie drängen ihn nicht dem Betrachter auf. Sie überlassen sich in vielen Momenten den sinnlichen Reizen der Natur, aber sie verlieren sich nicht darin. Die Filme suchen nach spirituellen Erfahrungen, aber diese haben eine soziologische Basis.[20] Rohmers Verwendung von *establishing shots* sind, so könnte behauptet werden, dazu da, nicht nur in den Ort einzuführen, sondern auch ein Gefühl für den Ort zu vermitteln. Cavell interessiert sich aus dem Grund für Rohmer, weil er den Filmen und ihrer ästhetischen Armut ein philosophisches Thema zuschreibt: das „Wunderbare der Alltäglichkeit, die Möglichkeit und Notwendigkeit uns jeden neuen Tag aufs Neue dafür zu erwecken". Cavell spricht hier auch von einer Säkularisierung des Transzendenten.[21] Das bedeutet, dass Rohmer genau das unaufgeregte Wunder des Alltäglichen in seinen Filmen darstellt, welches Emerson beschrieben hat und das dazu führt, dass wir die Verklärung des Alltäglichen nicht als eine fortgesetzte Weltflucht begreifen, die dessen Außergewöhnlichkeit betont, sondern als eine Fortsetzung unserer Existenz, als

18 Ralph Waldo Emerson: The American Scholar. In Ders.: *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. London 1888, S. 318–335, S. 333.

19 Armond White: Auteurcritique. Eric Rohmer reflects. In: *Film Comment* 32 Nr. 5, 1996, S. 14–19, S. 18.

20 White, S.18.

21 Stanley Cavell: Two Tales of Winter. Shakespeare and Rohmer. In: Ders.: *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*. Cambridge Mass. 2004, S. 421–443, S. 437.

eine Säkularisierung der Transzendenz und deren Verortung im Hier und Jetzt, die letztendlich auch die ästhetische Anerkennung der Langweiligkeit unseres Lebens nicht verweigert. Die Anerkennung zeigt sich in der Aufmerksamkeit für konkrete Ereignisse des Langweiligen, die in vielen Filmen unbeachtet bleiben.

Aber wie haben wir uns diese Ästhetik in den Filmen vorzustellen? Rohmers Filme sind durchaus unterhaltsam, was bedeutet, dass sie eine bestimmte Form der Geduld und unfokussierten Aufmerksamkeit belohnen, bei der Langeweile als Rezeptionsaspekt positiv konnotiert ist und sich mit der Ebene des Dargestellten verschränkt. Was sich in den Filmen finden lässt, ist eine Anerkennung der Langweiligkeit unseres Lebens. Diese führt zu pragmatischen Überlegungen, wie Zeit verbracht werden kann, die aber immer auch auf der philosophischen Frage basieren, wie wir unser Leben leben sollen.

Einer seiner schönsten Filme, Le rayon vert (1986), handelt allein davon, dass der weiblichen Hauptfigur Delphine kurz vor Beginn der großen Sommerferien in Paris die Reisepartnerin absagt und sie, die weder in Gesellschaft noch allein mit sich etwas anfangen kann, ihren Urlaub neu planen muss und dabei verschiedene Varianten durchspielt: Urlaub an der nordfranzösischen Atlantikküste bei den Bekannten einer Freundin, ein nach nur einem Tag abgebrochener Urlaub in den Alpen, einige überaus frustrierende Tage im heißen Paris und schließlich der Resturlaub in Biarritz in der Wohnung einer anderen Freundin, der sie in Paris zufällig begegnet ist. Sie lässt sich treiben und gelangt nirgendwo an. Die banale Frage, wie Urlaub verbracht und wie Zeit verbraucht werden kann, wird hier, sehr realistisch, zu einer bitteren existenziellen Frage. Am deutlichsten wird dies in einer Szene, in der sie mit Badesachen ausgerüstet den sommerlichen Seinestrand in Paris begutachtet und sich niederlegen will, und im letzten Moment für sich erkennt, dass sie sich dort unwohl fühlt und diese Verklärung eines großstädtischen Flussufers zu einem Urlaubsareal nicht mitmachen will.

