

## **Kino des Staunens: Antoine Doinel. Eine *hommage* von François Truffaut (1932-1984) an den Stummfilm**

**Eva Erdmann**

(Typoskript / April 2007)

### **François Truffaut und Jean Luc Godard: Begründer und Antagonisten der *Nouvelle Vague***

Ist von der *Nouvelle Vague* die Rede, gibt es mittlerweile zwei Möglichkeiten der filmhistorischen Betrachtung: Die kineastische Bewegung der *Nouvelle Vague*, die unter anderem dafür verantwortlich ist, dass die Formulierung vom "französischen Kino" seit den 60er Jahren synonym zu "anstrengend, überdreht" gebraucht wird und zu einem Witz in der späten Popkultur wurde,<sup>1</sup> kann auf die Jahre 1959/1960 datiert werden, als bei den Filmfestspielen von Cannes zuerst François Truffauts *Les quatre cents coups* (1959), dann Jean Luc Godards *A bout de souffle* (1960) – im Übrigen mit technischer Beteiligung Truffauts entstanden – Furore machten. Der Film *Les quatre cents coups*, der noch im selben Jahr im deutschen Kino unter dem Titel *Sie küsst und sie schlugen ihn* gezeigt wurde, erhielt den Regiepreis, die "Palme d'or", *À bout de souffle*, in der deutschen Fassung mit dem Titel *Außer Atem*, erhielt den Prix Jean Vigo. Beide Filme können als eine Einlösung dessen verstanden werden, was für ein neues Kino in

---

<sup>1</sup> "Und im Leben geht's oft her wie in einem Film von Rohmer / Und um das alles zu begreifen / Wird man was man fürchtbar haßt nämlich Cineast / Zum Kenner dieser fürchterlichen Streifen", Tocotronic: "Meine Freundin und ihr Freund", in: *Digital ist besser*, 1995.

der 1951 gegründeten Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* als Vision gefordert wurde. Mit den Festivalerfolgen erfüllen sich die Forderungen der Kritiker, die *Nouvelle Vague* hat ihren Höhepunkt erreicht, den sie fortan nur stetig überschreiten wird.

Konzentriert man die Geschichte der *Nouvelle Vague* auf die Jahre 1959/60, so stellt sie eine plötzliche und kurze Revolution in der Entwicklung des französischen Kinos dar, die weit reichende Konsequenzen hatte und von hauptsächlich zwei Protagonisten getragen wurde: dem Franzosen François Truffaut und dem Franko-Schweizer Jean Luc Godard, beide zum damaligen Zeitpunkt keine dreißig Jahre alt.

Die *Nouvelle Vague* kann jedoch auch als eine Phase des französischen Kinos betrachtet werden, welche in den 60er Jahren ihren Beginn hat und seitdem anhält, welche durch ihre avantgardistischen Forderungen maßgeblichen Einfluss auf das europäische Kino der Nachkriegszeit nahm, welche eine Alternative zum amerikanischen Kinomarkt suchte und zu der jene zentralen Regie-Autoren des französischen Kinos gehören, die bis heute Filme drehen und produzieren. Unter diesem Blickwinkel erkennt man unter den *Nouvelle Vaguisten*, anstatt allein das Filmpaar und die baldigen Antagonisten Truffaut und Godard in den Blick zu nehmen, eine äußerst heterogene, Kino schaffende Gruppe, zu der Eric Rohmer, Jacques Rivette, Louis Malle und Claude Chabrol ebenso dazu gehören.

Beide Sichtweisen auf die *Nouvelle Vague* zeigen wesentliche Züge ihrer Geschichte und ihrer Filme auf. Der fokussierte Vergleich Godard-Truffaut unterstreicht die diametral verschiedenen Resultate eines identischen Ausgangspunktes, nämlich der gemeinsam erhobenen Forderung nach einem "cinéma de réalité" (siehe *Cahiers du Cinéma*), das die Mittel ihrer Kunst benutze und ausschöpfe. Die verschiedenen Bilder, die das Film-Milieu von den Autoren und Regisseuren Truffaut und Godard hergestellt hat, könnten kontrastierend

