

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 55 (2013)  
**Heft:** 332

**Artikel:** Möglichkeitsroulette : Alain Resnais : eine Annäherung  
**Autor:** Feldvoss, Marli  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864145>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

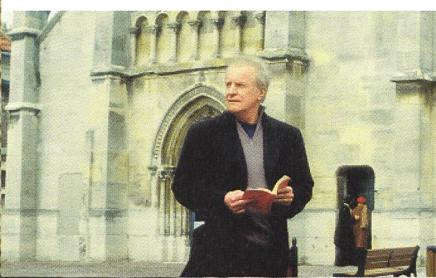
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



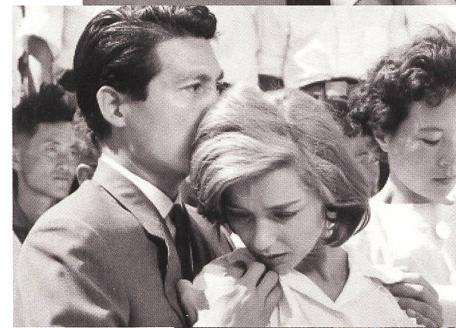
2



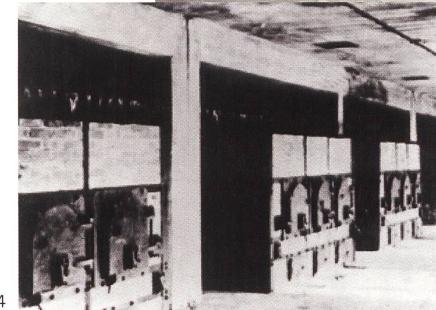
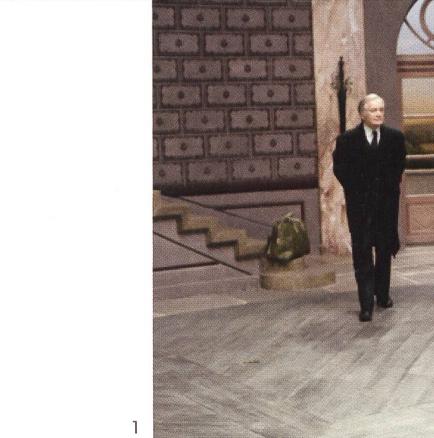
1



3



1



4

## Möglichkeitsroulette

Die verrückten Gräser, die Alain Resnais mit dem Filmtitel *LES HERBES FOLLES* geadelt hat, sind von Anfang an da. Sie verschandeln den Asphalt, weil sie sich den Weg ins kurze, dafür blühende Gräserleben erzwungen haben oder – nach Höherem strebend – zum Rasenstück formieren. Es wäre kein Film von Alain Resnais, wenn nicht noch eine kurze Schnittfolge durch das Beingewirr auf den Pariser Boulevards zum Zentrum des Geschehens lenken würde: zum feuerroten wilden Haarschopf von Sabine Azéma. Noch ehe der Film so richtig begonnen hat, ist der Kopf des Zuschauers bereits heiß gelaufen und spuckt ein Ergebnis aus. Haarsträubende Verwicklungen!

«Die Filme von Resnais, das ist Gehirnkino, auch wenn es eines der amüsantesten und bewegendsten ist. Die Bahnen, auf die Resnais die Teilnehmenden bringt, die Wellen, auf denen sie sich fortbewegen, sind Gehirnbahnen, Gehirnwellen. Der Film als ganzer ist nur etwas wert durch die zerebralen Bahnungen, die er schafft, und zwar gerade, weil das Bild sich im Bewegung befindet. Zerebral heißt nicht intellektuell: es gibt ein emotionales leidenschaftliches Gehirn ...»

Gilles Deleuze

«Wir sind alle verrückte Gräser, die zwischen den grauen Pflastersteinen der Städte spriessen.» (Resnais) Wenn das nicht an den bekannten Spruch aus dem Mai 68 «Unter dem Pflaster liegt der Strand» erinnern soll! Doch der Mai 68 ist fern, aber eine vertrackte Liebesgeschichte, die sich hauptsächlich im Kopf des Verliebten abspielt, ist jederzeit und

überall möglich. Deleuze hat nur anschaulich in Worte gefasst, was wir als Zuschauer in einem Alain-Resnais-Film immer wieder erleben dürfen.