Deutlich wird dies auch in einer weiteren Szene, wenn die Kamera nüchtern ihren Bergspaziergang dokumentiert und selbst innerhalb der majestätischen Kulisse der Alpen alles grau und trist erscheint und keine Option für das Verbringen von Zeit darstellt. Das alles ist, bei aller Beiläufigkeit, bedrückend realistisch, rührend und spannend – rührend auch deswegen, weil der Film trotz der

Le Rayon Vert (F 1986, R: Eric Rohmer)

genauen Dokumentation des Urlaubsdesasters nicht darauf verzichtet, seiner Figur in diesem Treiben ein Ziel zu schenken, das auf der Wahrnehmung eines von Jules Vernes beschriebenen physikalischen Phänomens, des ‚grünen Leuchtens', beruht. Als sie mit der späten Zufallsbekanntschaft in den letzten Minuten der im Ozean untergehenden Sonne genau jenes grüne Leuchten sieht, ereignet sich für den Betrachter ein kleiner Moment filmischer Transzendenz, auch und gerade weil weder bestätigt noch ausgeschlossen werden kann, dass wir selbst dieses grüne Leuchten gesehen haben.

Le Rayon Vert *(F 1986, R: Eric Rohmer)*

Dass der Film seine dramatische Kraft dadurch entfaltet, über seine gesamten Länge scheinbar nichts geschehen und die Geschichte mit einem kleinen Ereignis enden zu lassen, ist nichts anderes als die banale Realisierung der Autonomie der filmischen Zeit: Film hält uns nicht dann gefesselt, wenn unentwegt Außergewöhnliches geschieht, sondern gerade dann, wenn die filmische Erzählung nur einen oder wenige Kulminationspunkte hat. Der Rest der Zeit wird unsere Wahrnehmung dadurch herausgefordert, dass wir die Option haben, einer Unzahl von Dingen die Aufmerksamkeit zu schenken oder zu verweigern. „Alles zieht an unseren Augen vorüber, aber nichts geht verloren", so beschreibt Cavell die wichtige Bedingung der gleichzeitigen Flüchtigkeit und Permanenz filmischer Objekte.[22] Auf diese Weise gelingt einer undramatisch wirkenden, ausgeklügelten filmischen Dramaturgie die minimale Verschiebung des Blicks auf den Alltag, die uns für dieses Wunder empfänglich macht. Film ergreift selten diese Option eines leicht verschobenen, undramatischen Blicks auf den Alltag. Zwei weitere Ausnahmen stellen Rohmers Pauline à la plage (1981) und Conte d'été (1996) dar, zwei Filme, die auf wunderbare Weise das langsame Verstreichen der Zeit während eines Strandurlaubes darstellen.

Mit L'ami de mon amie (1988), ein weiterer Film aus dem Zyklus Komödien und Sprichwörter, möchte ich hier einen anderen Film herausstellen, der auf ähnliche Weise Aufmerksamkeit und Geduld belohnt, dabei aber auch die konkrete Frage nach dem Ort unseres Lebens bearbeitet. Im Grunde genommen handelt es sich dabei nur um eine kleine Komödie der Irrungen, in der wie in allen Filmen Rohmers die persönlichen Lebensphilosophien gewöhnlicher Menschen verhandelt

22 Cavell 2004, S. 402.

werden. Das führt zu einem anhaltenden, selbstverliebten philosophischen Gemurmel, das in diesen Filmen unentwegt zu vernehmen ist. Aber der kleine, unterhaltsame Film leistet wieder etwas, das nur wenige Filme leisten. Er versucht einen Ort bewohnbar zu machen, Cergy, eine künstliche Trabantenstadt vor den Toren Paris, die ihren mittelständischen Bewohnern alle Annehmlichkeiten einer gepflegten Urbanität geben soll.