nicht sein. Gehört Truffaut zu den Regisseuren, die zu Lebzeiten eine Popularität jenseits cinephiler Kreise erreichte und spätestens seit den späten 70er Jahren mit den Stars des internationalen Kinos drehte (siehe in der Besetzung von *Le dernier métro*, 1980 Catherine Deneuve und Gérard Dépardieu), bleiben Godards Filme dem Kinogeher absichtlich verschlossen. Dem Stil pragmatischer Film-Erzählung, die sich für das große Publikum eignete, steht eine intellektualistische Rätselproduktion gegenüber, die sich an *happy few* wendet. Während Godard in seinen hermetisch mythologischen Filmen die unbefleckte Empfängnis in Szene setzt (siehe *Je vous salue Marie*, 1984 und das Selbstzitat *Je vous salue, Sarajevo*, 1993, siehe [www.youtube.com](http://www.youtube.com)), erzählen die Filme Truffauts Alltägliches: von Beziehungen, von Nazis, von verstrickten Kriminalfällen (siehe *Vivement dimanche!*, 1983). Während Godard angesichts des politischen Umbruchs auf den Filmfestspielen in Cannes 1968 einige hölzerne Sätze der Distanzierung im Schweizerischen Dialekt äußert, ruft Truffaut höchst engagiert das Ende der Filmfestspiele aus, um eine Solidarisierung mit der Studentenbewegung zu demonstrieren. Es sei nicht vertretbar, in Kinosaal zu sitzen, während die Unterstützung für die Arbeiterschaft Priorität habe. Während Godard in seinen Filmen dem unberührten Mädchenkörper seine vermeintlich paradiesische Aura zurück verleiht, versäumt Truffaut es in keinem seiner Filme, den männlich maulfeilen Blick auf nylonstrümpfige französische Frauenbeine zu zeigen. Jahrzehnte nach Truffauts Tod muss dieser für seine unverstellte Kino-Lust-Pragmatik die Schmähungen seines Gegenspielers ertragen, des Mystifikateurs Godard.

"Ich weiß nicht, ob andere Regisseure mich bewundern. Oder ob sie in mir eine Heldenfigur sehen. Wahrscheinlich bewundern sie eher ihre eigene Bewunderung. Ich wäre jedenfalls nicht wie Fran-

çois Truffaut und Claude Chabrol auf die Idee gekommen, zu Hitchcock zu fahren. Für mich wäre es so gewesen, als ob man Achilles oder Hektor oder einen anderen Helden der griechischen Mythologie besucht, um ihm lauter Fragen zu stellen."<sup>2</sup>

Innerhalb des Gruppenbildes der Nouvelle Vague sind die kontrahierenden Grenzkonturen weniger scharf, die Nuancen treten hervor, auch wenn der Truffautsche Prosa-Stil kenntlich bleibt. Während Eric Rohmer (\*1920) in seinen Filmen das Beziehungsgeschwätz auf eine Weise übertreibt (siehe *Pauline à la plage*, 1983), die sich nachteilig auf das gesamte Image des im 21. Jahrhundert nur noch als filmhistorisches Faktum geduldeten Genres des "französischen Beziehungsdramas" auswirkt, gelang François Truffaut mit *Jules et Jim* 1962 eine Dreiecks- und Beziehungskomödie, die über sehnsüchtig schnippische Dialoge hinaus ging und heute als ein Klassiker des Beziehungsfilms gilt. Während Louis Malle (1932-1995) oder Claude Chabrol (\*1930) in ihren Werken die Provokation und Zeichnung von Zerrbildern der *grande bourgeoisie* fortsetzten, enthielten sich Truffauts Filme des Sarkasmus und blieben jeder unverstellten Gesellschaftskritik fern. Während Jacques Rivette (\*1928) die Kunst des Kinos an den angrenzenden Künsten misst (siehe *La belle noiseuse*, 1991), bleibt Truffauts Interesse der Herstellung von Bildern, als Bild-Material wie als projiz-

<sup>2</sup> "Kino heißt streiten". Interview vom Katja Nicodemus mit Jean-Luc Godard, in: *Die Zeit*. Nr. 49 vom 29. November 2007, Feuilleton, S. 65f, hier: S. 65. Godard spielt an auf den recht schematischen Interview-Band von François Truffaut *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* unter Mitwirkung von Frieda Grafe, Enno Patalas und Helen G. Scott, aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, München 1973. (Original: *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris 1966.)

zierte Vision, treu und damit dem Handwerk des Kineasten. Die folgende Film-Lektüre des von Truffaut gedrehten Zyklus um den Protagonisten Antoine Doinel, der zwischen den Jahren zwischen 1959 und 1978 entstand und damit zwanzig Jahre Produktionszeit umfasst, will eine filmtheoretische Grundlage aufzeigen, die allen Doinel-Komödien zugrunde liegt. Es geht bei Antoine Doinel um einen Helden des Stummfilms, respektive um den "stummen Helden" eines Liebhabers des Stummfilms (Truffaut).

