

**Aus:**

*Keyvan Sarkhosh*

## **Kino der Unordnung**

### Filmische Narration und Weltkonstitution bei Nicolas Roeg

Oktober 2014, 474 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 44,99 €, ISBN 978-3-8376-2667-4

Nicolas Roeg, der für Filme wie »Don't Look Now«, »Walkabout« und »The Man Who Fell to Earth« bekannt ist, war nie ein Regisseur, mit dem sich das Publikum und die Kritiker leicht getan haben. Dies ist mindestens so sehr dem Inhalt seiner Filme geschuldet wie ihrer Erzählweise, die sich dem Prinzip der Unordnung verschrieben hat. Keyvan Sarkhosh zeigt: In impliziter Auseinandersetzung mit und dezidierter Abgrenzung von den Traditionen des klassischen Hollywood-Kinos setzen Roegs Filme an die Stelle eines auf linearen Erzählkonventionen basierenden Realismus ein vielschichtiges und verzweigtes Netz, in dem sich Raum und Zeit verbinden und verdichten.

**Keyvan Sarkhosh** (Dr. phil.) ist Postdoc-Fellow am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik, Frankfurt a.M.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2667-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2667-4)

# Inhalt

---

## I KINO DER ENTROPIE – EINLEITENDE BEMERKUNGEN | 9

## II DIE (EISEN-)BAHNEN DES NARRATIVEN REALISMUS | 25

### 1) Die Geburt des Kinos aus dem Geiste der Eisenbahn | 25

- a) ›Gründungsmythos‹ und ›Eisenbahnfilme‹ | 27
- b) Eisenbahnraum und filmisches Sehen | 39
- c) Die Eisenbahn als ›Motor‹ der Standardisierung der Zeit | 50

### 2) Aufs Gleis gebracht: Die Eisenbahn als Voraussetzung realistischen Erzählens | 55

- a) Die Vollendung der Newtonschen Raum- und Zeitkonzeption | 56
- b) Mit (Voll-)Dampf voraus: Der thermodynamische Zeitpfeil | 61
- c) Die Montage als Basis räumlicher und zeitlicher Anordnungen im Film | 67

### 3) Raum, Zeit, Ereignis und Kausalität – Grundlagen ›realistischen‹ Erzählens | 80

- a) Was bedeutet Erzählen? Voraussetzungen und Konzepte der ›Narrativität‹ | 82
- b) Lineare Abhängigkeiten: Realismus, ›précinema‹ und das Kino der Ordnung | 93
- c) Stabilisierende Rahmen: Realismus als genrebasierter ›Hollywood-Stil‹ | 110

### III SPIEGELWELTEN UND ZEITLABYRINTHE | 115

- 1) ›Beyond the Fragile Geometry of Space‹ –  
**Der ungesicherte Raum Nicolas Roegs** | 116
  - a) Von Anfang an: Desorientierung und Dislokation | 119
  - b) ›Strangers in Strange Lands‹ – Grenzgänger zwischen den Welten | 137
  - c) Jenseits des geometrischen Raums: Roegs (be)fremd(lich)e Welten | 152
  
- 2) **Suchen – und nicht finden: Konstanten  
der Figuren- und Weltkonstitution** | 172
  - a) ›Time for a change‹ – Spiegel, Doppelgänger und die Fragilität  
des Selbst | 173
  - b) Bergman, Borges, Nabokov – oder: ›...our will to master reality‹ | 203
  - c) Roegs labyrinthische Welten – Schwellenphase  
und Existenzbedrohung | 226
  
- 3) ›Die dunklen Dimensionen der Zeit‹:  
**Erfahrungen der Zeitbedingtheit** | 249
  - a) Die zyklische Zeit – oder: die ewige Wiederkehr des ›Zu-spät‹ | 251
  - b) Die parawissenschaftliche Zeit: Beobachtung, Serialität und  
der infinite Regreß | 267
  - c) Die relativitätstheoretische Zeit: Synchronizität und ›bad timing‹ | 281

### IV WEGE DES ERZÄHLENS – UND IHRE VERZWEIGUNGEN | 297

- 1) **Das Gleiche, nochmal anders – oder:  
Roegs ›anti-klassisches‹ Erzählen** | 298
  - a) ›But it's new to me...‹ – Aufbrechen der Erzählchronologie | 299
  - b) Ereigniserien und Permutation – Roegs narrative Puzzlespiele | 314
  - c) Jenseits der Kausalität: Assoziationsmontage und Farbkohäsion | 327

**2) Ein Mosaik aus Zitaten und Versatzstücken | 344**

- a) ›Roeg-Konstanten‹ und antitransparente Selbstbezüge | 346
- b) »A tale... signifying nothing« – Filme, Bücher und andere Zitatanspielungen | 356
- c) Das narrative Universum expandiert – Zur Konstitution möglicher Welten | 373

**3) »...ein wachsendes, schwindelerregendes Netz...« – Narrative Bifurkationen | 384**

- a) »I prefer to label myself an observer« – Der Zuschauer als Voyeur und Spion | 386
- b) Beobachtung schafft Wirklichkeit(en) – Quantenmechanische Annäherungen | 397
- c) »Pfade, die sich verzweigen...« – Narrative Multiversen und Polyvalenz des Erzählens | 404

**V ROEGS MANIERISTISCHES PRÄMISSENKINO – SCHLUSSBETRACHTUNG | 417**

**LITERATUR- UND FILMVERZEICHNIS | 427**

**ANHANG | 467**

**DANKSAGUNG | 471**

# I Kino der Entropie – Einleitende Bemerkungen

---

The motion picture is a gateway  
to the nature of Time.

– NICOLAS ROEG

Nothing is what it seems.

– JOHN BAXTER IN ›DON'T LOOK NOW‹

Am 15. August 2013 wurde Nicolas Roeg 85 Jahre alt. In den letzten Jahren ist es eher ruhig geworden um den britischen Regisseur, der in den 1970ern und frühen 80ern als einer der vielversprechendsten europäischen Regisseure gehandelt, mindestens aber kontrovers diskutiert wurde.<sup>1</sup> Wenngleich sein Name vielen nicht geläufig ist, so scheint es doch kaum einen halbwegs cineastisch veranlagten Zuschauer zu geben, der nicht zumindest DON'T LOOK NOW (1973 – im Deutschen unter dem Titel WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN geläufig) kennt.<sup>2</sup> Seit den aus-