Dieses «cinéma de cerveau» ist aber nicht nur im absurden Theater des Alltags zu Hause, sondern ist/war ebenso an Erkenntnissen von politischer, ja weltgeschichtlicher Tragweite interessiert. So verhält es sich mit den frühen Resnais-Filmen *NUIT ET BROUILLARD* und *HIROSHIMA MON AMOUR*, die zu den wichtigsten Zeugnissen über Trauma und Schrecken des Zweiten Weltkriegs zählen. Auch sie verdanken ihre Wirkung einer hoch beweglichen neuen Bildgestaltung, die nicht nur die Gattungen Dokumentar- und Spielfilm zu einem neuen Seherlebnis verbindet, sondern auch Anekdote (die es bei Resnais eben auch noch geben muss), Sprache und Musik zu einem spannungsgeladenen neuartigen Erzählexperiment zusammenfügt. Mit dem expressiven Einsatz von Schnitttechnik, ausgiebigen Kamerafahrten und Parallelmontagen wird das Auge des Zuschauers stimuliert und zu neuen Erkenntnissen angeregt. Deleuze geht sogar so weit zu behaupten, dass es in einem Resnais-Film nur eine einzige Person gebe: das Denken.

«Für Resnais ist der Film nicht ein Instrument zur Repräsentation der Wirklichkeit, sondern das geeignete Mittel zur Annäherung an die psychische Funktionsweise.»

Youssef Ishaghpour

Wie Godard hat Alain Resnais von Anfang an weder das klassische Erzählkino noch die Abbildfunktion des Bildes geschätzt, sondern das Bild stets als hergestelltes, als ein



4



1 | 2



3 | 5

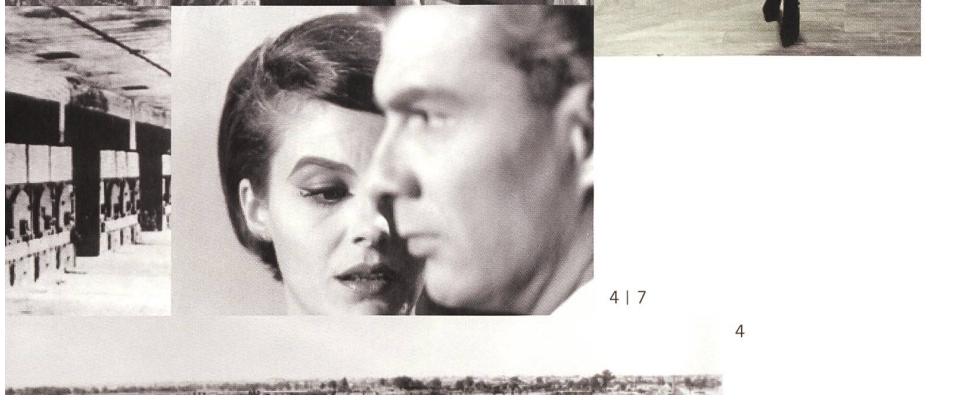


2

6



7 | 1



4 | 7

4

Produkt von Montage und Kameraarbeit vorgeführt. Heute liegen um die fünfzig Filme, davon neunzehn Spielfilme, des Regisseurs vor, in denen er sich von Film zu Film mit neuen Erzählformen auseinandersetzt, von denen jede ein neues, der Thematik abgerungenes Stilexperiment darstellt – kein Film gleicht dem andern. Stets geht es um die Erarbeitung von mentalen, subjektiven Bildern, die mehr als eine Bedeutungsebene im Blick haben. In *ON CONNAÎT LA CHANSON* (1997), dem vielleicht wagtesten, auch komischsten, Filmoper genannten Werk des Regisseurs, das auf den ersten Blick die Geschichte des französischen Chansons zu erzählen scheint, verlässt Resnais unangekündigt die realistische Erzählebene, um sie mit einer lippensynchronen Chansoneinlage der Protagonisten zu verfremden. Das sieht dann so aus, dass die Darsteller mitten im Dialog anfangen, ihr Anliegen in gesungener Form und in der Originalfassung des Chansons mit der Stimme des jeweiligen Sängers oder der Sängerin vorzutragen.

