

Bettina Karrer

Unstillbare Sehnsucht

Die Filme von Claude Sautet

SCHÜREN

Inhalt

| | |
|--|----|
| 1 Einleitung | 11 |
| 2 Kinokonzeption | 24 |
| 2.1 Filmhistorischer Kontext | 24 |
| 2.1.1 «Ein amerikanischer Filmmacher in Paris» | 24 |
| 2.1.2 Konzeptionelles Substrat: Jacques Becker | 27 |
| 2.1.2.1 Ein cinephiler Entomologe | 27 |
| 2.1.2.2 Wahlverwandtschaft konkret | 30 |
| 2.1.3 Gangsterfantasien zwischen Tradition und Innovation | 35 |
| 2.1.3.1 Synopsis des französischen Unterweltfilms | 35 |
| 2.1.3.2 CLASSE TOUS RISQUES: emotionalisierte Untergangsfantasie | 40 |
| 2.1.3.3 L'ARME À GAUCHE: Abenteuer mit zweifachem Happy End | 46 |
| 2.2 Das Werk: ein fragmentarisches Selbstporträt | 49 |
| 2.2.1 Reden, um im Schweigen zu erzählen | 49 |
| 2.2.2 Nicht weiter, nur tiefer: kontradiktorische Soliloquien | 53 |
| 2.3 Kino: ein fortdauerndes Spiel | 55 |
| 2.3.1 Konstituenten: Freiheit, Regeln, Grenzen | 55 |
| 2.3.2 Intertextuelle Kommunikation | 61 |
| 2.3.3 Uneingeschränkt gültig: zeitlose Diskurse | 63 |
| 3 Narrative Strategien und Strukturen | 66 |
| 3.1 Drehbuch | 66 |
| 3.1.1 Die Antipoden des Sautet'schen Universums: Dabadie und Néron | 69 |
| 3.1.2 Der «Sautet-Touch»: Adaptionen und Originalstoffe | 69 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 3.2 | Dramaturgie | 73 |
| 3.2.1 | «Porträts in Bewegung» | 73 |
| 3.2.2 | Die undichten Pforten der Fiktion | 75 |
| 3.2.3 | Dynamik: Die Krise und ihr tragödienhafter Verlauf | 80 |
| 3.2.4 | Die Architektur der zeitlichen Dimension | 84 |
| 3.3 | Erzählmodus | 87 |
| 3.3.1 | Die Leerstelle | 87 |
| 3.3.2 | Der vitale Tonus der Unsicherheit | 90 |
| 3.3.3 | Kontrapunktisches Erzählen: wider die Gleichförmigkeit | 93 |
| 3.3.4 | Dedramatisierung: leise laut | 95 |
| 3.3.5 | Erzähleffizienz à la Lubitsch | 96 |
| 3.4 | Montage | 99 |
| 3.4.1 | Der Weg in die Schlichtheit | 99 |
| 3.4.2 | Ins Medium gebrannt: Unruhe | 102 |
| 3.4.3 | Die Ästhetik des Unerwarteten | 105 |
| 3.4.4 | Der Dominoeffekt | 108 |
| | | |
| 4 | Erzählbausteine | 111 |
| 4.1 | Das Baukastenprinzip | 111 |
| 4.2 | Die Koordinaten einer Begegnung | 113 |
| 4.2.1 | Vom suboptimalen Start bis zum unvermeidlichen Konflikt | 113 |
| 4.2.2 | Das melancholische Fundament: Leben heißt Abschied | 117 |
| 4.3 | Solistische Duette oder die Einsamkeit des Miteinanders | 120 |
| 4.3.1 | Nah, so fern: physischer Kontakt | 120 |
| 4.3.2 | Unerlässlich wie unmöglich: Rede über die Liebe | 124 |
| 4.4 | Unterwegs – Leben in der Ich-Peripherie | 125 |
| 4.4.1 | Das vorprogrammierte Scheitern: auf der Flucht vor sich selbst | 125 |
| 4.4.2 | Zwischenstopp: im Lokal | 128 |
| 4.4.3 | Mikrokosmos Auto: der Stand der Dinge | 131 |
| | | |
| 5 | Strategien der Kamera und Lichtsetzung | 135 |
| 5.1 | Das Bild: Instanz der Wahrheit | 135 |
| 5.1.1 | Grundprinzipien der Kameraarbeit | 135 |
| 5.1.2 | Wankende (Innen-) Welten, ästhetische Seismografen | 138 |
| 5.2 | Die Unverrückbarkeit | 141 |
| 5.3 | Illusionen im Außen und Innen | 142 |
| 5.4 | Kino auf Augenhöhe | 147 |
| 5.5 | Cadrage: die Grenzen der (filmischen) Welt | 152 |
| 5.6 | Ein nuanciertes Regelwerk: Ausleuchtung der Innenwelten | 154 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 5.7 | Erkenntnis benötigt Licht | 158 |
| 5.8 | Orientierungslos in finsternen Sphären | 161 |
| 6 | Klangwelten | 163 |
| 6.1 | Die innere Rede: Musik als autonomer Kommunikator | 163 |
| 6.1.1 | Akustische Verstreungen einer kohärenten Klangarchitektur | 163 |
| 6.1.2 | Bewegungen jenseits des Sichtbaren | 167 |
| 6.2 | Musik als funktionales Gerüst narrativer Strukturen | 169 |
| 6.2.1 | Regeln des formalen Musikeinsatzes | 169 |
| 6.2.2 | Akustische Diskurse | 171 |
| 6.3 | Die Klänge der innersten Winkel – auditive Psychogramme | 173 |
| 6.3.1 | Seelen-Geflüster | 173 |
| 6.3.2 | Die Übermacht der Melancholie | 175 |
| 6.3.3 | Ravel'sche Klangextreme: dissonante Strenge, magische Entrückung | 177 |
| 6.4 | Sounddesign oder Ertrinkende im Störgeräusche-Meer | 181 |
| 7 | Bildmotive | 184 |
| 7.1 | Abkürzungen des Sautet'schen Gedankengebäudes | 184 |
| 7.2 | Klimatografische Zeichen | 188 |
| 7.3 | Bewegung à la Sisyphos | 191 |
| 7.3.1 | Bewegungs- und Übergangsindikatoren | 191 |
| 7.3.2 | Ultimative Fessel: die innere Gefangenschaft | 194 |
| 7.4 | Wanddekor: die Grenzen der Existenz | 199 |
| 7.4.1 | Spiegelbilder | 199 |
| 7.4.2 | Alles, woran das Herz hängt: Bilder, Pläne, Plakate, Fotos | 202 |
| 8 | Topografie der Schauplätze | 206 |
| 8.1 | Paris: geografisches und emotionales Zentrum | 206 |
| 8.2 | Unterwegs in Frankreich – die Stätten der Kindheit | 208 |
| 8.3 | Leben heißt/fordert Bewegung | 212 |
| 8.3.1 | Auf der Straße: das Trotzdem | 212 |
| 8.3.2 | Die Baustelle: Zeichen des Umbruchs | 214 |
| 8.4 | Wohnungen, aber kein Zuhause | 216 |
| 8.4.1 | Die zweite Haut: konkrete Wohnsituationen | 216 |
| 8.4.2 | Innenräume: Sehnsucht, Unruhe, Bekenntnis | 218 |