- 
- 1 So zeigt sich beispielsweise David Robinson anlässlich einer Besprechung von DON'T LOOK NOW in der *Times* überzeugt: »Nicholas Roeg is firmly established as the outstanding talent to have emerged in British cinema in least the past decade.« (David Robinson: »Spellbound in Nicholas Roeg's Venice«, in: *The Times*, 12.10.1973, S. 15.) – Dominik Graf summiert den Status Roegs wie folgt: »Roeg ist ein bis heute weitgehend unterschätzter Regisseur, der sich allein mit seinen ersten sechs Filmen, von 1970 bis Mitte der Achtziger, einen eigenen Kontinent der Filmgeschichte eroberte.« (Dominik Graf: »Vom Alleinsein nach der Liebe. Nicolas Roegs ›Wenn die Gondeln Trauer tragen‹, 1973«, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 285, 10.12.2005, S. 13 [Graf 2005a].)
  - 2 Mit dem Namen des Regisseurs, mindestens mit seiner Schreibweise, scheinen es dagegen selbst die Autoren, die über ihn schreiben, oft nicht allzu genau zu nehmen. So konstatiert auch Brian Baxter vollkommen korrekt: »[...] his name is spelled wrongly more often than correctly and the critical attitude to his work is ambiguous to say the least.« (Brian Baxter: »The Significance of Mr Roeg«, in: *Films and Filming* 370 [July 1985],

gehenden 1980er Jahren ist das Interesse an Roeg und seinen neueren Filmen allerdings deutlich abgeflacht; in den 90er Jahren hat er eher mit TV- als mit ›großen‹ Kinofilmen von sich hören lassen. Nach über zehnjähriger Schaffenspause kam erst Ende 2007 mit PUFFBALL wieder ein Film von ihm in die Kinos – sein zugleich (bisher) letzter.<sup>1</sup> Zwar war zunächst für 2009 ein neues Projekt angekündigt: »Night Train«, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Martin Amis (1997).<sup>2</sup> Aber wenngleich das Projekt noch immer auf den Seiten der von Luc Roeg, dem Sohn des Regisseurs, geführten Filmproduktionsgesellschaft *Independent* geführt wird,<sup>3</sup> ist es in der *Internet Movie Database* (IMDb) nicht einmal mehr als »in deve-

---

S. 14-17; hier: S. 14.) – Neben der korrekten Schreibweise von Roegs Vornamen, Nicolas, ist fälschlicherweise oftmals ›Nicholas‹ zu lesen. Die Wiedergabe der Schreibweise von Roegs Namen in Zitaten und Literaturangaben folgt jeweils dem zitierten Text.

- 1 Streng genommen handelt es sich nicht um eine wirkliche Schaffenspause. Neben einigen Regiearbeiten für Werbespots hat Roeg in dieser Zeit auch den Kurzfilm THE SOUND OF CLAUDIA SCHIFFER (2000) gedreht. – Während Roegs vorletzte größere Arbeit, die TV-Adaption des Bibelstoffs SAMSON AND DELILAH (1996), schwerlich als ein typischer Roeg-Film zu erkennen war, trägt PUFFBALL unverkennbar die Handschrift des Regisseurs. Viele bekannte Motive aus früheren Filmen, darunter insbesondere DON'T LOOK NOW, begegnen uns hier wieder. So stellt beispielsweise Rüdiger Suchsland im Gespräch mit Nicolas Roeg fest: »Ihr neuer Film PUFFBALL greift einiges wieder auf, was Sie bereits in früheren Filmen gemacht haben. Nach spätestens fünf Minuten kann man sehen, dass es ein Film von Ihnen ist.« (Rüdiger Suchsland: »Gott liebt den nicht, der ohne Fehler ist. Ein Gespräch mit dem Regisseur Nicolas Roeg«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 189, 14.08.2008, S. 45.) – In Deutschland hat der Film den Weg in die Kinos nicht gefunden, wurde aber Anfang Dezember 2008 auf DVD veröffentlicht.
- 2 Vgl. Martin Amis: *Night Train*. London: Cape 1997.
- 3 Vgl. <http://www.independentfilmcompany.com/films/nighttrain.php> (30.09.2013). – Bereits während der Filmfestspiele von Cannes im Jahr 1999 hatte Roeg angekündigt, Amis' Roman verfilmen zu wollen (vgl. Geoffrey Macnab: »The Man Who Fell Out of Sight«, in: *The Times*, 17.06.1999, S. 39 [auszugsweise zitiert in: »Night Train. Nicolas Roeg set to film *Heavy Water*«, [http://www.martinamisweb.com/pre\\_2006/ntfilm.htm](http://www.martinamisweb.com/pre_2006/ntfilm.htm) (30.09.2013)]). Noch im Jahr 2009 bestätigte Roeg, daß er weiter an dem Projekt arbeite, das sich im Stadium der Finanzierung befinde. Einen Drehbuchentwurf habe er sogar Amis zukommen lassen, wie der Regisseur im Gespräch mit Phil de Semlyen erläutert: »I wanted Martin to see the script, obviously, and I'm very flattered with the comments he made. He said in his way, after his fashion, ›I think it's captured what I was trying to say‹, which is the best you can do.« (Phil de Semlyen: »Nic Roeg On His Greatest Films – And The Future«, in: *Empire Online*, <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=954> [30.09.2013].)

lopment« gelistet. Mit *The World is Ever Changing* hat Nicolas Roeg 2013 schließlich einen autobiographischen Rückblick auf sein langes Schaffen im Film, seine kreativen Vorbilder sowie seine filmästhetischen Auffassungen vorgelegt.<sup>1</sup>

Roeg ist und war nie ein Regisseur, mit dem sich die Öffentlichkeit leicht getan hat – die Kritik noch weniger als das Publikum. Es gehört zu den wiederkehrenden Konstanten, daß seine Filme immer wieder die schärfsten Reaktionen und die erbittertsten Ablehnungen hervorgerufen haben – die zum Teil bis zur Diffamierung reichen. Mit voller Wucht trifft der Haß der Kritik bereits seine erste Arbeit als Regisseur. So urteilt Paul D. Zimmerman in der Zeitschrift *Newsweek* über *PERFORMANCE* (1970): »[...] this sordid little story [...] is one of the ugliest, most contrived and self-indulgent films of the year.«<sup>2</sup> Nicht weniger vernichtend fällt das Urteil von Arthur Knight aus: »*PERFORMANCE* is a picture without a single visible excuse for its existence.«<sup>3</sup> Und er begründet seinen Eindruck wie folgt: »Even perversion can have dramatic validity; but perversion exploited for its own sake, as in *PERFORMANCE*, represents perhaps the nadir of tastelessness.«<sup>4</sup> Auch John Simon betrachtet *PERFORMANCE* in seiner Besprechung in der *New York Times* als einen perversen Film: »You do not have to be a drug addict, pederast, sado-masochist or nitwit to enjoy *PERFORMANCE*, but being one or more of these things would help.«<sup>5</sup> Und er gelangt zu dem Schluß: »It is all mindless intellectual pretension and pathologically reveled-in gratuitous nastiness, and it means nothing.«<sup>6</sup> Dagegen spricht Peter Schjedahl wenige Tage zuvor in derselben Zeitung von »that perfect, poisonous cinematic flower«,<sup>7</sup> denn *PERFORMANCE* sei ein Film, der sich durch Komplexität und Anspielungsreichtum auszeichne: »The great power of the film finally owes a lot to its bravura collaging of small things, of cultural details [...].«<sup>8</sup> Doch auch der Detail- und Anspielungsreichtum von Roegs Filmen hat durchaus Anlaß zur Kritik geboten. So bemängelt Jonathan Baumbach an Roegs drittem Film:

- 
- 1 Nicolas Roeg: *The World is Ever Changing*. London: Faber and Faber 2013. – Roeg selbst bezeichnet sein Buch als eine Zusammenstellung von Erinnerungen und Reflexionen (ebd., S. 4).
  - 2 Paul D. Zimmerman: »Under the Rock«, in: *Newsweek*, 17.08.1970, S. 51.
  - 3 Arthur Knight: »A Matter of Taste«, in: *Saturday Review*, 22.08.1970, S. 61.
  - 4 Ebd.
  - 5 John Simon: »The Most Loathsome Film of All«, in: *The New York Times*, 23.08.1970, S. D1 u. D5; hier: S. D5.
  - 6 Ebd.
  - 7 Peter Schjedahl: »One Emerges a Little Scorched, But...«, in: *The New York Times*, 16.08.1970, S. D1 u. D5; hier: S. D1.
  - 8 Ebd., S. D5.