Alle späteren Filme, die, wie dieser, einen entspannteren, leichteren Tonfall pflegen, setzen sich auch mit grossen Themen wie Tod, Schuld, Glück und der Instanz des Zweifels auseinander und vertrauen auf die Fähigkeit des Kinos, innerste Regungen sichtbar zu machen und nicht zu vertuschen. Die 1958 begonnene Trilogie *HIROSHIMA MON AMOUR*, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* und *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* ist jedoch bis heute Resnais' Hauptwerk geblieben – die Speerspitze der Kino-Avantgarde. *HIROSHIMA MON AMOUR* war der erste Avantgardefilm, der ausdrücklich für den kommerziellen Markt gedreht und ein Riesenerfolg wurde, weltweit.

«Ich bin kein Autor, sondern ich realisiere Aufträge, ich bin Regisseur.»

Alain Resnais

Alain Resnais hat heute die längste Karriere der Nouvelle-Vague-Regisseure zu verbuchen. Obwohl er, streng genommen, gar nicht zur Nouvelle Vague gehört, sondern zur Gruppe Rive Gauche, zu der sich auch Freund Chris Marker, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet und Agnès Varda bekannten, einer linken Gruppierung, die sich von der bürgerlichen Nouvelle Vague abhob. Das blieb nicht ohne Folgen für die spätere Entwicklung des Apothekersohns aus der Bretagne, den es, der Schauspielerei wegen, zu Beginn des Zweiten Weltkriegs nach Paris zog, der dann zum Filmstudium an die neu gegründete Filmhochschule I.D.H.E.C. wechselte, diese vorzeitig verliess, um (im Nachkriegsdeutschland) seinen Militärdienst abzuleisten und sich in die Kinopraxis zu stürzen – als angehender Regisseur, vor allem aber als Cutter. Ob Alain Resnais vor allem anderen doch ein Handwerker ist? «Techniker» hat er sich früher gern genannt, einer, der nicht das Zeug zum Autor habe – das ist nicht einmal ein Understatement. Der Filmkünstler verstand es indes von

Anfang an, tonangebende Autoren aus dem Umfeld des Nouveau Roman um sich zu scharen, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, später kamen noch Jorge Semprun, Jean Gruault, das Drehbuchautoren- und Schauspielerpaar Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri hinzu. Später (wie heute wieder) adaptierte er Theaterstücke von vergessenen Autoren, eine Operette, drehte ein Musical, verfilmte zuletzt sogar einen Roman. Aber auch der "leichte" Resnais ist nicht zu unterschätzen, wie schon Deleuze einräumte, der mit seiner Wertschätzung für den Künstler noch weiter geht und ihm bescheinigt, dass er das «Kino des Denkens und der Philosophie» erst erfunden habe, ein Novum in der Filmgeschichte, und dass auch für ihn gelte, dass das Denken in unserer Zeit immer etwas mit Auschwitz und Hiroshima zu tun habe.

Er: «Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.»  
Sie: «J'ai tout vu. Tout.»

Der unvergessene Dialog aus **HIROSHIMA MON AMOUR**, eine Redefigur, die den Film wie ein Echo durchwandert und zwei einander fremde Gedächtnisse gegenüberstellt, scheint auch raunend im Hintergrund des neuen Films **VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU** zu stehen. Obwohl dieser, ungleich heiterer, das Thema Sehen, die Seh(n)sucht, am Beispiel der Liebe von Orpheus und Eurydike variiert. Das «Noch-nie-Gesehene» mag in diesem todessüchtigen Film zwar auch auf das unausweichliche Ende, die Überschreitung der Grenze zum Tode anspielen, ist aber auch ein Fingerzeig auf das Unerhörte, auf die innovative Versuchsanordnung, die dreifache Gegeinüberstellung von unterschiedlichen Erinnerungsinhalten.