| | |
|---|-----|
| 9 Farben | 223 |
| 9.1 Alles hat seine Regeln: Farbgrammatik | 223 |
| 9.2 Lexikalische Farbanalyse: Weiß bis Braun | 226 |
| 9.3 Farbklänge: die Komplexität des Seins | 237 |
| | |
| 10 Figurenkonzeption | 247 |
| 10.1 Das anthropozentrische Konzept | 247 |
| 10.2 Der charakteristische Kern eines facettenreichen Ensembles | 252 |
| 10.3 Archetypen und Variationsfolgen | 254 |
| 10.3.1 Gebremste Vertiefungen | 254 |
| 10.3.2 Männliche Figuren | 255 |
| 10.3.2.1 Antagonistische Urtypen und ihr wunder Punkt | 255 |
| 10.3.2.2 Fremd im Leben der Anderen | 258 |
| 10.3.2.3 Das Zurückweichen der Misogynie | 261 |
| 10.3.3 Weibliche Figuren | 263 |
| 10.3.3.1 Attraktive, aber defekte Katalysatoren | 263 |
| 10.3.3.2 Die Stärke der Frau: ein stures Stereotyp | 265 |
| 10.4 Multifunktionstool Kostüm | 267 |
| 10.4.1 Selbstverständnis, Statement, Messinstrument | 267 |
| 10.4.2 Trenchcoat: Must-have des realistischen Pessimisten | 270 |
| 10.5 Schauspieler | 271 |
| 10.5.1 Sautets Spiegelbilder: die Kunst der Mimesis | 271 |
| 10.5.2 Von ungeschliffener Aktion zu sublimer Komplexität | 274 |
| | |
| 11 Interaktionsmuster | 281 |
| 11.1 Familienbande: das morsche Lebensfundament | 286 |
| 11.2 Soziale Netzwerke: mehr Löcher als Verbindungen | 286 |
| 11.3 Mann und Frau | 289 |
| 11.3.1 Skeptische Hoffnungsschimmer | 289 |
| 11.3.2 Die Macht eines Augenblickes | 293 |
| 11.3.3 Im Auge des Hurrikans | 295 |
| 11.3.4 Miteinander, ohne Liebe: serielle Lebensgemeinschaften | 297 |
| 11.3.5 Die Gefährlichkeit der Theorie | 299 |
| 11.3.6 Grausam im Namen der Liebe | 302 |
| 11.3.7 Affektive Inhibition: die Angst des Mannes vor Gefühlen | 304 |
| 11.3.8 Dreiecksgeschichten: Unruhe in «ungeklärten Verhältnissen» | 307 |
| 11.3.9 Geld, die dunkle Macht | 309 |

| | |
|---|-----|
| 12 Kommunikation | 312 |
| 12.1 Skepsis gegenüber der Rede | 312 |
| 12.2 Lebensfessel Lüge | 316 |
| 12.3 Nonvisuelle Kommunikation | 319 |
| 12.4 Blickband: Macht, Verbindlichkeit, Magie | 321 |
| | |
| 13 Seelen in Not | 324 |
| 13.1 Resignative Melancholie | 324 |
| 13.2 In einer Welt ohne Gott?! | 327 |
| 13.3 Eingeschränkte Erkenntnis: Prämisse der tragödienhaften Verläufe | 330 |
| 13.4 Die destruktive Kraft der Emotionen | 333 |
| 13.5 Die Trilogie der Not: Angst, Einsamkeit, Schuld | 335 |
| 13.6 Tiefpunkt Lebensmitte | 342 |
| 13.6.1 Primat des Vergangenen: Heute und Morgen ist Gestern | 342 |
| 13.6.2 Die Demontage der Unschuld | 344 |
| 13.7 An den Lebensrändern, nach all den Kämpfen | 346 |
| | |
| 14 Resümee | 351 |
| | |
| Literaturverzeichnis | 361 |

1 Einleitung

Auf Entdeckungsreise: ein unvermutetes Abenteuer

Sautets Filme sind Abenteuer des außergewöhnlichen Alltags, in denen die Figuren mit risikoreichen Ereignissen, besonders Gefühlen, konfrontiert werden, die sie in gefährliche Situationen, das heißt in Sautets Universum in innere Turbulenzen, bringen. Sein Werk ist eine Expedition in das Fremde des Alltäglichen, die unzugänglichen Winkel der Seele, die komplexen Strukturen des Miteinanders, das Unsichtbare. *L'ARME À GAUCHE*, das einzige Abenteuer im klassischen Sinn, zeigt, dass die aufregendsten Abenteuerreisen vielleicht diejenigen in die unbekanntes Innenwelten sind. Auch die Erforschung des Werkes gestattet eine faszinierende Aventure, die die Initialentscheidung erfordert, den disponiblen unpräzisen Fußspuren der Randgebiete zu folgen, die, zunächst tief und allzu festgetreten, sich bald schon wieder verlieren, oder einen innovativen, aufregenden Weg zu wagen. Die Neuentdeckung des *Ceuvre* ist auch deshalb so notwendig wie spannend, weil sich unerwartet eine faszinierende, kognitiv und emotional reiche und komplexe Welt jenseits des unmittelbar Sichtbaren öffnet. Je intensiver die (U-Boot-) Expedition in das äußerlich zunehmend kälter werdende filmische Universum ist, desto komplizierter, herausfordernder, überraschender wird das Denken, Erleben, Fühlen. Sautet verglich die Begegnungen des Alltages ebenso die mit seinen Figuren mit der Sicht auf einen Eisberg¹, von dessen Volumen sich lediglich 20% zeigen. Im Privaten wie in seiner Arbeit interessierten ihn die verborgenen Welten, das Leben jenseits des Sichtbaren², das in seinem Imaginationsraum nur trügerische Maske

1 Sautet im Gespräch mit Maurin, 1978; Sautet, 1987, 117.

2 Sautet, 1979(a), 38; Sautet im Gespräch mit Tranchant, 1994.

ist. Die Eisbergmetapher charakterisiert ferner das verschwiegene Werk, dessen wichtigster Teil «unter Wasser» bleibt, ebenso seinen Schöpfer, einen verschlossenen, widersprüchlichen Einzelgänger, der nur Filme realisierte, die Ab- und Ausdruck seiner Persönlichkeit sind.³