»Let me say it right away. I hated Nicolas Roeg's slick, supernatural horror movie, DON'T LOOK NOW. There are extraordinary details in the film, perhaps enough for ten films [...], but they exist mainly to call attention to themselves and to the fine eye of the director [...]. In terms of cinema language, DON'T LOOK NOW is irritatingly overwritten.«<sup>1</sup>

Auch diesem Film wird implizit das Attribut der Perversion zugeschrieben, wenn Moira Walsh die beiden vorhergehenden Filme des Regisseurs mit eben diesem Begriff belegt: sie verurteilt »[...] Nicolas Roeg, who has previously directed one overtly perverse film, PERFORMANCE and another, WALKABOUT, that I at least thought was covertly perverse.«<sup>2</sup> Und mit Blick auf BAD TIMING (1980) stellt James Morton lapidar fest: »BAD TIMING directed by Nicolas Roeg is quite simply a bad film.«<sup>3</sup>

Die teils verächtliche Ablehnung, die Roegs Filmen entgegengebracht wurde (und wird), ist zunächst eine Reaktion auf den jeweiligen Inhalt, d.h. auf ihre Geschichten. Denn eines haben fast alle seine Filme gemeinsam: sie schaffen beim Zuschauer »ein Klima eisiger Beklemmung und totaler Unsicherheit«,<sup>4</sup> sie stürzen ihn in Verwirrung und Ratlosigkeit. Dies ist einerseits der thematischen Schwerpunktsetzung der Filme geschuldet, die uns mit so komplexen Identitätskrisen ihrer Figuren konfrontieren, »dass beim Kinozuschauer in kürzester Zeit jede Behaglichkeit des gewohnten Kino-Erlebnisses einer gewissen Verstörung« weicht.<sup>5</sup> Mindestens ebenso aber ist das Gefühl der Verwirrung und die harsche Ablehnung, die Roegs Filme erfahren (haben), der Art und Weise geschuldet, *wie* sie erzählen. Sie sind in ihrer Ästhetik oft so radikal, daß sie bei Publikum und Kritik überwiegend auf Unverständnis stießen<sup>6</sup> – und nach wie vor stoßen. Ein Grund dafür mag darin liegen, daß das beherrschende Prinzip bei Roeg Unordnung zu sein scheint. Nicht

---

1 Jonathan Baumbach: »Show-Offs«, in: Partisan Review 41 (1974), Nr. 2, S. 273-278; hier: S. 274f.

2 Moira Walsh: »I Don't Want to Look«, in: America. The National Catholic Weekly, Nr. 130, 23.02.1974, S. 134.

3 James Morton: »Quarterly Film Review«, in: Contemporary Review 237 (1980), Nr. 1375, S. 102-104; hier: S. 103.

4 Hans C. Blumenberg: »Ein Film der leisen Fallen. ›Wenn die Gondeln Trauer tragen‹ von Nicholas Roeg«, in: Die Zeit, Nr. 37, 06.09.1974, S. 24.

5 Dominik Graf: »Vorwort. Nicolas, mein Held«, in: Marcus Stiglegger/Carsten Bergemann (Hg.), Nicolas Roeg. München: Edition Text+Kritik 2006 (= Film-Konzepte; 3), S. 5-14; hier: S. 7.

6 Vgl. Carsten Bergemann: »›And death shall have no dominion‹. Eine Annäherung an Nicolas Roeg«, in: Marcus Stiglegger/ders. (Hg.), Nicolas Roeg. München: Edition Text+Kritik 2006 (= Film-Konzepte; 3), S. 15-22; hier: S. 15.



ganz unpassend weist Dominik Graf darauf hin, daß sich Roegs Filme mit der Entropie als dem wissenschaftlichen Gesetz der zunehmenden Unordnung beschreiben ließen: »Man könnte sagen, dass Roeg der einzige Regisseur ist, der beim Erzählen absichtlich mehr Unordnung schafft als Ordnung.«<sup>1</sup> Die Reihenfolge der erzählten Ereignisse ist bei ihm oft bunt durcheinandergewürfelt, ihr Zusammenhang oftmals unklar – wenn ein solcher überhaupt existiert. Roegs Filme bilden in dieser Hinsicht in der Tat ein »cinema of disintegration«.<sup>2</sup> Die Eigentümlichkeit der Filme Roegs, ja ihre Radikalität, ist demnach strukturell, genauer: narratologisch begründet. Roeg bricht mit den Konventionen eines realistischen Erzählkinos, verweigert sich gängigen Erzählmustern, verstößt gegen das Gebot des unsichtbaren Schnitts und setzt an die Stelle linearer Erzählstrukturen komplexe Montagesequenzen, in denen sich Raum und Zeit verdichten und die zugleich den gewohnten Ablauf der Zeit aufzuheben scheinen. »His films are rarely simple linear structures. There is a very original treatment of time in them«, wie Neil Sinyard betont.<sup>3</sup> Roegs Filme erzählen keine Geschichten im konventionellen Sinn. »Roeg is a modernist, and [...], in a Borgean way, he is probably better at anti-stories than stories.«<sup>4</sup> Entsprechend wird Jorge Luis Borges in diesem Buch immer wieder eine wichtige Referenzfolie sein.

Gerade in Rückbindung an und im Vergleich zu den Schriften Borges' tritt deutlich hervor, daß Roegs Filme stets auch Reflexionen über die Modalitäten, über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Erzählens im Film darstellen: es geht ihnen, wie schon Hans C. Blumenberg anlässlich von DON'T LOOK NOW, Roegs wohl bekanntestem Film, feststellte, »weniger um die Geschichte [...] als um die Demonstration von filmischen Sehweisen.«<sup>5</sup> Und Erzählweisen, sollte man hinzufügen. Der Film erweist sich dabei als ein Medium, das wesentlich den Bedingungen

---

1 Graf 2006, S. 9.

2 Neil Sinyard wendet diese Formulierung beispielsweise auf PERFORMANCE an: »[...] fundamentally, PERFORMANCE is cinema of disintegration, reflecting uncertainties not only in the old stable narrative-character of story-telling but in society itself.« (Neil Sinyard: *The Films of Nicolas Roeg*. London: Letts 1991, S. 14.)

3 Ebd., S. 4.

4 Ebd., S. 138. – Auch Jörg Helbig zählt Roeg »zu den wenigen Modernisten des britischen Kinos [...]« (Jörg Helbig: *Geschichte des britischen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 254.) Ganz in diesem Sinne stellt beispielsweise PERFORMANCE für Marcus Stiglegger »ein nahezu klassisches Drama mit dem Gestus der Moderne« dar (Marcus Stiglegger: »Vice. And Versa.« *Letale Doubles in den Filmen von Nicolas Roeg*«, in: ders./Carsten Bergemann [Hg.], *Nicolas Roeg*. München: Edition Text+Kritik 2006 [= *Film-Konzepte*; 3], S. 33-42; hier: S. 37).