Das Telefon klingelt. Dreizehn Schauspieler nehmen den Telefonhörer ab. Einer nach dem andern. Alle melden sich mit ihrem echten Namen. Alle werden zu einer Totenwache in die Villa des Theaterregisseurs Antoine d'Anthac bestellt. Dort erfahren sie, dass sie zu seiner neuen Inszenierung von Jean Anouilhs «Eurydice» geladen sind. Der Vorhang geht auf, aber nicht vor einer Bühne, sondern vor einer Kinoleinwand. Wie sich herausstellt, soll die aufgezeichnete Aufführung als Aufforderung zu einer Art interaktiver Vorstellung dienen. Die geladenen Schauspieler sind aufgerufen, sich noch einmal in die Rolle zu versetzen, die sie früher einmal gespielt haben. Das Spiel beginnt.

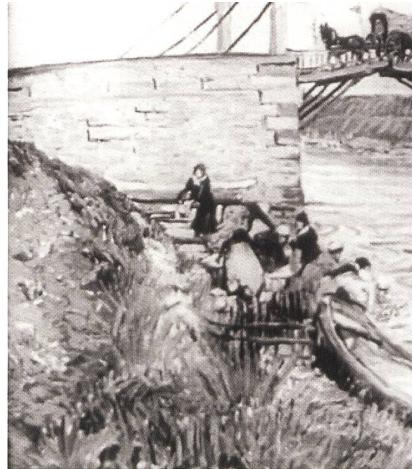
Mit der Rückkehr zum Theater mit **VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU** und zu einem weiteren Stück von Alan Ayckbourn, das bereits abgedreht ist, unterstreicht Resnais sein ungebrochenes Interesse am Kunstcharakter von Sprache im Film im Unterschied zur gesprochenen Sprache. Marguerite Duras hatte er eigens wegen des psalmodierenden Tonfalls ihrer Romane als Drehbuchautorin für **HIROSHIMA MON AMOUR** engagiert. Auch die Bewegung des Nouveau Roman, der sich auf die Oberflächenbeschreibung der Dinge bezieht, die Beobachtung dem psychologischen Tief-

gang vorzieht und auf den allwissenden Erzähler verzichtet, hat Resnais wesentlich beeinflusst.

So fing es einmal an. In seinem Oscar-gekrönten Kurzfilm **VAN GOGH** (1948) – zwei Jahre später folgte **GUERNICA** – lässt Resnais fünfundzwanzig Minuten lang Kamerafahrten über die Gemälde des Künstlers hinwegrasen, verdichtet Schattierungen durch unterschiedlich schnelle Schnittfolgen und eine zerstückelnde Montagetechnik zu Farbabstufungen, die bis ins tiefste Schwarz (des Schwarzweissfilms) führen. Der Soundtrack hat keine untermalende Funktion, sondern hat, wie Resnais betont, für das eigentliche Skelett des Films zu sorgen. Antrieb für seine Künstlerfilme ist nicht kunsthistorisches Interesse, sondern der Versuch, ins Innere der Bilder einzudringen, einen Zugang zum Prozess der Wahrnehmung und zur Umsetzung der Vision des Künstlers herzustellen. Es sei weniger ein Film über van Gogh, wie Resnais selbst sagt, sondern der Versuch, das Bewusstsein eines Künstlers mit den Mitteln seiner Malerei zu erforschen.

Resnais' filmische Signatur ist hier bereits deutlich sichtbar: der expressive Einsatz der Schnitttechnik, mit der er die Wirklichkeit in Collagen zerlegt, und die ausgiebige Verwendung von Kamerafahrten, die sich, etwa in **VAN GOGH**, aus allen Richtungen auf die Gemäldeoberflächen stürzen, eine konstante Mobilität mit dennoch stets variablen Geschwindigkeiten erzeugen und dabei den Zuschauerblick fest im Griff haben. Jean-Luc Godard sollte Alain Resnais schon bald zum grössten Montagekünstler nach Sergei Eisenstein ausrufen, so unterschiedlich deren Philosophie aussehen mag. Denn für Eisenstein ist die Montage, vereinfacht gesagt, nur Mittel zum pädagogischen Zweck mit dem Ziel, eine neue Realität zu schaffen. Auf Eisenstein geht aber auch die Erkenntnis zurück, dass «die Montageform eine Wiederherstellung der Gesetze des Denkvorgangs ist, der seinerseits die veränderliche Wirklichkeit wiedergibt». Resnais' Filme hingegen zielen mit ihrem vieldeutigen Referenzsystem auf Unsicherheit, Ambiguität, sie sollen den Zuschauer in kritische Aufmerksamkeit versetzen und auf sich selbst zurückwerfen, sie schüren den subjektiven Blick.