Sautet (1924–2000) hinterlässt ein Œuvre von 13 Filmen aus den Jahren 1960–1995, zu *BONJOUR SOURIRE* (1956) siehe unten, die schweigen, interagieren, sich in Gänze nur im Verbund zeigen. Das Werk, das an einer Gestalt, der Sautet'schen Seelen-Skulptur, arbeitet, strebt mit jedem Film tiefer, zum Kern, der doch den Schutz des Verstecktes sucht. «Es gibt in Frankreich», konstatierte Blumenberg 1969, «so etwas wie eine Sautet-Legende, die des großen Unbekannten, der weniger Filme dreht als Bresson (drei in dreizehn Jahren) und strikt jeden Kompromiss ablehnt»⁴. «Mais quand il tourne», so Melville, «il met le cœur à l'ouvrage»⁵. Sautets homogenes Werk kann in drei Phasen unterteilt werden, die jedoch durch narrative, thematische, ästhetische und auditive Konstanten, Atmosphäre und Weltsicht untrennbar verbunden sind. Die Frühphase umfasst mit *CLASSE TOUS RISQUES* (1960) und *L'ARME À GAUCHE* (1965) zwei innovative Genrevariationen. Die mittlere Schaffensperiode (1970–1983) gliedert sich in zwei Subphasen: Der erste Abschnitt beginnt mit *LES CHOSES DE LA VIE* (1970), Initialzündung des egozentrierten Universums. Fünf Anlagen umkreisen Sautets Problemfelder in seiner Generation. Dieser Abschnitt endet mit *MADO* (1976), dem Feststecken des Filmemachers in einer (kreativen) Blockade, Versinken, so seine selbstkritische Diagnose, in Selbstmitleid.⁶ Die zweite Phase, noch nicht vom lähmenden Ballast befreit, umfasst die heterogenere Filmabfolge *UNE HISTOIRE SIMPLE* (1978), *UN MAUVAIS FILS* (1980) und *GARÇON!* (1983). *GARÇON!*, Kompilation zahlreicher Elemente aus Sautets früheren Filmen, fast in parodistischer Anlage, beendet diese unentschlossene, für Sautet unbefriedigende Arbeitsphase. Dank der Forderung des Produzenten Carcassonne nach umfassender Erneuerung, besonders im Bereich der Akteure⁷, die Sautet neue Beweglichkeit verschaffte, die er als befreiend empfand⁸, initiiert *QUELQUES JOURS AVEC MOI* (1988) innovativ und kraftvoll das Spätwerk, das, in seiner engagierten Innendrehung, Kern der mittleren Werkphase ist. Die Beschäftigung mit seinem Protagonisten Martial, der, wie er selbst, in einer Sackgasse steckt(e), verlieh dem Filmemacher neuen Schwung. Entgegen der in der Literatur gängigen Einordnung

3 Sautet, 1970; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 18; Ciment, Legrand, 1970, 24; Gévaudan, 1974, 104; Lavoignat, 1987, 103; Langlois, 2002, 55.

4 Blumenberg, 1969, 72.

5 Melville, 1962, 22.

6 Sautet im Gespräch mit Heymann, 1988; Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988; Sautet im Gespräch mit Ciment, 2001/1994, 7.

7 Die Einspielergebnisse für die aufwändigen Produktionen waren nur über eine deutliche Verjüngung des Teams erreichbar; Carcassonne in der Dokumentation *SAUTET OU LA MAGIE INVISIBLE* (Binh, 2003).

8 Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 282.

der drei letzten Filme als Trilogie⁹ ist es sinnstiftend QUELQUES JOURS AVEC MOI und UN CŒUR EN HIVER als Dilogie zu verstehen. NELLY ET M. ARNAUD, Sautets «adieu au monde»¹⁰, ist dazu wesensfremd. Sautet hat ihn als letztes Wort konzipiert; die Begründung: «Je n'aurai rien de mieux.»¹¹



1 Claude Sautet (1997)

Nichts oder Alles: Zweifler, Träumer, Perfektionist

Filmemacher war für Sautet (Abb. 1) kein Berufs- oder gar Lebensziel. Als junger Mann wusste er nicht, was er im Leben tun könnte, fühlte keine Berufung, «schon gar nicht zum Film»¹². Das Kino lernte er früh kennen, nicht lieben. Mit sieben Jahren lebte er bei seiner Großmutter im 16. Pariser Arrondissement. Nach der Schule holte sie ihn ab, ging mit ihm fast täglich ins Kino, oftmals sahen sie zwei Filme. Allerdings langweilten ihn die sentimental Filme im Stil von Cukors CAMILLE (1936), die seine Großmutter schätzte. Nach 5 Jahren empfand er gar Widerwillen gegen das Kino.¹³ Sautet, schüchternes Kind, introvertierter Träumer, schlechter Schüler, bestand das Abitur nicht. 1941 belegte er, auf Anraten seiner Mutter, zunächst Malerei und Bildhauerei an der École nationale supérieure des Arts Décoratifs. Für die Malerei unbegabt, war Sautet dafür geschickt in der Bildhauerei.¹⁴ 1946, ebenfalls auf mütterliche Empfehlung, begann er ein Studium am Institut des Hautes Études Cinématographiques.¹⁵ Allerdings, so bekannte er in zahlreichen Interviews, hatte er dort nichts gelernt.¹⁶ Der Fokus der Lehranstalt lag zu dieser Zeit auf dem sowjetischen Film, der ihn nicht interessierte.¹⁷ Er verließ die Schule 1948, vor Abschluss der dreijährigen Lehrzeit.¹⁸ Danach ging der Weg des

9 Exemplarisch genannt: Pascal, 1995; Ciment, 2000, 59.

10 Pascal, 1995.

11 Sautet nach Alain Sarde im Gespräch mit Niogret, 2001, 51.

12 Sautet im Gespräch mit Schneider, 1989(a, b); Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 58.

13 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 5; Sautet im Gespräch mit Epin, 1979, 35.

14 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 32; Josselin, 1992.

15 Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988; Sautet im Gespräch mit Bernard, 1988; Sautet im Gespräch mit Sanson, 1999 abgedruckt in Marti, 2004, 132.

16 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 6; Sautet im Gespräch mit Braucourt, 1970(b), 76; Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 39.