5 Blumenberg 1974, S. 24.

von Zeit unterliegt. Dies gilt auch für die Art und Weise, wie er erzählt. »I realized that film was a time machine«,<sup>1</sup> stellte Roeg einst fest – und nahm dies zum Anlaß, mit der Zeit im Film zu experimentieren. »Just seeing a character going forwards and backwards, up and down, expanded my thoughts about what you could do with images«, berichtet Roeg über seine Erfahrungen, die er als junger Mann sammelte, als er an einer ›Editola‹ beim Synchronisieren fremdsprachiger Filme ins Englische mitwirkte, was das permanente Vor- und Zurückspulen des Films erforderte. – Erfahrungen, die sein späteres Schaffen als Regisseur nachträglich prägen sollten.<sup>2</sup> »One of Roeg's unique talents, aside from his ability to evoke atmosphere is his original approach to cinematic time, in some key scenes Roeg suspends time. [...] At other moments, Roeg uses cross-cutting to give us the sensation of being in two places – or two times – at once«, faßt Stephen Farber das für Roeg typische Verfahren zusammen.<sup>3</sup> Roeg hat damit nicht nur genuine ›filmische‹ Werke,<sup>4</sup> sondern vor allem auch »modern experimental films« geschaffen.<sup>5</sup> Sie tragen in sich das Bewußtsein der Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen, die das Medium zuläßt – und die Roeg als sehr weit gefaßt betrachtet: »The motion picture is still such a magical and mysterious combination of reality, art, science and the supernatural – as well as a gateway to the nature of Time, and perhaps even the first clues in solving the puzzle of what we're doing here on this world.«<sup>6</sup> Roegs Aussage, aus der das Motto zu diesem Einleitungskapitel entnommen ist, macht zugleich deutlich, daß seine Filme in diesem Sinne hochgradig selbstreflexiv sind. Dies zeugt nicht zuletzt davon, daß der Film für Roeg eine Kunstform, mehr noch: ein intellektuelles Medium darstellt,<sup>7</sup> das den Zuschauer herausfordert. »His films are open structures which make an audience work and think«, konstatiert auch Neil Sinyard.<sup>8</sup>

All dies ist zugegebenermaßen nicht ungewöhnlich – auf viele andere Regisseure und Filme vor und nach Roeg trifft dies gleichermaßen zu.<sup>9</sup> So gibt auch Domi-

- 
- 1 Scott Salwoke: *Nicolas Roeg Film by Film*. Jefferson, NC, London: McFarland 1993, S. 1.
  - 2 Roeg 2013, S. 15.
  - 3 Stephen Farber: »Don't Look Now« Will Scare You«, in: *The New York Times*, 23.12.1973, S. D15 u. D20; hier: S. D15.
  - 4 So konstatiert etwa Neil Sinyard: »Roeg's films are so cinematic that they are inconceivable in any other form.« (Sinyard 1991, S. 2.)
  - 5 Neil Feineman: *Nicolas Roeg*. Boston: Twayne 1978, S. 16.
  - 6 Roeg 2013, S. 3.
  - 7 Salwoke 1993, S. viii.
  - 8 Sinyard 1991, S. 5.
  - 9 Roeg selbst vertritt die Auffassung, daß seine eigene und die unmittelbar folgende Generation noch einen sehr konservativen Zugang zum Filmschaffen (gehabt) haben: »My

nik Graf zu bedenken: »Man findet natürlich auch vor Roeg unzählige andere Bilderstürmer in der Filmgeschichte. Im Unterschied hat Roeg jedoch quasi Experimentalfilme geschaffen, die er als Mainstream-Projekte zu tarnen verstand.«<sup>1</sup> Was Roeg auszeichnet, ist die Tatsache, daß er, obgleich er ausgeprägt selbstreflexive Filme hervorgebracht hat, sich doch nur schwerlich als ein »Autorenfilmer« bezeichnen ließe.<sup>2</sup> Zwar betrachtet Neil Feineman Roeg als »a remarkable example of film *auteur*«,<sup>3</sup> doch gibt Jay Padroff dagegen zu bedenken: »Nicholas Roeg is more than an *auteur* in that he is an artist – one of the very able to work in the English-speaking »commercial« cinema.«<sup>4</sup> Hierin unterscheidet sich Roeg wesentlich von den »Rebellen der 1960er« Jahre wie dem *New Hollywood*, der *Nouvelle Vague*, dem *Neuen deutschen Film* und dem *New British Cinema*; im Unterschied zu diesen Bewegungen liegen seine Filme »zwischen Avantgarde und Mainstream.«<sup>5</sup> Diese Mittelstellung des Regisseurs ist wohl nicht zuletzt Roegs eigener Überzeugung geschuldet, daß der Film (als System) eine Art Zwitterwesen ist: »I still think it's an industry – just as art is an industry. It's a combination of the two things: art and industry.«<sup>6</sup>

Tatsächlich scheinen Roegs Filme ihren Stoffen nach zunächst durchaus masentauglich: ob Gangsterfilm, Horrorfilm, Science-Fiction oder Kriminalfilm – Roegs Werke weisen eine deutliche Affinität zum populären Kino auf.<sup>7</sup> Folglich ge-

---

generation and the generation following me is still trying to believe in rules: that there is a right and wrong way of constructing and performing a story.« (Roeg 2013, S. 219.) Erst der Übergang vom analogen zum digitalen Zeitalter habe endgültig zu völlig neuen Formen filmischen Erzählens geführt: »Digital has changed the whole attitude towards editing. In effect, it changed the whole art of movie storytelling.« (Ebd., S. 143.)

1 Graf 2006, S. 7.

2 Zum Begriff filmischer Autorschaft und der emphatischen Betonung des autonomen Künstlersubjekts vgl. Kay Kirchmann: »Autoretheorie«, in: Helmut Schanze (Hg.), Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Unter Mitarb. v. Susanne Pütz. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 14f.

3 Feineman 1978, S. 7 (Herv. i.O.).

4 Jay Padroff: »Roegian Thought Patterns. An American View of Nicolas Roeg«, in: *Films: On Screen and Video* 1 (September 1981), S. 16-19 [Padroff 1981a]; hier: S. 17.

5 Graf 2006, S. 6f.

6 »Identity. Nicolas Roeg in an Interview with Gordon Gow«, in: *Films & Filming* 18 (1972), Nr. 4, S. 18-24 [Gow 1972]; hier: S. 20.

7 Der Regisseur selbst läßt unmißverständlich seine Begeisterung für seine ersten Filmerfahrungen erkennen, die ganz im Zeichen des »populären« Kinos – und dies heißt wohl unausgesprochen: des Kinos in klassischer Hollywood-Tradition – standen: »I have

langt Joseph Lanza zu dem Schluß, daß Roeg »remains a commercial director meeting the conservative trend with a formal assault, deploying hackneyed stories and subverting them at the same time.«<sup>1</sup> Roeg bleibt also einerseits dem kommerziellen *Mainstream* verpflichtet, und fordert ihn andererseits radikal – und d.h. vor allem formal – heraus. Auf diesen Umstand verweist auch Robert Phillip Kolker: »Nicolas Roeg is one of the few commercial directors who upholds a spirit of experimentation, who deals with narrative as if it were a flexible structure to be used, rather than a given form to be realised.«<sup>2</sup> Roegs Filme brechen in der Tat mit etablierten Formen des filmischen Erzählens, die sich als ›klassisch‹ und ›realistisch‹ bezeichnen ließen.<sup>3</sup>

Während das ›klassisch-realistische‹ filmische Erzählen auf Prinzipien der linearen Chronologie, Homogenität, Transparenz, Kausalität und Kohärenz aufbaut, bilden Roegs Filme – mindestens seine bekannteren der 1970er und 80er Jahre – allenfalls auf Erzählfragmenten basierende Narrationen. Dabei erweisen sich diese die Narration konstituierenden Elemente mithin als beliebig und arbiträr. Ähnliches gilt für die Konstitution erzählter Welten (Diegesen), in denen sich die fragmentarisch erzählten Geschichten vollziehen. Es stellt sich damit die Frage nach dem Zusammenhalt und dem daraus resultierenden ›Sinn‹ dieser einzelnen Elemente. Roegs Filme führen dabei vor, daß auf der Ebene der filmischen Oberflächenstruktur allenfalls Kohäsion gestiftet werden kann, nicht aber Kohärenz. Die im Vergleich zur Kohärenz eher lockere Kohäsion ermöglicht es, daß die Reihenfolge der einzelnen Narrationsfragmente nahezu beliebig vertauscht werden kann. Anders ausgedrückt: Die Narration erweist sich bei Roeg weniger als eine ›Ereigniskette‹, deren einzelne Glieder nach einem Kausalität- oder Chronologieprinzip geordnet sind,<sup>4</sup> sondern vielmehr als ein filmisch-narratives ›Anagramm‹. Durch die nahezu

---

always felt rather lucky about the period I was born into. That is, in terms of being around in the early years of popular film-going.« (Roeg 2013, S. 221.)