### ***Les quatre cents coups* (1959) – 400 Dummheiten**

Dabei ist die Unterscheidung eines Filmtheoretikers von einem Filmpraktiker innerhalb der Bewegung der *Nouvelle Vague* keineswegs angemessen. Dass das Nachdenken über den Film und seine Herstellung in eins fallen, liegt zum einen daran, dass den Filmen dieser neuen Schule ausführliche filmtheoretische Auseinandersetzungen mit der Filmgeschichte vorangegangen waren (siehe *Cahier du Cinéma*), deren Autoren von Artikel und Kritiken identisch waren mit den Regisseuren von *Nouvelle Vague*-Filme. Die Kritiker der *Cahiers du Cinéma* setzten ihre Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte statt mit den Mitteln des Textes mit denen des Bildes fort. In seinen philosophischen Büchern über das Kino unterstrich Gilles Deleuze diese Verflechtung von philosophisch-theoretischer Reflexion und Herstellung von Bildern.

"Es gibt keine abstrakten Gedanken, die sich unterschiedslos in diesem oder jenem Bild verwirklichen würden, sondern lediglich konkrete Gedanken, die nur durch diese Bilder und ihre Mittel existieren. [...] Und in diesem Sinne sind die großen Filmemacher Denker, ebenso wie die Malter, die Musiker, die

Romanciers oder die Philosophen (die Philosophie genießt keinerlei Vorrecht.)"<sup>3</sup>

Vor allem waren es allerdings bislang die leicht assoziierbaren Biographeme der Filme François Truffauts, die dazu verleiteten, sein Kinowerk weniger filmtheoretisch und mehr biographisch zu betrachten. Truffauts erster Spielfilm *Les quatre cents coups* war für diese Einschätzung maßgeblich verantwortlich. So habe der als Jugendlicher vermeintlich schwierige Truffaut in *Les quatre cents coups* einen Film über eine schwierige Jugend im Paris der Nachkriegszeit gedreht und mit dem Protagonisten Antoine Doinel ein "alter ego" geschaffen. Dabei hatte Truffaut in den 50er Jahren, bevor er sich der Regiearbeit widmete, ebenso Aufsätze und Kritiken für die *Cahiers du Cinéma* verfasst und die theoretischen Grundlagen der *Nouvelle Vague* mitformuliert. Nach den Berichten Truffauts lag es nicht in seiner Absicht, einen (autobiographischen) Film über die Jugend als Opfer familiärer und gesellschaftlicher Verhältnisse zu drehen. Der deutsche Titel *Sie küsstest und sie schlügen ihn* legte dies noch näher als es der französische tat, den Truffaut selbst als zu "littéraire" – "literarisch" empfand.<sup>4</sup> Truffauts Absicht war es, einen realistischen Film zu drehen, der die semi-kriminellen Jugendphantasien der "Flegeljahre" ("l'age ingrat" war ein Vorschlag Truffauts für einen alternativen Titel) nicht aussparen wollte. Der Erfolg von *Les quatre cents coups* lag schließlich aber in der besonderen Darstellung des subjektiven Blicks

<sup>3</sup> Gilles Deleuze: "Kino 1, Premiere", in: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft*. Texte und Gespräche 1975-1995, Frankfurt/Main 2005, S. 199. [Zit. Original]

<sup>4</sup> Truffaut: *Correspondance / Briefe*. 1945-1984, Köln 1990, S. 158f. [Zit. Original]

des jugendlichen Helden Antoine Doinel, der von Jean-Pierre Léaud gespielt wurde, begründet; eine autobiographische Lesart war unvermeidlich.