17 Langlois, 2002, 27.

18 Sautet im Gespräch mit Sanson (1999) abgedruckt in Marti, 2004, 129 f.

Zweifeln weiter. Zunächst absolvierte Sautet ein Praktikum als siebter Assistent bei Autant-Lauras OCCUPE-TOI D'AMÉLIE (1949), das ihn frustrierte.¹⁹ Danach war er längere Zeit ohne Arbeit. Seinen einzigen Kurzfilm NOUS N'IRONS PLUS AU BOIS (1950), eine burleske Skizze von 13 Minuten, empfand er als großes Missgeschick.²⁰ Die Cinémathèque Toulouse besitzt eine der wenigen Kopien dieser Dreiecksgeschichte, dem Muster, das in zunehmend düsteren Variationen das Werk bestimmt. In NOUS N'IRONS PLUS AU BOIS fahren zwei Freunde, Mario und Paulo, mit ihrem Tandem auf das Land, streiten sich um die Aufmerksamkeit einer fremden jungen Frau, die, nachdem sie mit einem Bauern geflirtet hat, auf dem Tandem davon radelt. Bis zu CLASSE TOUS RISQUES, seinem Debut als Auteur, das ihm Lino Venturas engagierte Vermittlung ermöglichte²¹, arbeitete er über ein Jahrzehnt als Koszenarist und Regieassistent. Diese lange Lehrzeit, unter anderem bei Devaivre, Pottier, Rim, Lefranc, Labro und Franju, verhalf ihm zur perfekten Beherrschung seines Handwerks. Aufgrund seines außerordentlichen Talents, Lösungen für schwierige oder gar verfehrene Drehbuchanlagen zu finden, erwarb er sich, als «einer der versiertesten Dramaturgen des französischen Kinos»²², den Titel «docteur Sautet»²³ oder auch «le docteur Miracle du scénario»²⁴. Sautet bezeichnete sich selbst modest als «scénariste auxiliaire»²⁵. Zwischen GARÇON! (1983) und QUELQUES JOURS AVEC MOI (1988), «dans le «trou noir»»²⁶, arbeitete er wieder verstärkt als Kodrehbuchautor. Außerdem drehte er in dieser Zeit drei Werbespots für SNCF. Ein weiterer für ein Instant-Kartoffelpüree wurde nicht ausgestrahlt.²⁷ «Le modeste Monsieur Co du cinéma français»²⁸ agierte gerne im Hintergrund, stets mit Anderen zusammen: «Il était moins angoissé quand il travaillait pour les autres. Aucune responsabilité, et il gagnait bien.»²⁹ Die Gesamtzahl der Projekte, an denen er beteiligt war, kann noch nicht einmal geschätzt werden, denn oft und gern arbeitete er anonym.³⁰ Für Boussinot ist Sautet der fruchtbarste französische Szenarist, der sowohl an kommerziellen als auch ambitionierten Projekten mitgewirkt hat.³¹ Nach CLASSE TOUS RISQUES

19 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 6.

20 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 40.

21 Sautet in Kaci, 1991/1987, 64; Durieux, 2001, 170, 174.

22 Midding, 2000(a).

23 Heymann, Delain, 1974; Truffaut, 1974, 5; Piccoli, 1976, 211; Epin, 1979, 35; Jousse, 2000, 18; Ciment, 2000, 58.

24 Chauvet, 1974(a); Bernard, 1988. James (2000) nennt Sautet «the screenplay repairman».

25 Sautet in Bernard, 1988.

26 Sautet im Gespräch mit Murat, 1987, 33.

27 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 189.

28 Heymann, Delain, 1974; Epin, 1979, 35.

29 Graziella Sautet (in Binh, Rabourdin, 2005, 75): «Er war weniger ängstlich, wenn er für andere arbeitete. Keine Verantwortung und er verdiente gut.»

30 Sautet in Kaci 1991/1987, 64; Tallenay, 1972, 59; Epin, 1979, 35.

31 Boussinot, 1992, 1115.

wurden ihm nur Kriminalfilme angeboten, die er nicht realisieren wollte.³² Anfang der 1960er-Jahre hatte Sautet einen zweijährigen Vertrag als Koszenarist in Italien, arbeitete vor allem mit Buzzati zusammen. Ihr Projekt war die Adaption von Buzzatis Roman *Il deserto dei Tartari* (1940), den Sautet verfilmen wollte. Der Einfluss des italienischen Schriftstellers auf Sautets Werk zeigt sich besonders in *MADO*. In diesem Zeitraum ohne eigenes Filmprojekt überlegte Sautet, als Maler tätig zu sein, ein Unternehmen zu gründen.³³ 1964, als er die Chance zu *L'ARME À GAUCHE* bekam, war seine Angst, den Anschluss an die Regisseurkarriere zu verpassen so groß, dass er, trotz seiner Angst zu drehen und ohne Hoffnung, dem Film einen persönlichen Ausdruck geben zu können, die Herausforderung annahm.³⁴ Doch auch ab 1970, mit den ersten Erfolgen, blieb sein Weg als Filmemacher steinig, durchsetzt mit Jahren des Schweigens, Unsicherheit und (Selbst-) Zweifeln, Lebens- und Versagensängsten, die auch durch die schlechten Kritiken, die ihn verwundet haben, genährt wurden.³⁵ Die verletzendste Beurteilung kam von Marcabru (1960), anlässlich von *CLASSE TOUS RISQUES*, die Sautet in zahlreichen Interviews ausschnitthaft zitierte. Immer wieder stellte der fragile, selbstkritische Filmemacher, «un homme ému et émouvant»³⁶, seine Arbeit und ihren Sinn in Frage, den er vor allem Mitte der 1980er-Jahre nicht sah.³⁷ Tiefe seelische Krisen durchlebte er nach *CLASSE TOUS RISQUES*, *L'ARME À GAUCHE* und *GARÇON!*, in denen er erwog, keine Filme mehr zu drehen.³⁸ Neben seinen Ängsten, zu denen auch die vor der Verantwortung (gegenüber Anderen) während eines Filmprojektes zählte³⁹, vermisste er währenddessen sein Privatleben, da er andere Dinge im Leben mehr liebte als den Film, manchmal so stark, dass er die Zeit für das Projekt als vergeblich empfand.⁴⁰ Sautet sprach über das Kino mit nüchterner Distanz, ohne jenen Enthusiasmus, der charakteristisch für die Nouvelle Vague-Filmemacher war. Ein Leben, ohne zu filmen war für Sautet, der es liebte, nichts zu tun, nur zu träumen, imaginabel.⁴¹ Kokett bezeichnete er sich

32 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 16; Sautet im Gespräch mit Baby, 1965; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 18.

33 Sautet im Gespräch mit Gauteur, 1971, 96; Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 72 f.; Boujut, 2002, 110 f.

34 Sautet im Gespräch mit Braucourt, 1970(b), 82; Sautet zitiert nach Colpart, 1979, 142; Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 72 f.

35 Sautet im Gespräch mit Gauteur, 1971, 97; Sautet, 1977/1961, 178 f.; Sautet im Gespräch mit Esposito et al., 1983, 95.

36 Tonnerre, 2001, 46.

37 Sautet im Gespräch mit Gauteur, 1971, 97; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1983, 48.

38 Sautet im Gespräch mit Maillot, 1976, 27; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 17 f.; Sautet im Gespräch mit Murat, 1987, 33.