- 1 Joseph Lanza: *Fragile Geometry. The Films, Philosophy, and Misadventures of Nicolas Roeg*. New York: PAJ 1989, S. 36.
- 2 Robert Phillip Kolker: »The Open Texts of Nicolas Roeg«, in: *Sight and Sound* 46 (1977), Nr. 2, S. 82-84 u. 113; hier: S. 82.
- 3 Auch Toni Ross sieht in Roeg einen Regisseur, der es sich zur Aufgabe gemacht habe, »to challenge the veristic claims of ›realist‹ or ›classical‹ narrative cinema.« (Toni Ross: »Nicolas Roeg's ›Bad Timing‹. Fabulising the Author Among the Ruins of Romance«, in: Laleen Jayamanne [Hg.], *Kiss Me Deadly. Feminism and Cinema for the Moment*. Sydney: Power Publications 1995, S. 180-220; hier: S. 183.)
- 4 Eine solche narrative ›Unordnung‹ nimmt Roeg sogar für seine autobiographischen Erinnerungen in Anspruch; sein Buch müsse in keiner linearen Ordnung (›progressive order‹) gelesen werden, denn: »Memory has no continuity of time [...]« (Roeg 2013, S. 4.)

beliebigen Möglichkeiten dieser anagrammatischen Anordnung führen Roegs Filme die Möglichkeit der Optionalität des Erzählens (und des Erzählten) vor. In den traditionellen Erzählmedien, zu denen auch der Film zählt, erscheint diese Optionalität *prima facie* nicht gegeben. Aufgrund der medialen und materiellen Eigenheiten erscheint der lineare Ereignis- und Handlungsverlauf – und damit letztlich die Narration selbst – fest vorgegeben. Gleichwohl erweist sich das feste Korsett als ein Trugschluß, denn erstens ist die vermeintlich feste Reihenfolge in der Regel das Ergebnis festgeschriebener Konventionen – Konventionen sind jedoch nicht absolut, sie können gebeugt, gar gebrochen werden. Und zweitens sind die Verknüpfung der die Erzählung konstituierenden Ereignisse und die Zusammensetzung der einzelnen Informationen zu einer erzählten Welt (Diegese) nicht absolut vorausgesetzt (und damit unauflöslich), sondern sie werden vom rezipierenden Subjekt vollzogen. Im Regelfall – d.h. in Übereinstimmung mit den Konventionen klassisch-realistischen Erzählens – wird der Rezipient versucht sein, eine vermeintlich kohärente Narration und eine vermeintlich stimmige Welt zu (re-)konstruieren, indem er – mehr unbeußt als bewußt – die einzelnen Fragmente auf der Grundlage von Literatur-, Film- und Genre-Erfahrungen sowie allgemein seinem ›Weltwissen‹ verknüpft und ergänzt. Da dieses Wissen stets unterschiedlich ausgestaltet ist, ergeben sich unterschiedliche Narrationsverläufe und parallele ›mögliche Welten‹. Diese sind alle gleich wahrscheinlich. Das bedeutet: die narrative und die diegetische Kohärenz sind niemals absolut, sondern immer subjektiv und relational zum verfügbaren Wissen des Rezipienten bedingt. Die als aktuell wahrgenommene erzählte Welt samt ihrer Narration ist stets eine von vielen möglichen, die sich mitunter nur minimal unterscheiden.

Aus der Pluralität möglicher Narrations- und Diegesekonstruktionen leitet sich die These her, daß es eigentlich kein unzuverlässiges Erzählen gibt, weil im strengen Sinne kein zuverlässiges Erzählen existiert. Da kein Rezipient jemals über ein vollständiges enzyklopädisches Wissen verfügen kann, sind erzählte Welten stets beliebig, kontingent und arbiträr. Vermeintlich zuverlässiges Erzählen entpuppt sich als ein ›Naturalisierungsprozeß‹, in welchem der Rezipient die Narrationsfragmente in Einklang mit seinem enzyklopädischen Wissen (dazu zählt auch das Wissen von Erzählkonventionen) zu ergänzen und zu ›naturalisieren‹, d.h. letztlich Kohärenz zu stiften sucht. Letztere erweist sich damit als eine Form der Wissensordnung. Wo dieser Naturalisierungs- bzw. Kohärenzstiftungsprozeß scheitert, deutet der Rezipient die Erzählung als unzuverlässig.<sup>1</sup> Die unzuverlässige Instanz ist also – und zwar

---

1 Diese Ausführungen sind wesentlich Ansgar Nünning's Ansatz einer kognitivistisch orientierten Theorie des unzuverlässigen Erzählens verpflichtet (vgl. Ansgar Nünning: »Unreliable Narration« zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens«, in: ders. [Hg.], *Unreliable Narration. Studien zur*

immer – das rezipierende Subjekt, das versucht, Sinn in Form von Kohärenz zu stiften. Mit anderen Worten: auch ›unzuverlässiges Erzählen‹ ist der Versuch einer Sinnstiftung angesichts des Scheiterns und der Ratlosigkeit des sinnsuchenden Subjekts: wo das enzyklopädische Wissen nicht ausreicht, um Stimmigkeit und Vollständigkeit herzustellen, beruft sich dieses auf ein alternatives Erklärungsmodell als Naturalisierungsversuch, nämlich die Erklärung unzuverlässigen Erzählens. Sinnstiftung und Kohärenz sind also allenfalls Annäherungen und im wesentlichen spekulativ. An die Stelle von Kohärenz tritt damit Ambi- bzw. Polyvalenz. Roegs Filme, insbesondere *BAD TIMING* (aber auch andere), führen verschärft vor, was grundsätzlich für (filmisches) Erzählen gilt.

Die Kohärenzbildung erweist sich also als problematisch, und zwar vor allem mit Blick auf das rezipierende Subjekt. Es stellt sich von hier aus allgemein die Frage nach der Subjektconstitution. Eingedenk der Tatsache, daß Roegs Filme im hohen Maß selbstreflexiv sind, erscheint es sinnvoll, einen genaueren Blick auf die Subjektconstitution der Figuren in seinen Filmen zu werfen. Die Figuren in Roegs Filmen sind instabile, un abgeschlossene Entitäten. Dies gilt sowohl für die materielle wie für die psychologisch motivierte Figurenzeichnung. Zentrale Bedeutung kommen hier dem Spiegel- und dem Doppelgänger motiv zu; beide fungieren als permeable Scharnierstelle zwischen einer vermeintlich eindeutigen, bekannten und gefestigten physischen und psychischen Wirklichkeit und alternativen, scheinbar ›anti-realistischen‹ Konzepten. Dabei erweist sich, daß die Figurenkonzeption eng mit der erzählten Welt und ihren Bedingungen im Sinne möglicher Welten zusammenhängt.