Die Geschichte von Doinel beginnt in seiner tristen und revoltierenden Jugend. Im Alter von 13 Jahren erlebt das ungewollte Kind und *enfant terrible* Antoine in seinem Elternhaus Gleichgültigkeit, Unverständnis, Ablehnung und Schläge, in der Schule herrscht ein autoritäres Regime, das die Phantasien der Jugend unter Strafe stellt. Aus dem Heim für schwererziehbare Jugendliche, in das er abgeschoben wird, flieht Antoine an das Meer und in die Freiheit. Die Ohnmacht der Jugend in der Erwachsenen-Welt wird durch lange Einstellungen auf den erduldenen Blick Doinels vermittelt.

Zentrale Episode des Films ist das Verhör, das die Psychologin des Heims für Schwererziehbare, letzte Station Antoinens nach dem Arrest und Gefängnis, aus dem Off mit ihm führt. Es ist das erste Mal, dass Antoine selbst seine Geschichte erzählt und er tut es mit den Mitteln der "vérité": des Grinsens beim Geständnis unverschämter Gedanken, des nervösen Spiels mit den Händen bei der Rückfrage nach Diebstählen und mit den Mitteln der Kamera, die ihn in einer einzigen langen Einstellung zeigt.

### **André Bazin: Lobs des Stummfilms**

Zentral für die Beschreibung einer neuen Filmkunst waren, auch für die *Cahiers du Cinéma*, die Arbeiten von André Bazin, der im Jahr des Erscheinens und des unmittelbaren Erfolgs von *Les quatre cents coups* 1959 starb. In seinem Aufsatz in: "L'évolution du langage ci-

nématographique"<sup>5</sup> untersucht der Filmkritiker Bazin die Konsequenzen des Übergangs vom Stummfilm zum Tonfilm, der sich von den 20er bis zu den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts vollzog und dessen technischer Fortschritt das Medium des Kinos und den Kinomarkt scheinbar vollständig veränderte. Nun beschreibt Bazin in einem ersten Argumentationsschritt den Übergang zum Tonfilm als einen kinematographischen Rückschritt. Bazins Argumente für diese Behauptung haben keinen nostalgischen Hintergrund, sie betreffen die Elemente und die Materialität des Films selbst: der Ton verstelle und verdränge die Konzentration auf die Bilder und insbesondere verdränge er den Blick auf die Darstellungskunst der Schauspieler.

Allerdings: Der Schnitt zwischen Stummfilm und Tonfilm stelle möglicherweise einen Bruch in der Filmgeschichte dar, nicht jedoch in der Filmkunst. Für die Filmkunst entscheidend sei vielmehr, so Bazin, nicht der filmhistorisch irreversible Unterschied zwischen Ton- und Stummfilm, sondern der Unterschied zwischen Filmen, die mit Montage arbeiten und solchen, die auf die Montage als Mittel des Films verzichten. Bazins Lob des Stummfilms ist ein nur vordergründiges, das hauptsächlich dem Bild und seiner Komposition die Priorität in der Filmproduktion einräumt.

"Envisagée du point de vue du découpage, l'histoire du film ne laisse pas apparaître en effet de solution de continuité si franche qu'on pourrait croire, entre le muet et le parlant."<sup>6</sup>

<sup>5</sup> André Bazin: "L'évolution du langage cinématographique", in: *Qu'est-ce que le cinéma?* I, Paris 1958, S. 131-148. Siehe auch ders.: "Vingt ans de cinéma à Venise" (1952); "Le découpage et son évolution" (1955).

<sup>6</sup> André Bazin: "L'évolution du langage cinématographique", S. 131.

### Die Figur des Antoine Doinel (1959-1978)

Die Verfilmung der Biographie von Antoine Doinel endet nicht mit der Flucht an das Meer von *Les quatre cents coups*. Sie beginnt dort. Bereits mit dem unmittelbaren Erfolg in Cannes denken Truffaut und Léaud an eine Fortsetzung. In der s/w-Episode *Antoine et Colette* wird Doinel 1960 fortgesetzt, der Delinquent ist zurück in Paris und verliebt sich in eine Tochter aus gutem Hause, die auch in den folgenden Doinel-Episoden jenen weiblichen Typus darstellt, dem der *anti-bourgeois* verfällt. Insgesamt schuf Truffaut mit Doinel eine Kinofigur, der er fünf Spielfilme und diese Episode widmete; die Hauptrolle spielte jeweils Jean-Pierre Léaud.<sup>7</sup>