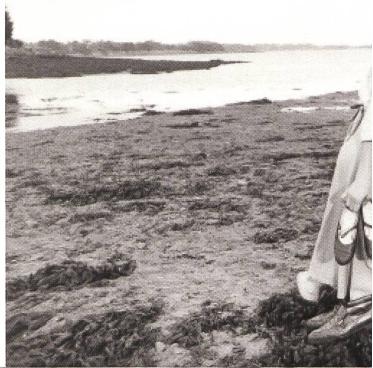
In dem in Schwarzweiss und Farbe gedrehten Dokumentarfilm **NUIT ET BROUILLARD** (1955), dem offiziellen Auftragsfilm zum zehnten Jahrestag der Befreiung der Konzentrationslager, konfrontiert Resnais zum ersten Mal Archivmaterial, Stills aus den Lagern, mit neuem Farbfilmmaterial aus Auschwitz und mit einer eindringlichen Erzählerstimme, die dem Horror der Bilder eine lyrische, beinahe zärtliche Stimme lehnt und zu einem Ton gelangt, der das Vertrauen in eine menschlichere Welt wiederherzustellen versucht. Der Autor, der Holocaust-Überlebende Jean Cayrol, wird auch das Buch zu Resnais' drittem Spielfilm **MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR** schreiben.



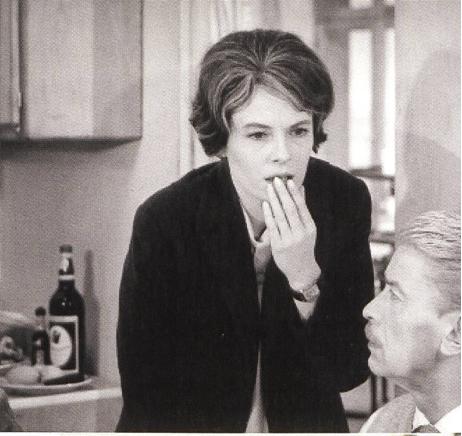
8



5



6



9



5



8

1 VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU (2012); 2 LES HERBES FOLLES (2010); 3 HIROSHIMA MON AMOUR (1958); 4 NUIT ET BROUILLARD (1955); 5 SMOKING / NO SMOKING (1993); 6 MON ONCLE D'AMÉRIQUE (1980); 7 L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (1961); 8 VAN GOGH (1948); 9 MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR (1963); 10 ON CONNAÎT LA CHANSON (1997); 11 LA GUERRE EST FINIE (1966); 12 STAVISKY (1974); 13 Alain Resnais bei den Dreharbeiten zu VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU

Wie Resnais freilich von einem politisch so engagierten Film wie *HIROSHIMA MON AMOUR* nahtlos zur geschlossenen Welt eines Barockschlösses übergehen konnte, wirft Fragen auf. Er selbst weicht aus, gibt sich – wenig überzeugend – als „elektronischer Roboter“ in den Fängen eines Anderen, der das Drehbuch verfasst habe. Gleichzeitig schliesst sich Resnais den Unterzeichnern des von Jean-Paul Sartre initiierten Manifests zur Befreiung Algeriens (Manifest des 121) an, weshalb sein Film in Cannes abgelehnt wurde (stattdessen in Venedig den Goldenen Löwen errang). Anders als bei *HIROSHIMA MON AMOUR* kündigt sich bei *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* eine Handlung mit komplexen Wechselbeziehungen und richtigen Dialogen an, die für Resnais aber nur eine Vorlage war, um sie gleichsam „gegen den Strich“ zu schneiden. Blicke kreuzen sich nie. Fragen laufen ins Leere. Jeder geht für sich allein. *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* ist ein Film über die Nachwesen, über die Heimkehr (aus dem Algerienkrieg), über die Schuld, die nicht vergeht, über die Möglichkeit, durch die Erinnerung an die Vergangenheit einzutauen oder durch Vergessen zur Gegenwart zurückzufinden. *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* gilt mit seinen waghalsigen Ellipsen als das Meisterwerk des modernen Kinos schlechthin; von den Cahiers du Cinéma wurde *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* zusammen mit Godards *LE MÉPRIS* mit der Auszeichnung, die beiden Pole der Moderne zu sein, bedacht. Dennoch hat er in Susan Sontag, die den Film einen „ehrenwerten Fehlschlag“ nannte, seine schärfste Kritikerin gefunden. Ihr sei der Film zu deprimierend, zu niederrückend, auch zu sehr ein Durcheinander. Ihre Hauptkritik gilt jedoch seinem „literarischen Formalismus“ und seiner inhaltlichen Leere – die Frage kam auf, ob sich das resnaissante Kino in Wahrheit in formalistischen Fragen erschöpfe. Doch das Problem ist womöglich ein anderes, wie nämlich formales Experimentieren mit einer Anekdote oder Botschaft im Erzählkino überhaupt in Einklang zu bringen ist.