Die Figuren als Entitäten der erzählten Welt unterliegen selbstverständlich deren Bedingungen. Als Synonym für ›erzählte Welt‹ hat sich in der Narratologie der Begriff ›Diegese‹ etabliert, der auf Étienne Souriau zurückgeht,<sup>1</sup> und der darunter die ›fiktionale Wirklichkeit‹ des Films versteht.<sup>2</sup> Diese ist wesentlich durch zwei

---

Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Unter Mitw. v. Carola Surkamp/Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 3-39).

- 1 Étienne Souriau hat den Begriff ›Diegese‹ Anfang der 1950er Jahre als eine der acht Dimensionen des ›filmischen Universums‹ definiert. Von der Filmwissenschaft ausgehend, wurde der Begriff dann in die literaturwissenschaftliche Narratologie übernommen (vgl. Anton Fuxjäger: »Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch eine Begriffsentwerrung«, in: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16 [2007], H. 2, S. 17-37; hier: S. 17).
- 2 Vgl. Étienne Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 6 (1997), H. 2, S. 140-157; hier: S. 152.

Faktoren geprägt: Raum und Zeit.<sup>1</sup> Den Kategorien Raum und Zeit kommt in den Filmen Roegs eine zentrale Rolle zu, sowohl für das Ausbilden der Diegese und der Subjektconstitution der diegetischen Figuren, als auch für die Konstruktion der Narration. Die Montage als grundlegende narrative Verfahrensweise wirkt bei Roeg oft sprunghaft und verwirrend, was zu einem Großteil daran liegt, daß räumlich und zeitlich disparate Montagesequenzen enggeführt werden. Dies läßt sich deutlich an der Eingangssequenz von *BAD TIMING* oder der berühmten ›Liebesszene‹ in *DON'T LOOK NOW* demonstrieren. Roegs Figuren und deren fiktionale Welten sind durch die Überlagerung zeitlicher Ebenen und das Durchbrechen räumlicher Grenzen gekennzeichnet. Die filmisch-diegetische Wirklichkeit wirkt räumlich und insbesondere zeitlich amorph, instabil und verwirrend. Mit Borges ließe sich sagen: Roegs Welten sind Labyrinth aus Symbolen und Zeit.<sup>2</sup> Gerade das Labyrinth erweist sich dabei nicht nur als ein zentrales visuelles Motiv in Roegs Filmen, sondern es fungiert – ähnlich wie Grenzen, Spiegel und Doppelgänger – als ein abstraktes Konzept. Als Reflexionsfigur spiegelt es die Vorstellungen und Auffassungen des Regisseurs sowohl über die menschliche Existenz (verkörpert durch die fiktionalen Figuren) als auch über das Wesen des Erzählens wider. In diesem Sinne ließen sich all diese Motive und Symbole auch als ›Denkfiguren‹ bezeichnen.<sup>3</sup>

In ihrer narrativen wie diegetischen Raum- und Zeitkonzeption weichen Roegs Filme am deutlichsten von den Konventionen eines realistischen filmischen Erzählens ab, wie es vor allem durch den ›klassischen‹ Hollywood-Stil geprägt wurde.<sup>4</sup> Während der konventionelle filmische Realismus, einer von Nicolas Abercrombie, Scott Lash und Brian Longhurst formulierten These folgend, im wesentlichen auf einem mechanistisch-scientifischen Weltbild basiert (der Film und seine Erzählweisen sind hierin ihrer Genese nach deutlich ein Kind des 19. Jahrhunderts),<sup>5</sup> bedienen

---

1 Vgl. ebd., S. 141.

2 Vgl. Jorge Luis Borges: »Der Garten der Pfade, die sich verzweigen«, in: ders., Universalgeschichte der Niedertracht. Fiktionen. Das Aleph. Übers. v. Karl August Horst/Wolfgang Luchting/Gisbert Haefs. München 2000 (= Gesammelte Werke. Der Erzählungen erster Teil), S. 161-173; hier: S. 168.

3 Zum Begriff der ›Denkfigur‹ vgl. Achim Hölter: »Denkfiguren der Komparatistik«, in: Rüdiger Zymner/ders. (Hg.), Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissensspraxis. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 87-90.

4 Ein Verstoß gegen bzw. eine Abweichung von Konventionen des Hollywood- bzw. Studiokinos setzt freilich voraus, daß man diese kennt und beherrscht, wie Roeg selbst zu bedenken gibt (vgl. Roeg 2013, S. 16).

5 Vgl. Nicolas Abercrombie/Scott Lash/Brian Longhurst: »Popular Representation: Recasting Realism«, in: Scott Lash/Jonathan Friedman (Hg.), *Modernity and Identity*. Oxford/Cambridge, MA: Blackwell 1992, S. 115-140; hier: S. 118.

sich die Filme Roegs alternativer Raum- und Zeitkonzeptionen; neben zyklischen und seriellen Raum- und Zeit-Konzepten, die sich teilweise der Parawissenschaft und des Okkultismus verdanken, spielen hier vor allem relativitätstheoretische und quantenmechanische Vorstellungen eine zentrale Rolle.<sup>1</sup> Gerade Roegs Film *INSIGNIFICANCE* kommt dabei eine selbstexplikative Bedeutung zu mit Blick auf die zugrundeliegenden alternativen Raum- und Zeitvorstellungen. Besondere Aufmerksamkeit ist in diesem Kontext dem sogenannten *Viele-Welten-Modell* zu schenken. Die Raum- und Zeitkonzeptionen, die in Roegs Filmen verhandelt werden, bilden den Schlüssel zum Verständnis fiktionaler Welten als ›Multiversum‹ möglicher Welten.

Gesteht man Roegs Filmen ein hohes selbstreflexives Potential zu, dann erscheinen sie in der Tat wie eine Dekonstruktion der Konventionen ›realistischen‹ filmischen Erzählens und ›realistischer‹ filmischer Weltkonstitution. An die Stelle einer filmischen Wirklichkeit, einer stimmigen und herausragenden Diegese bzw. Welt tritt eine Polyvalenz möglicher und wahrscheinlicher Welten, die sich berühren, überschneiden oder überlagern, mindestens aber permeabel erscheinen: jede Grenze setzt auch einen Grenzgänger voraus. Die vermeintlich eine, abgeschlossene Welt scheint ins Amorphe zu entgleiten. Ebenso werden in Roegs Filmen die etablierten Verfahrensweisen eines auf Konvention und Kausalität beruhenden realistischen Erzählens überwunden. Roegs Filmkorpus erweist sich damit in der Tat auf mehreren Ebenen als ein Kino der ›Un-Ordnung‹.