In *L'amour à vingt ans* (1960) / *Liebe mit zwanzig* erlebt Antoine eine weitere Liebe und Enttäuschung. Die Wiederaufnahme der Lebensgeschichte Antoine Doinels in *L'amour à vingt ans* zeigt uns ei-

nen jungen Mann in Uniform, Doinel/Léaud haben sich aus Liebeskummer zum Militär verpflichtet. Doinel ist selbstständig und nimmt nach seiner Militärzeit in Paris Gelegenheitsjobs an. Er arbeitet als Nachtportier, Fernsehmechaniker und Modellsegelboottester, als Privatdetektiv arbeitet er getarnt als Schuhverkäufer. Aber er bleibt in Konflikt mit den Autoritäten und seinen Arbeitgebern. Aus der Armee wird er entlassen, auch der Hotelbesitzer entlässt seinen Nachtportier, nachdem dieser Spione ins Haus gelassen hatte, die einen Ehebruch aufdecken wollten.

In *Baisers volés*, 1968 / *Geraubte Küsse* bemüht er sich abermals um Christine Darbon, die seine Frau und die Mutter seines Sohnes Alphonse werden wird. Das Eheleben scheitert (*Le domicile conjugal*, 1970 Tisch und Bett). Der letzte Film der Reihe (*L'amour en fuite*, 1978, *Liebe auf der Flucht*) besteht hauptsächlich aus einer Collage von Rückblenden und Szenen, die aus den vorangegangenen Filmen zusammen geschnitten sind. Doinel und seine Frau lassen sich scheiden, er beginnt eine neue Beziehung mit Sabine.

Bereits mit der zweiten Produktion der Reihe liegen Motive fest, die kontinuierlich wieder aufgenommen werden und die aus dem Auftakt *Les quatre cent coups* bekannt sind: die Faszination, die Frauen auf ihn ausüben, ob Prostituierte, junges Mädchen oder Madame der *grande bourgeoisie*; die Faszination, die das Kino auf ihn ausübt, das in der Hauptstadt zu seinem Zufluchtsort wird. Wie in keinem Film der *Nouvelle Vague* fehlen auch bei Truffaut die Referenzen auf das Kino nicht. Das Kinoprogramm *pariscope* wird ins Bild gehalten, *Baisers volés* beginnt mit einer Einstellung vor dem Pariser *Musée du cinéma*. Im Fernsehen läuft ein Streifen, der *L'année dernière à Marienbad* (1961, Regie: Alain Resnais nach dem Roman von Alain Robbe-Grillet) parodiert; als Franzose liebt er Paris und beginnt den Tag mit einem Blick auf Sacre-Cœur. Die *Marseillaise* wird zur Er-

<sup>7</sup> Nur wenige Schauspieler werden in den nachfolgenden Filmen im Laufe der 20 Jahre, die der Zyklus umfasst, neu besetzt. So erhält Christine Darbon ohne narrativen Anlass im Übergang von *Baisers volés* zu *L'amour en fuite* eine neue Mutter. Der deutsche Synchronsprecher bleibt derselbe, wobei folgende Beobachtungen des Zyklus freilich zeigen, wie wenig bedeutsam die Rolle des Synchronsprechers ist. So benutzt Doinel zur Abkürzung des sprachlichen Ausdrucks Expressionismen der Comic-Sprache: "Hmpf", "Oh!", "Aha!". Diese Elemente werden als Geräusche in andere Sprachen übertragen.

kennungsmelodie der jungen Eheleute, sie oben mit der Geige am Fenster, er unten im Hof Blumen färbend, wenn der Lohn der Geigenstunde nicht bezahlt wurde und die Geigenschülerin mit ihrer Mutter an der Hand in den Hof tritt, um von Doinel an die säumige Zahlung erinnert zu werden. Die Stadt und ihre Straßen wird sogar unter der Erde gezeigt, wenn der Brief Doinels an Madame Tabard durch die Pariser Röhrenpost, den *pneumatiques*, transportiert wird. Die affirmative Darstellung der französischen Nationalsymbolik wird nicht ausgespart, dagegen *der Amerikaner* dargestellt als der schlechthin kapitalistische Geschäftsmann, der korpulent "champagne, champagne" ruft, wenn das Geschäft gelungen ist, während er mit der Hand die dem Zaster angemessene Geste macht. Höchstens als *gag* des Zitats komischer Figuren sind affirmative Verweise auf den amerikanischen Film eingestreut. Eine Kundin des Schuhgeschäftes Tabard führt ihre beiden Kinder aus der Tür. Sie tragen die Masken von Dick und Doof. Eine noch deutlichere Referenz auf das amerikanische Comic ist eben dasselbe Paar in der Bezeichnung, die Doinel den Brüsten seiner Frau Christine gibt: Laurel und Hardy.<sup>8</sup>

