

**Komparatistik Online**  
2007.1

**Wenders**

**Foer**

**Kum'a Ndumbe**

**Streeruwitz**

**Edition**

**Rezension Hörner**

**Rezension Rose**

**Rezension Lommel, Roloff**

**Rezension Citton**

**Annette Simonis**

### **Existenzphilosophie im Medienwechsel.**

zu: Michael Lommel (Hrsg.) & Volker Roloff (Hrsg.) *Sartre und die Medien*

*Sartre und die Medien*, hrsg. Michael Lommel, Volker Roloff. Bielefeld: transcript 2008, 228 S., kart. ISBN: 978-3-89942-816-2

Die Herausgeber haben einen erstaunlich differenzierten und perspektivenreichen Band über Sartres Beziehung zu den Medien zusammengestellt, der so unterschiedliche Aspekte umfasst wie das Verhältnis des französischen Existenzphilosophen zum Film, insbesondere seine Tätigkeit als Drehbuchautor, seine Bildtheorie und visuell geprägte Theaterästhetik sowie seine Phänomenologie des Blicks und Konzeption des Imaginären. Es handelt sich, wie ein erster Überblick zeigt, um sehr heterogene Gesichtspunkte, die nicht ohne weiteres auf einen Nenner zu bringen sind, zwischen denen sich aber bei genauerer Betrachtung durchaus interessante und fruchtbare Verbindungslinien ziehen lassen.

Michael Lommel weist in seiner Einführung „Elemente zur Einleitung“ zu Recht darauf hin, dass bereits die philosophischen Schriften Sartres von der Kinoerfahrung beeinflusst seien, etwa das unmittelbare Auftauchen des Anderen, welches an Kinophantasien erinnere. Mit den Schlüsselbegriffen ‚rôle‘, ‚projet‘, ‚transcendance‘ habe Sartre zudem die alternativen Lebensentwürfe und virtuellen Biografien vorweggenommen, die im Zeitalter der digitalen Medien und Computerspiele eine neue Aktualität gewinnen, auch wenn Sartre selbst wohl eher den theatralischen Raum als Experimentierfeld vor Augen hatte. Der Möglichkeitssinn und die Erkenntnis der Potentialität in Sartres Existenzphilosophie weisen zudem Affinitäten zum Genre des Episodenfilms auf.

Klaus Kreimeier diskutiert die Kindheitserfahrungen Sartres, seine ersten Kinobesuche im Alter von 6-7, die er rückblickend in seinen Erinnerungen *Les mots* (1964) eingehend schildert. Filme wie *Fantômas* und *Maciste* haben die Phantasie des Jungen modelliert und formativ auf ihn gewirkt. Neben den vornehmen Kinopalästen der Bourgeoisie faszinierte den jungen Sartre besonders die sinnlich intensive Atmosphäre des kleinen unpräzisen Schlauchkinos in der Nachbarschaft. Die damaligen Katastrophenfilme (Anno 1912) erzeugten das Gefühl der Angst im kindlichen Beobachter, und zwar im Sinne einer physikalisch-körperlichen Überwältigung durch die Reizüberflutung, und lösten zugleich eine Art Katastrophensehnsucht aus. Der fast sechzigjährige Sartre erinnert in seinem autobiographischen Rückblick an die weiblichen Begleitpersonen des Kindes, insbesondere an seine damals noch jugendliche Mutter, die den Projektionsaal des Cinéma ebenfalls als bevorzugtes Unterhaltungsmedium an Regentagen zu schätzen wusste.

Franz Josef Albersmeier stellt die Filmdrehbücher *Les jeux sont faits* (*Das Spiel ist aus*) und *Résistance* einander vergleichend gegenüber, die 1943/44 in den Zeiten der deutschen Besatzung verfasst wurden und von der Filmgesellschaft Pathé abgelehnt wurden, da sie politisch zu riskant schienen. Erst nach der Befreiung konnte *Les jeux sont faits* publiziert und 1947 verfilmt werden, während *Résistance* von der Erbin Sartres und Nachlassverwalterin erst im Jahr 2000 für eine Veröffentlichung freigegeben wurde. Was genau die Motive für eine solche Verzögerung der Edition im Falle des letztgenannten Drehbuchs sein mögen, lässt sich wohl nur annäherungsweise und tentativ erschließen. *Résistance* erscheint im Blick auf die in beiden Drehbüchern behandelte Kollaboration/Résistance-Problematik radikaler und direkter, wohingegen die allgemeine philosophische Dimension und mythologische Überformung *Les jeux sont faits* als das vergleichsweise moderatere, aber darum nicht weniger spannungsreiche und relevante Werk erscheinen lassen. Jürg Altwegg widmet sich in einem ganz dem *Résistance*-Drehbuch gewidmeten Beitrag nochmals der Problematik der Editionspolitik und der Brisanz des Werks, wobei er auch die Unterdrückung der für die FAZ geplanten deutschsprachigen Übersetzung erwähnt.