Die hier vorgetragenen Thesen machen bereits deutlich, daß die folgenden drei Kapitel keinesfalls eine chronologische Gesamtdarstellung von Roegs filmischem Œuvre bieten werden. Selbstverständlich ist es *auch* ein Anliegen dieses Buches, eine Würdigung Roegs als einen der herausragenden, wenngleich nach wie vor oft stiefmütterlich behandelten oder gar verkannten europäischen Regisseure vorzunehmen. Dies scheint um so mehr geboten, als die Anzahl monographischer Werke zu Roeg überschaubar ist und bis dato nur eine einzige umfangreichere deutschsprachige Publikation zu ihm vorliegt.<sup>2</sup> Die einzelnen Filme werden weder ausgie-

- 
- 1 Wie Roeg selbst betont, stellen die modernen physikalischen Theorien für ihn eine Brücke zum Okkulten und Paranormalen dar (vgl. Roeg 2013, S. 227).
  - 2 In den 1970er und 1980er Jahren ist eine Reihe von Aufsätzen zu Roeg publiziert worden, seit den 1990er Jahren aber ist die Auseinandersetzung mit dem Regisseur deutlich abgeebbt. Darüber hinaus sind Monographien und umfangreiche Gesamtdarstellungen zum Œuvre Nicolas Roegs rar; die letzten stammen aus den frühen 1990er Jahren. Die aktuellste und bisher zugleich einzige umfangreichere deutschsprachige Publikation ist der von Marcus Stigglegger und Carsten Bergemann 2006 herausgegebene Sammelband im Rahmen der Reihe *Film-Konzepte* (Marcus Stigglegger/Carsten Bergemann [Hg.], Nicolas Roeg. München: Edition Text+Kritik 2006 [= Film-Konzepte; 3]). Es liegt in der



big nacherzählt noch ausschließlich inhaltsorientiert interpretiert. Dem filmwissenschaftlichen Anteil kommt vielmehr exemplarische Bedeutung zu. Denn die Fragen, die im Vordergrund stehen, sind medienästhetischer, kulturwissenschaftlicher und vor allem narratologischer Natur. Es soll aufgezeigt werden, wie Roegs Filme mit einem traditionellen Verständnis ›realistischen‹ Erzählens (im Gewand des Films) brechen und dabei alternative Modi offerieren. Dies läßt sich zwar nicht vollständig von der inhaltlichen Ebene trennen – vor allem, wenn es um die Funktion und Konstitution der narrativen Welten und der Figuren geht –; vorrangig setzt die Untersuchung jedoch auf der Ebene der filmischen Textstruktur an. Die Annäherung an das Werk Nicolas Roegs erfolgt hier somit aus einer medienkulturwissenschaftlichen komparatistischen Perspektive.<sup>1</sup> Der deutlich komparatistische Impetus wird dabei nicht nur im permanenten Vergleich zu anderen Filmen, sondern vor allem in der Bezugnahme auf andere Kunstwerke und ganz besonders literarische Texte deutlich. Eine herausragende Rolle kommt dabei den Essays und Erzählungen des argentinischen Autors Jorge Luis Borges zu, die für Roegs Filme eine wichtige Inspirationsquelle darstellen und Vorbildfunktion übernehmen. Der Vergleich mit Borges ist daher nicht rein illustrativ. Es kommt ihm vielmehr eine zentrale argumentative Bedeutung zu: Roegs Filmerzählungen sind eine konkrete Umsetzung programmatischer und hypothetischer Entwürfe des Erzählens, wie sie in Borges' Schriften in Aussicht gestellt werden, und die sich als ein Bruch mit Traditionen und Konventionen – nicht nur eines filmischen – ›klassisch-realistischen‹ Erzählens auffassen lassen.

Um zu verdeutlichen, inwiefern Roeg mit etablierten, gemeinhin als ›realistisch‹ aufgefaßten Konventionen filmischen Erzählens, wie sie sich vor allem im sogenannten ›Hollywoodstil‹ herausgebildet haben, bricht, ist es natürlich unabdingbar, als erstes einen Blick auf diese ›Norm‹ und ihre Grundlagen und Voraussetzungen zu werfen. Kapitel II führt daher zunächst zu den Anfängen des Kinos. Denn an dieser Stelle läßt sich filmhistorisch wie epistemologisch am deutlichsten nachvollziehen, wie sich die Konventionen des ›klassischen‹, ›realistischen‹ Erzählens herausgebildet haben, die dann zu einer dominanten Norm im vom so genannten ›Hol-

---

Natur der Sache, daß ein Sammelband viele Aspekte nur anreißen und Perspektiven aufzeigen, nicht aber ausführlich besprechen kann.

- 1 Dieser Zugang betrifft vor allem poetologische Fragen, die dem Teilbereich der Allgemeinen Literaturwissenschaft als einer der beiden Säulen der Komparatistik anheimfallen. Zum Verhältnis von Allgemeiner Literaturwissenschaft und Vergleichender Literaturwissenschaft als den beiden gleichberechtigten, tragenden Säulen der Komparatistik vgl. Achim Hölter/Rüdiger Zymner: »Einleitung. Konturen der Komparatistik«, in: Rüdiger Zymner/Achim Hölter (Hg.), *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 1-4.

lywoodstil geprägten Kino avancierten. Die Rekonstruktion dieser Norm wird dabei gleichsam auf den Gleisen der Eisenbahn erfolgen. Die Tatsache, daß sich in Roegs Filmen immer wieder Anspielungen auf Eisenbahnen finden, kann dabei als Rechtfertigung für diesen Exkurs dienen.<sup>1</sup> Darüber hinaus zeichnen sich, wie sich noch zeigen wird, das Kino und die Eisenbahn durch eine nicht zu übersehende Affinität aus. Die Eisenbahn erweist sich als Motor, vermittels dessen sich überhaupt erst die Vorstellung einer einheitlichen, gleichförmig verlaufenden Zeit und eines homogenen, zusammenhängenden Raumes in der Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts, die stark durch ein physikalisches, mechanistisch-thermodynamisches Wissensparadigma geprägt ist, etabliert haben. Diese Vorstellungen einer linearen, einheitlichen Zeit und eines homogenen Raumes sind es dann, die nicht nur allgemein die Auffassung, was Erzählen sei, sondern vor allem auch das Konzept eines ›realistischen‹ Erzählens prägen, das Homogenität, Linearität, Kausalität und Transparenz zu unabdingbaren Leitbegriffen erhebt.

Mit diesen für das klassisch-realistische Erzählen grundlegenden Vorstellungen brechen Roegs Filme – und zwar zunächst auf inhaltlicher Ebene. Ausgehend von Roegs erster eigener Regiearbeit, *PERFORMANCE*, wird zu Beginn des dritten Kapitels zunächst dargelegt, wie Roegs Filme an die Stelle eines homogenen Raumes narrative Weltentwürfe setzen, die sich durch räumliche Disparität und Dislokation auszeichnen. Dabei kommt den Aspekten der Fremdheit, der Grenze und der Grenzüberschreitung eine herausragende Rolle als Denkfiguren für die Konstitution der erzählten Welten in Roegs Filmen zu. Bei Roeg erweisen sich die Diegesen als fragile und fragmentarische Welten, was durch die in seinen Filmen immer wieder zu sehenden Spiegel verdeutlicht wird. Das Motiv des Spiegels verweist indes nicht nur auf die Konstitution der narrativen Welten. Es reflektiert gemeinsam mit der bei Roeg immer wieder aufgegriffenen Doppelgängermotivik auf die Verfaßtheit der Figuren, die durchaus jener der fiktionalen Welten, in denen sie existieren, entspricht. Sie sind eben keine gesicherten Individuen. Vielmehr befinden sie sich in einem ständigen Zustand der existentiellen Krise und der Suche nach Sinn und Orientierung. Dabei spiegeln sie die Situation des realen Zuschauersubjekts angesichts eben dieser Filme wider. Ihre existentielle Bedrohung und die permanente Suchbewegung findet ihren sinnfälligen Ausdruck in der Form des Labyrinthes, das uns in Roegs Filmen immer wieder begegnet, und das als die zentrale Denkfigur des Re-