39 Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988; Giovanni (1960) zitiert nach Boujut, 2001/1994, 49.

40 Sautet im Gespräch mit Ciment, 2001/1994, 10; Sautet im Gespräch mit Royer, 1995.

41 Sautet, 1978(c); Sautet in Kaci, 1991/1987, 64; Sautet im Gespräch mit Blier geführt von Esposito, Lavoignat, 1988, 91; Sautet in Durieux, 2001, 175.

als nicht cinephil.⁴² Sein Perfektionismus befeuerte seine Ängste und Zweifel. Zwei typische Lubitsch-Fragen⁴³ beschäftigten den extrem pedantischen Filmemacher, der fordernd und unnachgiebig gegenüber Anderen wie sich selbst war, unablässig: «Que peut-on faire de mieux?» und «Que peut-on faire de plus?»⁴⁴.

Kurzchronik der öffentlichen Meinung

Sautets Kino fußt auf einer forcierten Gegensatz-Architektur, in der der Widerspruch zwischen Form, die nach der einfachsten und attraktivsten Aussageweise strebt, und Inhalt, dem widersprüchlichen, herausfordernden Nachdenken über komplexe Zusammenhänge, der offensichtlichste ist. Diese Doppelbödigkeit bietet vor allem die Gefahr, auf der Glätte auszurutschen, dem Schein zu erliegen. Seine Arbeiten sind, auf den ersten Blick, kurzweiliges Spiel, konventionelles Kino, das sich der klassischen Filmsprache, allerdings in extremer Verfeinerung, der nationalen Stars, der scheinbar gängigen Themen und Motive des Kinos bedient. Darunter jedoch lauern die Härte des Blicks, Amertume und Schmerz, die vielschichtigen Problemfelder, die essenziellen und unbequemen Fragen, das pessimistisch defätistische Fundament. Das Werk wird in der öffentlichen Meinung durch einen Tunnelblick wahrgenommen. Die Diversität der Geschichten, ihre Extremkonstellationen werden selten erkannt.⁴⁵ Sautet äußerte sich dazu folgendermaßen: «Si, dans l'esprit des gens, Sautet = restaurants, pluie et bistrots. »⁴⁶ Die klischierten Fehleinschätzungen, so zahlreich wie hartnäckig⁴⁷, lancierten auch Sautets Bescheidenheit und Koketterie, der die Tiefe und Komplexität seiner Geschichten untertrieb, allzu gern auf ihre Nichtigkeit verwies, bevorzugt behauptete, ihr Thema nicht zu kennen.⁴⁸ Sautet, der seine schwierigen Geschichten wahrhaftig erzählen, aber auch den Publikumserfolg wollte, verfolgte in der Umsetzung, wie schwierig, düster, sperrig die Inhalte sind, das Ziel, möglichst attraktiv zu erzählen, «einen Eindruck von Schönheit»⁴⁹ zu hinterlassen; auch aus Angst, die Zuschauer zu langweilen.⁵⁰ Er hat eine Mittelstellung zwischen dem (intellektuell) ambitionierten und attraktiven Kino gesucht, die in Frankreich lange

42 Sautet im Gespräch mit Sanson, 1999 abgedruckt in Marti, 2004, 129.

43 Brackett, Wilder, 2006/1948, 188, 200.

44 Robin, 1996, 120.

45 Exemplarisch für das Nichterkennen: Aubriant, 1970, 9; Sand, 1970, 43; Coppermann, 1974; Douin, 1983; Lavoignat, 2000, 114.

46 Sautet im Gespräch mit Murat, 1988, 23; Sautet im Gespräch mit Esposito, Lavoignat, 1988, 90.

47 Haas, 1992, 91. Layani (2005, 16 f.) kompiliert einige der hartnäckigsten Irrtümer.

48 Sautet im Gespräch mit Cossard, 1979; Sautet im Gespräch mit Haas, 1992, 92; Sautet im Gespräch mit de Bruyn, 1995.

49 Sautet im Gespräch mit Fründt, 1989.

50 Sautet im Gespräch mit Allombert, 1974(b), 70; Sautet im Gespräch mit Epin, 1979, 35; Sautet im Gespräch mit Tirard, 2000/1999, 115.

als unvereinbar galten.⁵¹ Für Gévaudan steht Sautet für ein Kino, das die Dinge zwar richtig ausspricht jedoch im Wissen, dass man nicht zu weit gehen kann, ohne sich des großen Publikums zu berauben.⁵² Aber Sautet durchschreitet, schaut man genau hin und erliegt nicht dem verführerischen Schein, radikal seine eng gesteckten, bisweilen unerhörten Imaginationsräume, um sich der subjektiven Wahrheit zu nähern.

Nach seinem Tod, im Juli 2000, überschlugen sich die Elogien auf einen bis dahin eklatant unterschätzten, bis jetzt verkannten Filmemacher. Die ersten Jahre seiner Karriere waren schwierig: *CLASSE TOUS RISQUES* (1960) war in der öffentlichen Wahrnehmung ein Misserfolg.⁵³ Dabei reagierte die französische Kritik deutlich anerkennder als die deutsche.⁵⁴ Thirard bezeichnete ihn gar als «coup de maître».⁵⁵ Tavernier, der das erste Interview mit Sautet führte⁵⁶, urteilte in seiner Filmkritik wohlwollend.⁵⁷ Nachhaltig positive Beachtung erlangte *CLASSE TOUS RISQUES* erst 1962, als die Mac-Mahoniens, eine Gruppe von Cinephilen, ihn im traditionsreichen Pariser Filmtheater Mac-Mahon relaunchten.⁵⁸ Engagiertester Apologet und Admirateur war Jean-Pierre Melville.⁵⁹ Blumenberg nannte Sautet 1969 «einen der besten französischen Unterweltfilm-Regisseure»⁶⁰. Für Curtelin hat die Zeitgleichheit der Kinostarts von *CLASSE TOUS RISQUES*, der klassisch erzählten Gangstergeschichte mit sublimer Erneuerung, und Godards *À BOUT DE SOUFFLE*, der ideenreichen Detonation, die öffentliche Wahrnehmung von Sautets Debut erschwert.⁶¹ Und obwohl *L'ARME À GAUCHE* in der französischen Presse fast ausschließlich gute Bewertungen⁶², selten nur wohlwollend⁶³ oder gar verhalten⁶⁴ erhielt, brachte erst der Erfolg von *LES CHOSES DE LA VIE* Sautet in die Wahrnehmung einer größeren Öffentlichkeit⁶⁵. Nach Rabourdin sind *LES CHOSES DE LA VIE* und *VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES* seine in Frankreich gefeiertsten Filme.⁶⁶

51 Sautet im Gespräch mit Allombert, 1974(b), 70; Rémond, 1980; Carcassonne, 1983, 21.

52 Gévaudan in Amiel et al, 1977, 10.

53 Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 17 f.; Langlois, 2002, 41.