Ganz allgemein lässt sich sagen, dass die Filme von Alain Resnais schon mit *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* indirekt, verschlüsselter werden, was ihre politische Botschaft anbelangt. In *LA GUERRE EST FINIE* (1966) und *STAVISKY* (1974) wird der Regisseur noch einmal klassische politische Themen aufgreifen, seine Untersuchungen zum „Kino des Gehirns“ wird Resnais jedoch weitertreiben. Wie ernst – geradezu mit wissenschaftlichem Furore – er diese Studien betreibt, lässt sich anhand von *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* (1980) nachvollziehen, für den Resnais die Mitarbeit des Verhaltensforschers Henri Laborit gewinnen konnte. Aus dem ursprünglich geplanten Dokumentarfilm wurde ein Spielfilm mit mehreren Fallstudien, die von der Kritik durchaus als Kommentar zur französischen Gegenwart als einem sich in massiven Umwälzungen befindlichen Land gedeutet wurden.

„Ich spreche lieber vom Imaginären oder vom Bewusstsein (statt von Erinnerung). Im Gehirn interessiert mich unser Vermögen, uns in unserem Kopf vorstellen zu können, was geschehen wird, oder sich daran zu erinnern, was geschehen ist.“  
Alain Resnais

Der Sprung zum Alterswerk des Regisseurs, zu den Filmen ab den frühen Neunziger, zeitigt einen entspannten, nach neuen Herausforderungen suchenden Regisseur, der seine Vorliebe für die soziale Komödie entdeckt. Mit Filmen wie *SMOKING / NO SMOKING* (1993), *ON CONNAÎT LA CHANSON* (1997), *PAS SUR LA BOUCHE* (2003) – mit Anleihen bei Theater, Operette, Oper – und nicht zuletzt dem späten Meisterwerk *LES HERBES FOLLES* (2010) erobert sich Resnais neues Terrain, das unvereinbar mit den Dokumentarfilmen oder traumatischen Themen der frühen Jahre zu sein scheint. Doch der Künstler gibt seine lückenhafte, fragmentarische Erzählweise nie auf, dieses Merkmal der Moderne, das seine Figuren auf schwankenden Boden stellt und ihnen verlässliche Identitäten abpricht. Wenn Resnais das verrückte englische Theaterstück „Intimate Exchanges“ von Alan Ayckbourn verfilmt und daraus den Doppelfilm *SMOKING / NO SMOKING* entwickelt, einen, in dem geräucht wird, und einen, in dem nicht geräucht wird, dann versteckt sich hinter dem alternierenden Erzählen in zwei Filmen auch das Angebot, sein Leben zweimal, mit verschiedenen Lebensläufen, zu leben. Aber damit nicht genug. Jedes Stück besteht aus einer Folge von sechs Stücken, davon hat jedes zwei Schlüsse, ein Zahlenrätsel, dem mit dem neunköpfigen Personal, das von zwei Schauspielern zu bewältigen ist, nur mit einer richtigen Genealogie beizukommen ist, die wiederum der Cartoonist Floc'h begeistert hat – auch der Comic gehört zum festen Stilinventar von Resnais. Die Herausforderung liegt auf der Hand. Zerstückeln ohne Ende, Déjà-vus, Verdopplungen, Wiederholungen, immer wieder neue Stifiguren, ein formelles und inhaltliches Möglichkeitsroulette, das sich schon in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* kräftig gedreht hat.