---

1 Diesen intrinsischen Zusammenhang zwischen der Eisenbahn und einem auf starken Konventionen beruhenden ›klassischen‹ filmischen Erzählens erkennt auch Roeg selbst an: »We're bound by conventions, and it's astounding how we have to learn to see what is happening in front of your eyes. It's the classic thing of the train coming into the station – it was one of the very first films, made by the Lumière brothers – and as the train came hurtling towards the audience, the recoiled!« (Roeg 2013, S. 51.)

gisseurs schlechthin betrachtet werden kann. Deutlich tritt dabei hervor, daß das Labyrinth nicht nur als räumliches, sondern auch als zeitliches Gebilde verstanden werden muß – insbesondere dann, wenn man nicht von einem gleichförmigen, linearen und homogenen Zeitbegriff ausgeht, sondern an dessen Stelle alternative Zeitkonzeptionen setzt. Vor allem drei Zeitkonzeptionen sind es, denen in Roegs Filmen nachdrückliche Bedeutung zugesprochen wird: zum einen der Begriff einer zyklischen Zeit, zum anderen eine auf Jorge Luis Borges und John William Dunne zurückgehende Vorstellung einer seriellen Zeit und schließlich das Konzept einer relativitätstheoretischen Raumzeit, wie sie von den Figuren in Roegs Film *INSIGNIFICANCE* (1985) verhandelt wird – womit dem Film eine selbstexplikative Schlüsselrolle zukommt.

Der Bruch mit einem absoluten, gleichförmigen Zeitbegriff ist eine wesentliche Grundlage, um die formale Radikalität von Roegs ›Anti-Geschichten‹ zu verstehen. In Kapitel IV stehen daher vorrangig die strukturellen narrativen Charakteristika seiner Filme (bzw. deren Verfahrensweisen) im Vordergrund. Dabei wird sich zeigen, daß Roegs Filme durchaus in bewußter Bezugnahme auf das klassische Hollywood-Kino auch formal mit den Konventionen eines ›realistischen‹ Erzählens brechen. An die Stelle chronologischer Erzählverläufe treten bei Roeg permutierende Ereignisketten, die sich einer linearen Rekonstruktion oftmals verweigern. Der Begriff des Ereignisses, der bereits in Kapitel II als zentraler Begriff zur Bestimmung der Grundlagen des Erzählens ins Spiel kommt, wird hier wieder aufgegriffen, dabei jedoch aus der Perspektive der gegen Ende von Kapitel III eingeführten raumzeitlichen Prämissen der Einsteinschen Relativitätstheorie betrachtet.<sup>1</sup> Das hat zur Folge, daß Ereignissen keine absolute Anordnung in einer linearen Kette, sondern nur noch eine relative Anordnung in einer Serie zugesprochen werden kann. Dies geht einher mit Roegs Montageverfahren, das nicht darauf abzielt, Kausalzusammenhänge zu insinuieren und Kohärenz zu stiften, sondern das statt dessen Assoziationen zu schaffen sucht. Roegs Filme erweisen sich damit als assoziative Puzzle-Spiele. Der im Vergleich zur ›klassischen‹ Norm eher lose Zusammenhang zwischen diesen einzelnen Montage-Puzzlestücken ist dabei zum einen die Folge visueller Rekurrenzen, wobei insbesondere dem Einsatz von Farbe als ›Kohäsionsmittel‹ eine zentrale Rolle zukommt. Zum anderen ergibt sich ein vermeintlicher Zusammenhang durch die zahlreichen Anspielungen auf andere Filme, Kunstwerke, literarische Texte und sonstige Artefakte in Roegs Filmen, die sich dadurch als ›enzyklopädische‹ bzw. ›archivische‹ Texte erweisen und damit augenscheinlich ausstellen, daß narrative Welten stets ein mosaikartiges Geflecht aus ›Wirklichkeits-

---

1 Roeg selbst bezeugt seine Verbundenheit mit den Einsteinschen Theorien in seinen autobiographischen Reflexionen, wenn er das Kapitel ›The Future‹ mit einem Einstein-Zitat beginnt (vgl. ebd., S. 193).

fragmenten< und intertextuellen Bezügen sind. Sie sprechen damit das Wissensarchiv des Zuschauers an, das jedoch individuell verschieden ist. Je nach individuellem Wissensarchiv des Zuschauers wird damit die erzählte Welt unterschiedlich ausfallen. An die Stelle der einzigmöglichen Welt tritt damit das Konzept vieler möglicher Welten. Narrative Welten (und zwar grundsätzlich, nicht nur in Roegs Filmen) sind somit abhängig vom rezipierenden Subjekt, das diese eigentlich erst hervorbringt – und das im Falle des Films als ein Beobachter aufgefaßt werden kann. Es ist daher sicherlich kein Zufall, daß uns in Roegs Filmen immer wieder Voyeure und andere Beobachterfiguren begegnen.

Die bei Roeg selbstreflexiv ausgestellten Bedingungen narrativer Welt(en)konstitution entsprechen damit durchaus den Annahmen, wie sie in einem von Literatur und Film auf den ersten Blick sehr weit entfernten Wissens- und Erkenntnisgebiet formuliert werden: auch die Quantenmechanik setzt zum einen die Figur eines Beobachters voraus, zum anderen bietet sie mit der so genannten *Viele-Welten-Interpretation* ein Modell, das nicht zuletzt an die Vorstellung sich verzweigender, parallel existierender Welten erinnert, wie es von Jorge Luis Borges in seiner Erzählung *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) entworfen wird.<sup>1</sup> Die von Borges in dieser Erzählung entwickelten Gedanken können als paradigmatisch nicht nur für die Erzählverfahrensweisen in Roegs Filmen, sondern auch als eine Reflexion über das grundsätzliche Wesen des Erzählens betrachtet werden. Roegs Filme führen damit vor Augen, daß jedes Erzählen – unabhängig vom Medium – immer schon Verzweigungen mit vielen verschiedenen möglichen, parallelen und gleichberechtigten Pfaden und Ausgängen hervorbringt. Die Vorstellung eines eindeutigen, linear rekonstruierbaren Sinns, wie er vom klassisch-realistischen Erzählen propagiert wird, erscheint damit obsolet.

Roegs Überwindung traditioneller Erzählweisen und eines konventionellen Realismusprinzips kann damit als Reflexion des grundsätzlichen Problems des Erzählens im Modus des Films zwischen Avantgarde und *Mainstream* aufgefaßt werden. Doch Roeg beläßt es, anders als beispielsweise Borges in seinen Schriften, nicht bei einer bloßen Reflexion. Mit seinen Filmen hat der Regisseur die Möglichkeiten filmischen Erzählens auch im Praktischen radikal erweitert: sie machen deutlich, daß gerade das Ausbrechen aus den Konventionen des filmischen Realismus das Potential eines Erzählens schafft, das mitunter deutlich näher an einer Realität ist, wie sie sich dem Menschen tatsächlich darbietet. Oder anders gewendet: Die Frage nach Narration und möglichen Welten ist letztlich immer auch ein Versuch, die Wirklichkeit besser zu verstehen. Indem sich Roeg der Fesseln eines auf starren Konventionen beruhenden filmischen Realismus' entledigt, öffnet er nicht zuletzt die Türen zu einem freieren, gesteigerten, mitunter ›wirklichkeitsnäheren‹ Erzählen im Film.

---

1 Vgl. Borges: *Der Garten der Pfade*, bes. S. 170 u. 172.