54 Exemplarisch positive Aufnahme in Frankreich: Aubriant, 1960; Chazal, 1960; Guyonnet, 1960; Huret, 1960. Exemplarisch negative Kritik: Chauvet, 1960; de Baroncelli, 1960; Magnan, 1960; Marcabru, 1960; o. A., *Libération*, 1960.

55 Thirard, 1960.

56 Tavernier, 1960(b), 38–42.

57 Tavernier, 1960(a), 129.

58 Durieux, 2001, 175.

59 Melville, 1962, 22.

60 Blumenberg, 1969, 73.

61 Curtelin, 1962(a), 3; *Ciment*, 2000, 59.

62 Exemplarisch: Bory, 1965; Charensol, 1965; de Baroncelli, 1965; Vermeulen, 1965.

63 Chauvet, 1965; Lachize, 1965; Legrand, 1965/1966, 88; Mauriac, 1965.

64 Cervoni, 1965; Chapier, 1965; Jacob, 1965, 112 f.

65 Lelait-Helo, 2003, 114; Rabourdin in Binh, Rabourdin, 2005, 93.

66 Rabourdin in Binh, Rabourdin, 2005, 166.

Vier Spezifika, jenseits der notwendigen Pluralität, sind für die Sicht auf das Œuvre charakteristisch: Erstens fallen die kulturellen Rezeptionsdifferenzen auf, die sich erst Mitte der 1980er-Jahre abschleifen. Während in der englischsprachigen und deutschen Presse die Filme durchweg negative bis pejorative Einschätzungen ernteten⁶⁷, herrschte in der französischen⁶⁸ und schweizer⁶⁹ Presse beinahe ausnahmslos anerkennende Aufnahme, versetzt mit kritischen Stimmen⁷⁰. Prédal ordnete, wie Andere auch, Sautets Filme in die Tradition der Telefoni Bianchi-Filme.⁷¹ Zweitens ist die deutsche Rezeption in den 1970er-Jahren geprägt von der Überfrachtung mit Klischees, irritiert durch den Umgang mit seinen Filmen. Sautet wird als «französische[r] Kommerzregisseur»⁷², «oberflächlicher Routinier»⁷³ einsortiert, der «auf Hochglanz polierte Konfektion»⁷⁴, «Kitsch»⁷⁵ liefert. Ab GARÇON! beginnt, gerade bei einem schwächeren Film, in Ausnahmefällen bereits ab MADO⁷⁶, die Tendenz, die mit jedem Film des Spätwerkes intensiviert wird, einer differenzierten Beschäftigung⁷⁷, parallel dem Beharren auf den stereotypen Phrasen. Drittens prägte die antagonistische Positionierung von *Cahiers du Cinéma* und *Positif* folgenscher die öffentliche Meinung. Während *Positif* Sautets Arbeiten von Beginn gewürdigt hat, reagierte die mächtigere Publikation mit feindseliger Ablehnung, die faktisch substanzlos blieb.⁷⁸ Anlässlich von LES CHOSES DE LA VIE ist etwa zu lesen: «Nous n'aimions guère les précédents films de Sautet, nous détestons celui-ci.»⁷⁹ Sautet, von Boujut darauf angesprochen, schwieg dazu.⁸⁰ Interessant ist dieser Boykott auch, da Truffaut, *Cahiers du Cinéma*-Redaktionsmitglied,

67 Exemplarisch: Roth, 1970; Schneider, 1970; Gow, 1971, 57; Greenspun, 1970; Greenspun, 1972; Canby, 1976; Vian, 1976, 17 f.

68 Exemplarisch: Chapier, 1970; Chevassu, 1970, 115–117; Demeure, 1971, 51 f.; Beylie, 1972, 67–69; Hausrate, 1972; Ethier, 1973, 36; Forestier, 1976; de Baroncelli, 1978.

69 Exemplarisch: Cortesi, 1971; Charensol, 1973, 14; Jaeggi, Bruno, 1973, 10; Flacon, 1974; Jaeggi, Urs, 1975, 10–12.

70 Exemplarisch: Haustrate, 1970; Prédal, 1971, 43 f.; Vecchiali, 1972, 103 f.; Gévaudan, 1974, 106; Oudart, 1974, 37–40; Amiel et al., 1979, 8–12; Haustrate, 1980, 89.

71 Prédal, 1976, 72.

72 Buchka, 1975.

73 Blum, 1977.

74 Rohde, 1975.

75 Karasek, 1979.

76 Blumenberg, 1976; Wettstein, 1976, 10 f.; Kuhn, 1977, 5 f.

77 Exemplarisch: Baer, 1984; Rosner, 1984, 10; Seidl, 1984; Desalm, 1989; Rabius, 1989, 36 f.; Zander, 1989, 8; Jansen, 1992; Lux, 1993, 23; Midding, 1993 (a, c), 66.

78 Pedullà, 1996, 18; Graham, 1998, 532; Fieschi, 2001, 45.

79 o. A., 1970, 126. Zur Kenntnis genommen wurden VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES (Oudart, 1974, 37–40) und die Filme ab UNE HISTOIRE SIMPLE (Toubiana, 1979, 52; Toubiana, 1980, 52; Assayas, 1983, 52 f.; Jousse, 1988, 54 f.; Toubiana, 1992, 75 f.; Jousse, 1995, 58 f.).

80 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 128.