Schließlich bleibt eine Konstante in der Doinel-Reihe die Faszination für die Medien, über die er sich verständigt. In der Telefonkabine, hinter der aufgeschlagenen Zeitung gehend, beim Festival der "jeunesse musicale", als Schallplattenverkäufer oder als Fernsichttechniker gelingen ihm die entscheidenden Ereignisse in seinem Leben. Als

<sup>8</sup> Vgl. zu dieser Gegenüberstellung von "französischem" und "amerikanischem" Kino den kulturpolitischen Auftrag, den die *Nouvelle Vague* hinsichtlich einer Aufwertung des französischen Kinos zu erfüllen hatten. Trotz ihrer geringen Budgetierung stellen die Filme der *Nouvelle Vague* keine *independent*-Produktionen dar und stehen institutionell in direkten nationalpolitischen Verpflichtungen; siehe auch Truffauts *La Nuit américaine*, 1973.

"coloriste" färbt er im Hinterhof der ersten ehelichen Wohnung Blumen und stellt metaphorisch die Nähe zum Regisseur und die Herstellung des Farbfilms dar. Tatsächlich ist der Film *Baisers volés* der erste Film der Reihe, der in Farbe gedreht wurde. Überdeutlich wird Doinels Medienverständnis als kineastische Fähigkeit in die Erzählung integriert, als der Chef der Detektei zur Klärung des Falles Tabard, eines erfolgreichen Schuhhändlers, der Ermittlungen in Auftrag gibt, um das für ihn unerklärliche Rätsel zu lösen, warum ihn keiner liebt, vorschlägt: "On pourrait installer un periscope" – "Man könnte ein Periskop installieren." (*Baisers volés*, [Szenenschnitte einfügen]). Er lässt den Angestellten Doinel holen und setzt ihn als Spion ein. Am Ende wird der Chef der Detektei ihn wieder entlassen, nachdem Doinel ein erotisches Erlebnis mit Madame Tabard, der Frau des Kunden, hat.

Doinel bleibt ein Außenseiter, erst als Lektor findet er in der letzten Episode eine Beschäftigung, die an seine Befähigung zum Intellektuellen anschließt, welche in einzelnen Szenen bereits angedeutet ist. In *Les quatre cents coups* stiehlt Doinel eine Schreibmaschine, als junger Militär liest er im Karzer Balzac (*Le lys dans la vallée*), für seine erste Wohnung mit Christine beschafft er eine Bibliotheksleiter, ohne eine Bibliothek zu besitzen und bittet seine Frau, im Bett eine Brille aufzusetzen. Schließlich schreibt er einen Roman (*Les salades de l'amour*) und beginnt ein zweites, ebenfalls autobiographisches Werk.

**"Ich verstehe, dass Sie nichts sagen, aber ich möchte, dass Sie mich ansehen." (Madame Tabard)**

Antoine Doinel ist eine vollständig der *Nouvelle Vague* zeitgemäße Figur: Sie streift durch die Außenaufnahmen von Paris (vgl. ebenso *Zazie* und *A bout de souffle*), hat einen Hang zum Kino, stichelt gegen

die Amerikaner, etabliert den französischen Film. Gleichzeitig liegt die tragi-komische Konzeption der Figur in der Gestaltung als eine *stumme Figur* begründet, die in engem Zusammenhang zu André Bazins Ausführungen über den filmhistorischen Bruch zwischen Stummfilm und Tonfilm steht. Wie Bazin findet auch Truffaut eine Alternative zu jener für die Filmkunst offenbar überhaupt nicht relevanten Unterscheidung von Tonfilm und Stummfilm, indem er sich nicht entscheidet. Doinel agiert in einem Film mit Ton wie ein Stummfilm-Akteur, er spricht wenig oder nicht. Als avantgardistischer Protagonist der *Nouvelle Vague* verkörpert Doinel, bald in dem neuen Kontext der öffentlich unüberhörbaren Studentenbewegung, noch einmal die die vergangene Filmgeschichte und macht die Kollision von Ton und Bild sichtbar. Damit schafft Truffaut eine eigenwillige und zeitgemäße *hommage* an den Stummfilm und reinszeniert Bazins Argumente für eine Dramaturgie, welche die Montage der Bilder als zentrales Mittel des Films in den Vordergrund stellt.<sup>9</sup> Doinel ist ein Zuschauer<sup>10</sup>, er