Volker Roloff lässt die Brücke zwischen Theater und Film im Denken Sartres sichtbar werden, indem er an die französische Bezeichnung für Drehbuch erinnert, nämlich: *scénario*. In der französischen Filmgeschichte lasse sich entsprechend von Cocteau bis Truffaut und darüber hinaus ein „eindrucksvolles Szenario der Intermedialität von Theater und Film“ erkennen, eine bemerkenswerte Theatralität der französischen Filmkunst (S.79). Vor dieser Folie diskutiert Roloff die entscheidende Rolle der theatralischen Imagination im Werk Sartres im Kontext einer existentiellen Psychoanalyse, die an Freud angelehnt ist. Der Sartresche Spielbegriff findet dabei ebenso Berücksichtigung wie die postsurrealistische Konzeption des Traums.

Jean-François Louette erörtert die selbstreflexiven Momente wie z.B. die Figur des Spiels im Spiel, von der Sartre ausgiebig Gebrauch macht. Zugleich integriert er den französischen Existenzphilosophen in eine Traditionslinie von poetischer Theatralität, wie sie auch für Baudelaire und Nietzsche charakteristisch ist.

Sandra Nuy untersucht zwei verschiedene Inszenierungen von *Les mains sales* und bietet durch den Vergleich interessante Einblicke in die im Sartreschen Werk angelegte Bildhaftigkeit der Sprache und Dramaturgie. In der Fernsehaufführung werden jene Momente durch den geschickten Einsatz von *close ups* und Überblendungen sogar noch gesteigert und intensiviert.

Laura Mock nutzt die innerfiktive Grenzlinie von Diesseits und Jenseits, deren Sartre sich gerne bedient als Ausgangspunkt einer erhellenden vergleichenden Motiv- und Strukturanalyse. *Les jeux sont faits*, *The Sixth Sense*, *The Others* und *Der Himmel über Berlin* geben dabei latente Affinitäten und reziproke Verbindungen zu erkennen.

In Michael Lommels Beitrag zu Sartres Novelle *Le mur* und deren Verfilmung durch Serge Roulet geht es um die Umsetzung des Verhältnisses zwischen Faktizität und Existenz, das Sartre in einer philosophischen Erkenntnisrichtung behandelt, während der Film das klassenkämpferische Profil stärker herausarbeitet. Die Kameraführung orientiert sich indes teilweise an einem Wechselspiel der Blicke, das in der Novelle vorgeformt ist.

Lothar Knapp konzentriert sich auf die Schlüsselbegriffe des Imaginären und des Bildes, wie sie Sartre in den frühen Schriften *L'imagination* (1936) und *L'imaginaire* (1940) entfaltet, deren Grundgedanken auf das Hauptwerk *L'être et le néant* (1943) zu beziehen sind. Es geht mithin um die spezifischen Funktionen des Bildhaften und Imaginären in Hinblick auf die Freiheit eines handelnden Subjekts. Zugleich arbeitet Knapp die für jenen Zusammenhang konstitutive Rolle der Sprache und des Theaters heraus.

Gerhard Wild ergänzt und erweitert das mediale Spektrum des Bandes um den Aspekt des Akustischen und Musikalischen, denn er beleuchtet die Bedeutung der Musik, vor allem des Jazz in Sartres Roman *La nausée*, indem er die Grammophonsequenzen und den Respons des Protagonisten Roquentin einer differenzierten Analyse unterzieht. Komplementär dazu fokussiert Scarlett Winter den Akt des Sehens in den Italienskizzen Sartres, die zugleich als Steigerung der visuellen Erfahrung des Subjekts und als Kritik des touristischen Sehens gelesen werden können.

Dankenswert ist auch die von Albersmeier besorgte, ausführliche Filmbibliographie, die den Band sinnvoll abrundet. Insgesamt erweist sich die Lektüre des vorgelegten Sammelbandes als sehr anregend und lohnend, zumal die angesprochenen medialen Aspekte die Forschung zur Sartreschen Philosophie und Poetik um innovative Perspektiven bereichern und stets in plausibler Weise werkbezogen diskutiert werden, so dass sie an keiner Stelle aufgesetzt oder spekulativ wirken.