und Sautet sich in ihrer Arbeit schätzten.⁸¹ Umgehend nach Sautets Tod rehabilitierten ihn auch die *Cahiers du Cinéma*, bezeichneten ihn als «un homme-centre, équivalent d'un Truffaut dans le cadre d'un cinéma classique»⁸². Jousse räumte ein, dass die Filme zu Unrecht nicht gewürdigt wurden.⁸³ Ähnlich ablehnend verfolgte auch die Zeitschrift *Cinéma* Sautets Karriere. Der positive Umschlag erfolgte 1988, anlässlich QUELQUES JOURS AVEC MOI.⁸⁴ Viertens gehört zum Komplex der verzerrten öffentlichen Wahrnehmung das «Lelouch-Syndrom». Es existiert kaum ein deutschsprachiger Artikel der 1970er-Jahre, der Sautet nicht mit Lelouch gleichstellt, stets in negativer Konnotation. Donner resümierte 1975: «Die deutsche Kritik hat sich ihr Bild über den Regisseur Sautet gemacht: «Über-Lelouch ... Hochglanz-Perfektion ... geschmäckerlich ... Routine ... Glätte»»⁸⁵ Auch die französische Kritik benutzte diesen Vergleich in geringschätziger Diktion. Allerdings entbehrt er jeglicher Grundlage, da in einem, angestrebt objektiven, Werkvergleich der höchst unterschiedlichen Filmemacher allzu schnell auffällt, dass diese nichts verbindet. Jaeggi anlässlich CÉSAR ET ROSALIE: «Die Richtigkeit eines jeden Bildes, die Schärfe der Beobachtung bremsen selbst den kleinsten Anflug von Sentimentalität oder Lelouch-Touch, und dies um so mehr, als Sautet den sensiblen, musikalisch strukturierten Film durch Bild und Aktion entwickeln lässt und mit einem sicheren Dialog umzugehen weiss.»⁸⁶ Lelouchs umfangreiches Werk, das inhaltlich, ästhetisch und qualitativ äußerst heterogen ist, Film als «a social-personal-emotional art»⁸⁷ versteht, besitzt außerordentliche Affinität zu narrativen und ästhetischen Experimenten. Der Nutzen der kreativen Abenteuer, die vor Spontanität und Improvisation in ihrem innovativen, verspielten und bisweilen gewagten Charakter bersten, ist angesichts der unbändigen Lust am Versuch unwichtig. Lelouchs Kino repräsentiert zentrifugale Diversität. Sautets Arbeiten dagegen stehen für zentripetale Konzentration. Will man eine Ähnlichkeit der beiden Werke «erzwingen», so bleibt nur die lose Linie von UN HOMME ET UNE FEMME (1966) zu LES CHOSSES DE LA VIE, die allerdings dann auch unter anderem zu HIROSHIMA, MON AMOUR (Resnais, 1959) weitergeht: Sie verbindet Filme, die nachsinnen, wie ein Leben, das im Gestern ertrinkt, geführt werden kann. Die Macht der Erinnerungen, der verlorenen Liebe übersetzen die Filme jeweils in ihre zersplitterte Montage, in die Lyse der Chronologie, denn Linearität, Freiheit, die Raum für Neues zulässt, fehlt.

81 Truffaut, 1974, 5 f.

82 Jousse, 2000, 19.

83 Jousse, 2000, 19.

84 Etwa Rabinovici, 1988, 5; Fléchaire, 1995, 9. Allerdings finden sich auch vereinzelt frühere Artikel, die die redaktionelle Linie verlassen, beispielsweise Rabourdin, 1983, 53.

85 Donner, 1975.

86 Jaeggi, 1973, 10.

87 Lev, 1983, 15.

Rückblickend vom Ende der 80er auf die 1970er-Jahre sieht Lavoignat Sautet als den französischen Filmemacher «le plus populaire, le plus apprécié et le plus représentatif».⁸⁸ Monk konstatiert, dass Sautets Arbeiten in England bis zu Beginn der 1990er-Jahre nicht wahrgenommen wurden: «That *UN CŒUR EN HIVER*, his twelfth feature, has broken the mould is largely due to its deserved Silver Lion at the 1992 Venice Festival.»⁸⁹ Sautet hasste Wettbewerbe, weil er in der Schule stets der Letzte war.⁹⁰ Und Preise, so behauptete der Filmemacher beharrlich, der Festivals bis auf zwei Ausnahmen fernblieb, interessierten ihn nicht. Er präsentierte lediglich *LES CHOSES DE LA VIE* in Cannes, *UN CŒUR EN HIVER* in Venedig. Deshalb nur ein kurzer Blick auf die wichtigsten Auszeichnungen: Prix Louis Delluc 1970 für *LES CHOSES DE LA VIE*, 1995 für *NELLY ET M. ARNAUD. VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES* erhielt 1974 den Prix Jean Cocteau, *UN CŒUR EN HIVER* 1992 den Silbernen Löwen in Venedig. *UN CŒUR EN HIVER* und *NELLY ET M. ARNAUD* bekamen jeweils den César für die beste Regie. Und *UNE HISTOIRE SIMPLE* wurde 1980 als bester ausländischer Film für den Oskar nominiert.

Literaturlage, Untersuchungsgegenstand und methodenkritische Anmerkung

Eine analytische Beschäftigung mit Sautets Œuvre hat bislang nicht stattgefunden. In der französischen Literatur existieren zu seinen Filmen sechs Bücher, von denen drei auf Sautets Aussagen über seine Filme basieren, chronologisch die Werkoberfläche abtasten: das Gesprächsbuch von Boujut und Sautet (2001/1994, 1995), Martis Anthologie (2004), die marginal über eine Zitatsammlung hinausreicht⁹¹ und das Herausgeberwerk von Binh und Rabourdin (2005), in dem kurze Stellungnahmen von Kollegen und Wegbegleitern Sautets Ausführungen ergänzen. Grundlage dafür, wie auch für Binhs Dokumentation *CLAUDE SAUTET OU LA MAGIE INVISIBLE* (2003) ist die 17-stündige Tonbandaufnahme, in der Sautet in seinen letzten Monaten, von Januar bis Juli 2000, über seine Filme sprach, dabei nicht mehr gefilmt werden wollte. Ausschnitte stellen den Voice Over-Kommentar der Dokumentation. Die genannten Publikationen teilen mit den zahlreichen Interviews, die der Filmemacher gegeben hat, eine stattliche Schnittmenge. Etwas unabhängiger von Sautets Darstellung sind die Bücher von Korkmaz (1985), der die Figuren in den Filmen von 1970 bis 1983 deskribiert⁹², Langlois (2002), der neben biografischen

88 Lavoignat, 1987, 103.

89 Monk, 1993, 49.

90 Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988.

91 Ähnlich aufgebaut ist auch das italienische Herausgeberwerk von Pedullà (1996), das eine Sammlung originär französischer Zitate über die Filme vereint.

92 Die Erkenntnislage ist aufgrund seines soziologischen Ansatzes begrenzt, der den adäquaten

Hinweisen, Filmkritiken, noch einige Dokumente zusammenstellt, die sich mit Sautet beschäftigen, und Layani (2005), der einen flüchtigen, ansatzweise thematisch gegliederten Blick auf das Werk wirft. Abgesehen von den begrenzten Informationen zu seinen Filmen, die sorgfältig jede Erklärung vermeiden, oftmals die richtigen Spuren verwischen, in die Irre führen, äußerte sich der bescheidene Mann, der seiner Fähigkeit misstraute, sich mit Worten auszudrücken⁹³, weder zu seiner Person noch zu filmhistorischen und -theoretischen Sujets. Sautet wollte seine Filme und ihre Themen nie erklären, auch aus Angst, sie zu entweihen.⁹⁴ Ferner war er sich seiner Lügen bewusst, die sich während der Gespräche über seine Filme «ergeben».⁹⁵ Ab *QUELQUES JOURS AVEC MOI* öffnete er sich in seinen Filmen als auch seinen Stellungnahmen ein wenig, korrigierte retrograd, bekannte ansatzweise, was er zuvor verschwiegen. Allerdings verstand er sich auch weiterhin ausschließlich als *Metteur en scène*, nicht als erklärende Instanz.⁹⁶ Sautet, der jegliche Intellektualisierung ablehnte, verlangte, dass man seine Filme fühlt, intuitiv begreift, nicht analysiert.⁹⁷ Die eingeschränkte Quellenlage erfordert oftmals den Rückgriff auf seine Aussagen. Um das notwendige Maß an Quellenkritik, Objektivität und Validität zu erreichen, das gewährleistet, ein Werk von 35 Jahren akkurat zu fassen, die werkübergreifenden Aussagen auch in ihrer zeitlichen Stabilität abzusichern, werden kongruente Quellen, allerdings stets nur exemplarisch, genannt.