nimmt die Ereignisse, die um ihn vorgehen, wort- und kommentarlos wahr und begegnet seiner Umgebung mit einem staunenden und ver-  
dutzten Blick. Diese Sprachlosigkeit wird explizit. Zum Scheidungs-  
termin sagt Doinel: "je n'ai rien à dire"; den Verführungsversuchen  
seiner Nachbarin antwortet er: "je ne dis rien" und Madame Tabard  
zeigt, dass sie Doinel tatsächlich versteht, wenn sie ihn in seinem  
Zimmer begrüßt mit den Worten: "Ich verstehe, dass Sie nichts sagen,  
aber ich möchte, dass Sie mich ansehen." [zit. Original]

### Überhöhung des stummen Blicks: Mimik – Gestik – Spionage

Anstatt mit Worten knüpft Doinel mit der Expressivität der Geste und der Mimik an die Kinozeit der 20er Jahre an. Der stumme Blick wird verbal angekündigt und immer wieder als einzelne Einstellung des staunenden Doinel/Léaud gezeigt. Absichtlich verpflichtet Truffaut seine Figur Doinel nicht zur zeitgemäßen "diskreten Geste"<sup>11</sup>, sondern zur expressiven. Gilles Deleuze, der die Filmkunst auch als "Krise des Aktionsbildes" beschrieben hat, hebt die schauspielerische Technik Léauds hervor:

<sup>9</sup> Das Interesse für die menschlichen Äußerungsfähigkeiten außerhalb der Sprache sowie die Bedeutung der Sprache im Prozess der zivilen Individuation greift Truffaut ebenfalls in seinem Film *L'enfant sauvage / Der Wolfsjunge* im Jahr 1970 auf. Es handelt sich um eine Verfilmung der Geschichte von Victor von Aveyron und erzählt ein Kasper-Hauser-Motiv (vgl. Lucien Malson / Jean Itard: *Les enfants sauvages*. Mythe et réalité suivi de Mémoire et rapport sur Victor de L'Aveyron, Paris 2001). Dass jedoch Doinel als stumme Figur zu einem sprachlosen Typus in der Kinogeschichte wurde, zeigt die Festlegung des Schauspielers Jean-Pierre Léaud auf diese Rolle. In dem Film von Ari Kaurismäki *I hired a contract killer* (1990) wird Léaud noch einmal auf die Rolle des Doinel verpflichtet und spielt in seiner Kaurismäki-Rolle die Verschwiegenheit des Auftragskillers mit dem mimischen und gestischen Repertoire des Doinel.

<sup>10</sup> Doinel ist ein Zuschauer, ohne gleichwohl ein Voyeur zu sein (siehe *Rear Window*, 1954, Regie: Alfred Hitchcock) oder ein *paparazzo* zu sein (siehe *La vie privée*, 1961, Regie: Louis Malle).

<sup>11</sup> Eric Rohmer beschreibt die Schauspielkunst und die Differenz von der Bühnendarstellung zur Film-  
darstellung unter anderem durch das  
verschiedene Verhältnis von Bühnen- und Bild-Raum zur Geste und  
spricht für den Film von der "diskreten" Geste, ders.: "Film. Eine  
Kunst der Raumorganisation (1948)", in: *Raumtheorie*. Grundla-  
gentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. von Jörg  
Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt/Main 2006, S. 515-526, hier:  
S. 517 [Zit. Original].