Für den amerikanischen Filmwissenschaftler David Bordwell ist die Karriere von Alain Resnais – vor allem, was seine frühen Jahre anbelangt – ein gutes Beispiel dafür, wie das Kunstkino als Institution einen Filmemacher dabei unterstützen kann, ein genau formuliertes „Projekt“ (bei Resnais die Zeit) von einem Film zum andern zu verfolgen. Wie zum andern aber auch die Erfindung eines „formalen Projekts“ einen Künstler dazu führen kann, von Film zu Film neue Erzählregeln aufzustellen.

Alain Resnais hat diese Projekte bis heute weitergeführt. Er ist inzwischen einundneunzig Jahre alt.

Marli Feldvoss

8 | 10 | 7

5 | 8 | 3

6 | 7

9 | 10

11 | 11



2



9



12



13



7

1 | 2 | 3

Mit seiner Trilogie *HIROSHIMA MON AMOUR*, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD*, *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* als Regisseur der Avantgarde etabliert. Alle drei erkunden die Funktion von Zeit und Erinnerung im Handlungsaufbau und führen die Vorstudien aus den Dokumentarfilmen in sehr unterschiedlichen Erzählansätzen weiter. Mit der verlangsamen Überblendung der Körper, der ineinander verschlungenen Arme, die in Asche, Regen, dann in Schweiss getaucht sind, kündigt Resnais in der Exposition den Weg an, den er in *HIROSHIMA MON AMOUR* zurücklegen wird: von Vernichtung und Tod zur Liebe, vom Trauma zum Versuch, sich zu erinnern und in einer flüchtigen sexuellen Begegnung zu vergessen. Das Neue an *HIROSHIMA MON AMOUR* war das Wagnis eines Spielfilms, der aus alternierenden Erzählsträngen aus Dokument und Fiktion mit zwei Spielhandlungen montiert wurde, die entlang eines Widerspruchs geführt werden: Er: „Du hast nichts gesehen in Hiroshima. Nichts.“ Sie: „Ich habe alles gesehen. Alles.“

*Dieser Text ist für mich kein wirklicher Dialog zwischen dem Mann und der Frau, sondern eine Art Traum, eine Art Stimme aus dem Unbewussten, die gleichzeitig die der Autorin und die der Zuschauer ist und erst später die der Hauptperson wird. Es ist so etwas wie eine lange Kamerafahrt in den Wolken des Unbewussten, um zu den zwei Personen zu gelangen: ein Mittel, ein sensorielles Klima zu schaffen, das möglicherweise dann erlaubt, dieser Liebesgeschichte einen neuen Akzent, eine andere Resonanz zu geben.*

Alain Resnais

Resnais feilte in jener Zeit an einem Filmstil, mit dem er die Stilprinzipien des Nouveau Roman auf die Leinwand übertragen konnte. Er traf nicht zufällig auf Alain Robbe-Grillet, den Papst des Nouveau Roman, der ihm mit *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* ein komplettes Drehbuch inklusive Regieanweisungen vorlegte. Resnais war begeistert, eine Geschichte zu erzählen, ohne auf die Chronologie Rücksicht zu nehmen. Es gibt Kamerafahrten ohne Ende, durch ein Hotel, einen barocken Palast, prunkvolle Säle, die Inszenierung einer unerhört schönen Frau im Chanel-Look. Das Ereignis des Films sind die Fahrten mit den kaum wahrnehmbaren Überblendungen. Sie erzeugen mit ihrer aufrreizenden Langsamkeit einen schwebenden Raum, durch den ein ständiges Raunen geht, Sätze, die nicht zu Ende gesprochen werden, die sich wiederholen, variieren, nie wirkliche Inhalte, sondern Allgemeinplätze transportieren. Sprachsetzen, die nur mit der Musik im Dialog, wenn nicht im „Duell“ zu stehen scheinen. Durch seine schwebende Eleganz und Schönheit avancierte *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* zu einer allseits akklamierten Filmmode.