Sie ist aber wohl tatsächlich nichts anderes als das Produkt jener ambitionierten Städtebaukonzepte der 1980er Jahre, die sich innerhalb kürzester Zeit von abstrakten Arrangements öffentlicher Räume in absurd leere Orte voller aufgegebener Einkaufspassagen, verfallender Betontreppen und -brücken verwandelt haben und überall in Europa zu finden sind. Rohmer macht, während eines Sommers wenigstens, filmisch eine dieser leeren Einöden, die so neu ist, dass selbst deren Grünflächen Brachen sind, bewohnbar und verhandelt damit konkret die Frage, *wie* und vor allem *wo* wir leben können. Können wir unser Leben in künstliche, geplante Areale verlegen, können wir sie so animieren, dass wir in ihnen heimisch werden können?

L'ami de mon amie *(F 1988, R: Eric Rohmer)*

In L'ami de mon amie bleibt es offen, ob dieses Postkartenidyll Wirklichkeit, Utopie oder Parodie ist, aber Rohmer lässt diese Stadt, die so öde wirkt, zu einem Raum werden, der unzählige Übergänge erlaubt – beispielsweise durch ein beiläufiges Gleiten in die Freizeit an den künstlichen Seen oder durch Begegnungen auf den Plätzen der Stadt. Und innerhalb einer Sequenz dieses Filmes findet sich genau jene Sensibilität für das nahe liegende und nicht außergewöhnliche Gewöhnliche, die Emerson in seiner Abweisung der romantischen Sehnsucht nach dem Großartigen beschrieben hat. Die weibliche Hauptfigur und der Freund der Freundin befinden sich in einem dieser zivilisationsnahen Naturräume, die in Cergy und seinen künstlichen Freizeitwelten zu finden sind. Der Wind bewegt die Wipfel der Bäume, die Kamera verliert sich in einem kleinen Panoramaschwenk entlang der Linie, die Himmel und Bäume miteinander verbindet. In diesem kleinen Moment, der uns das Vergehen der Zeit vorführt, ereignet sich ein kleines Wunder des Alltäglichen. Die Hauptfigur verliert ihre Fassung und bricht über den Anblick dieser beiläufigen und zufälligen Schönheit eines Sommernachmittags in Tränen aus.

Conte d'Hiver (1992), Rohmers zweiter Beitrag zum Zyklus der Vier Jahreszeiten, verhandelt ganz offenherzig ein Wunder. Seine audiovisuelle Armse-

L'ami de mon amie *(F 1988, R: Eric Rohmer)*

ligkeit ist nahezu bestechend und lässt den Film als kalkulierten Versuch der Anwendung einer Fernsehästhetik erscheinen.[23] Das Material ist grobkörnig, in aufgeblasenen 16mm gedreht, die Farbtöne sind durchweg winterlich grau. Nur die Amateuraufnahmen einer Urlaubsidylle, die in den Film einführen, beschwören die Utopie eines anderen Raumes und einer anderen Welt. Félicie, deren Namen ihre Vertrautheit mit dem Wundersamen verdeutlicht, hat durch einen kleine Lapsus die große Liebe ihres Lebens verloren, die wir in den Eingangssequenzen des Films sehen und von der sie eine Tochter hat. Sie muss nun während der Weihnachtsfeiertage und der Zeit zwischen den Jahren in Paris die Entscheidung treffen, mit wem von zwei eher schlechten Kompromissen sie zusammenleben will.

Der Film zeigt uns den Alltag der Heldin mit allen Details – am deutlichsten in einer wortlosen Montagesequenz, die akribisch genau mit jeder einzelnen Station ihren Weg mit Zug und Metro von ihrem Wohnort zu ihrem Arbeitsort nachzeichnet.