"Zum Beispiel hat die Krise des Aktionsbildes einen neuen Typus von Schauspielern notwendig gemacht, die nicht Laienschauspieler sind, sondern im Gegenteil professionelle Laien, 'natürliche' Schauspieler wie in Frankreich Jean-Pierre Léaud, Bulle Ogier oder Juliet Berto."<sup>12</sup>

Mehrere Szenen der Doinel-Reihe sind dramaturgisch auf die Fokussierung dieses staunenden Blicks von Antoine inszeniert. Die Montage oder lange Einstellung und Kadrierung des Porträts Léauds zielen auf die Darstellung des stummen Blicks hin. Überzeichnet wird der stumme Blick als ein absolutes Bild in Doinels ständig wiederkehrendem Blick nach oben, in der rein mimischen Kommunikation: Grinsen, Mundwinkel-Verziehen, Glotzen ... (Szene: Entlassung aus der Armee), und im absurden Blick, der in *Baisers volés* in der Parodie einer Spionage verkleidet ist: der Verfolger Doinel ist für den Verfolgten sichtbar, die Verfolgung Christines durch einen Liebhaber löst sich am Schluss in eine mysteriöse Liebeserklärung auf die professionellen Spione der Detektei treffen sich zufällig in einer Ring-Beschattung vor dem Haus Doinels, den die beschattete Madame Tabard besucht.

So ist das eingefrorene Bild, das in der Schlusseinstellung von *Les quatre cents coups* das Gesicht Antoinettes am Meer zeigt, nicht nur eine Technik, um einen Film zu beenden, sondern auch ein Hinweis auf die Absolutheit des Bildes, die durch Doinels stumme Wahrnehmung bestätigt wird. In *Baisers volés* wird das Einfrieren des Bildes mitten in der Film-Erzählung wiederholt werden, in einem Blick von der Straße auf das Zimmerfenster Antoinettes.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze: "Kino 1, Premiere", S. 200, siehe Anm. 2.

## Kyoko

In allen Doinel-Filmen erscheint eine einzige Figur, die das wortlose Wesen des Protagonisten widerspiegelt und ihm auf der Ebene des Gestischen begegnet. Als Doinel über geschäftliche Kontakte in seinem Beruf des Modellboottesters die japanische Tochter eines Partners, Kyoko, kennen lernt, verlässt er seine Frau und seinen Sohn. Kyoko verkörpert in asiatischer Demut die schweigend unterwürfige Weiblichkeit, deren stereotypes Bild – ebenfalls ein "eingefrorenes Bild"<sup>13</sup> – erst mit ihrem Abschiedsfluch, den sie schriftlich auf einem Notizzettel im Restaurant hinterlässt, durchbrochen wird. Auch Kyoko ist keine Protagonistin des Tonfilms: wenn überhaupt sie Wörter spricht und ausspricht, so haucht sie diese. Die Faszination, welche diese offensichtlich kultur- und geschlechertypologische, schweigende Gesellschaftsform auf Doinel zuerst ausübt, schlägt in Verzweiflung um, als er feststellen muss, dass die Frau im Kimono und hinter der Maske des Rituals den verbal-stimmlichen Ausdruck obstinater verweigert als er es bereits in der Alltagspraxis zelebriert hatte. Und nicht nur diesen. Die japanische Kleidung und japanische Sitzhaltung hindern Kyoko ebenfalls an der Bewegung. Verbindet Doinel mit Kyoto die Leidenschaft der Aphasie, so trennt sie ihr apathischer Ausdruck, der der Expressivität von Doinels Gesten widerspricht. François Truffaut und André Bazin, Doinel und Kyoko zeigen, mit

<sup>13</sup> Siehe zur Darstellung dieses Stereotypus der schweigenden japanischen Frau und weiblichen Demut eine Hervorhebung und tragische Revolte in der Rolle der taubstummen jungen Yasujiro (gespielt von Kôji Yakusho) in *Babel* (2006), Regie: Alejandro González Iñárritu; vgl. Roland Barthes: *L'empire des signes* (1970).

welchen Mitteln es möglich ist, den Stummfilm im 20. Jahrhundert jenseits des kino-technischen Fortschritts zum Tonfilms fortleben zu lassen, indem sie Bilder des Gestikulierens und des mimischen Ausdrucks zeigen, die dem Publikum nur deshalb komisch erscheinen, weil sie im Kontext der kommunikations-, wort- und liebensüchtigen Gesellschaft der 60er und 70er Jahre anachronistisch sind. Im synchronen Rahmen der Kunst der Kino-Bilder betrachtet, verweisen sie den Zuschauer der Doinel-Reihe auf einen genaueren Blick darauf, wie die Filme die Bilder vom staunenden Blick Antoine Doinels komponieren.