Der Film imitiert aber auch die Beiläufigkeit des Blickes auf das Alltägliche, zum Beispiel in einer kurzen Sequenz, in der ein ungeschickt blinkender, trister Tannenbaum für einen kurzen Moment isoliert von allen Protagonisten eingeblendet wird. Die Kamera folgt Félicie und einem ihrer zwei Liebhaber durch den Winternebel der mittelalterlichen Stadt Nevers, erforscht die kleinbürgerliche Wohnung über einem Frisiersalon, blickt in die Auslagen verheißungsloser Ausstattungsläden. Alles könnte so traurig sein und so dramatisch langweilig, aber die duldsame Anspannung des Betrachters findet nicht ihre Auflösung in einer pathetischen Bestätigung der Langweiligkeit unserer Existenz, in der ein trauriger Alltag uns jeder Form von Transzendenz beraubt, sondern auch hier greift eine unaufdringliche Fokussierung auf ein kleines Wunder des Alltäglichen, das uns bereitwillig den Preis zahlen lässt, mit der Protagonistin während des Films den wortreichen und bildarmen Alltag zu verbringen. Es wird in aller Augenscheinlichkeit ein sehr unwahrscheinlicher Zufall des Wiederfindens des Geliebten inszeniert, ähnlich wie das Wunder in Shakespeares *Wintermärchen*, in dem eine tot geglaubte Königin in Form einer Statue wiederbelebt wird. Es ist die Vorführung dieses Wunders in einer Inszenierung des Stückes, die Félicie daran glauben lässt, dass sie ihr Leben ihrem Traum widmen soll, auch

23 Vgl. Laurence Giavarini: Les vies de Félicie. In: *Cahiers du Cinéma* 452, 1992, S. 20–22, S. 21.

Conte d'Hiver *(F 1992, R: Eric Rohmer)*

wenn dessen Erfüllung ungewiss ist. Das Wunder fällt in den unglamourösen Raum eines öffentlichen Busses, der durch die Vorstädte von Paris fährt, unvermittelt ein und beendet diesen Film mit einer Belohnung für dessen wundergläubige Heldin.

Hat dieses Kino, indem es uns das kleine Wunder vorführt, tatsächlich die Aufgabe bewältigt, uns das Betrachten des Trocknens der Farbe nicht als Ausdruck unendlicher Öde und Leere erscheinen zu lassen? Ich möchte diese Frage nicht abschließend beantworten. Aber ich möchte diese Fragestellung, die einen Vorwurf und eine Irritation impliziert, nutzen, um darauf hinweisen, dass ich die Filme Rohmers deswegen liebe, weil sie das Langweilige in sich aufnehmen, weil die anachronistische Klassizität ihrer Ästhetik es erlaubt, die Ereignisse so geschehen zu lassen, als würden sie keinen Betrachter brauchen. In diesem Sinne erlebe ich den Effekt der Langeweile auch als einen Effekt der Selbstermächtigung des Zuschauers, als wohltuendes Erlernen von Geduld, als Herausforderung an meine Kapazitäten als Betrachter, als Überwindung einer zunehmenden Überfrachtung des Bildes im Film vor und nach der Postmoderne. Ich verteidige dieses Kino, weil ich das Gefühl habe, dass die Präferenzen der Filmtheorie, der Cinephilie oder der Filmphilosophie meist dem auffälligen und theatralischen Film gelten. Mit dieser ungleich verteilten Aufmerksamkeit geht eine Ignoranz gegenüber den eher beiläufigen, hintergründigen ästhetischen Reizen von Filmen einher. Das Kino solle, so Rohmer, die Welt und nicht das Kino repräsentieren, es solle Bewunderung für die Welt erzeugen, also nicht zu einem Instrument der Abwendung unseres Interesses von der Welt werden.[24] Dass die Filme Rohmers langweilig sind, bedeutet letztendlich, dass sie sich nicht der Welt entziehen, und dass sie, wie Cavell es ausdrückt, den Platz des Menschen in seiner konkreten Wirklichkeit bestimmen und keiner fortgesetzten Weltflucht, keinem narzisstischen Rückzug in vorgestellte Welten Raum geben.[25]

24 Bonitzer 1981, S. 70f.

25 Vgl. Stanley Cavell: On Eric Rohmer's A Tale of Winter. In: William Rothman (Hrsg.): *Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman*. Albany 2005, S. 287–293, S. 292.