Sautet war bestrebt, seine Filme auch im Nachhinein zu perfektionieren. Ab *LES CHOSES DE LA VIE* existieren von allen nachfolgenden Filmen verschiedene Fassungen, die, entgegen der üblichen *Directors Cut*-Versionen, Kürzungen der Originalfassungen sind. Sautets Filme waren nach der Erstmontage stets sehr umfangreich, mussten radikal gekürzt werden. Diese Eigenart verarbeitete der Filmemacher selbstironisch in Arnauds weitschweifiger Art, seine Erinnerungen zu verfassen, die Nelly beherzt kürzt (*NELLY ET M. ARNAUD*). Arnauds Wunsch nach Nellys Kritik, sein Einverständnis mit ihren Kürzungen, teils massiven Veränderungen ist ausdrucksstarke Metapher für die stattfindende Lebenskorrektur, das Offen sein für die Liebe. 1998 entstanden auf Sautets Wunsch, da er sein Werk letztmalig verfeinern wollte⁹⁸, und unter seiner Leitung für *Studiocanal* geringfügig veränderte Versionen von *LES CHOSES DE LA VIE*, *MAX ET LES FERRAILLEURS*, *CÉSAR ET ROSALIE*, *VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES*, *MADO*, *UN MAUVAIS FILS* und *QUELQUES JOURS AVEC MOI*. Die Filme wurden nochmals um wenige Sekunden

Werkzugang verfehlt. Sautets Figuren sind lediglich in gesellschaftlichen Bezügen verankert, um die Porträtqualität zu optimieren (siehe Punkt 2.3.2).

93 Sautet, 1977/1961, 178; Sautet im Gespräch mit Ciment, Henry, 1976, 31.

94 Fieschi im Gespräch mit de Gasperi, 2005, 5.

95 Sautet im Gespräch mit de Bruyn, 1995.

96 Sautet im Gespräch mit Samson, 1980; Sautet im Gespräch mit Esposito, Lavoignat, Maillet, 1983, 96.

97 Sautet im Gespräch mit Sineux, Tobin, 1992, 12.

98 Thiédot im Gespräch mit Audé, 2001, 57.

(MAX ET LES FERRAILLEURS 33 Sekunden) bis maximal einige Minuten (VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES 3 Minuten 38 Sekunden) gekürzt. Schnittmeisterin war dabei allerdings nicht Thiédot, die das Werk ab L'ARME À GAUCHE begleitet hat, sondern Béatrice Valbin. Die Zielvorgaben: Elimination noch geringfügig existenter Redundanz, weitere Erhöhung der Unsicherheit und Perfektionierung des Rhythmus. Radikalere Umgestaltungen im Laufe der Jahrzehnte betreffen jedoch nur MADO und GARÇON!. Die vorgenommenen Kürzungen mildern vor allem die inhaltliche Schärfe. Zwei Beispiele: MADO verzichtet auf die Detailaufnahmen der Kremation und in GARÇON! fehlt die Trauermahlsequenz, währenddessen Alex den Verdacht sät, Jeanette hätte sich absichtlich nicht beeilt, um Armand das lebenswichtige Medikament zu besorgen. Nach der Kinoversion von MADO entstanden zwei weitere entscheidende Fassungen, die sich durch drastische Kürzung der Spiel­länge, von 135 auf 121 Minuten, in der TV-Fassung auf 117 Minuten, Neuordnung der Erzähleinheiten der Exposition und Addition des Epilogs von der Originalfassung unterscheiden. Produzent Génovès plante die Marketingstrategie für den Filmverkauf an das Ausland auf das Paar Piccoli-Schneider zu stützen, was Sautet als Betrug empfand. Aufgebracht entschied er sich gegen den Epilog, den er dann 1981 für die Ausstrahlung bei FR3 wieder einfügte.⁹⁹ Die letzte Version beginnt mit dem Akt von Simon und Mado, der das Filmklima determiniert, bereits mit den ersten Bildern das Zentrum freilegt, das Gewicht bekennt, das Mado innehat. GARÇON! verliert durch die Korrekturen, die Sautet nach Montands Tod vornahm, insgesamt 14 Minuten, schrumpft von 102 auf 88 Minuten. Die einschneidendsten Korrekturen betreffen erstens die Entfernung der Exposition, die Alex in seinem Leben außerhalb der Brasserie einführt. Die Initialszene, in der Alex sein Strandgrundstück besichtigt, folgt in der revidierten Fassung der Nacht mit Claire. Dabei verfälscht die veränderte Chronologie die Kausalkette. Die zweite entscheidende Veränderung ist die Addition des Abspanns, der die Figuren in der Brasserie zeigt. Der Schlusspunkt sollte nicht auf dem Erfolg des Freizeitparks liegen, der eine, wie Sautet im Nachhinein bekannte¹⁰⁰, zu große Konzession an Montands Einfluss war, sondern die Figur in ihrer Existenz als Kellner verankern. Für die Analyse sind, um die Akkuratess der Forschungsmethode zu gewährleisten, wenn nicht im Einzelfall angegeben, die Originalfassungen entscheidend. Weichen die Fassungen in dem zu untersuchenden Punkt signifikant voneinander ab, werden die inhaltlichen Konsequenzen thematisiert.

Über den Werkumfang sind die Meinungen geteilt: Für viele Diskussionsteilnehmer gehört BONJOUR SOURIRE (1956) in Sautets Filmografie¹⁰¹, für andere nicht¹⁰².

99 Sautet im Gespräch mit Ciment, 2001/1994, 9.

100 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 187.

101 Exemplarisch: Armes, 1985, 475; Beylie, Pinturault, 1990, 18; Langlois, 2002, 117.

102 Exemplarisch: Braucourt, 1970(b), 77; Pattison, Elley, 1977, 57; Wakeman, 1988, 969.

Die schlichte Geschichte ist Vorwand, um den berühmten Komikern jener Zeit (Salvador, Gaillard, Cordy, Duvaléix) eine Plattform zu geben. Mit ihren Performances versuchen sie Prinzessin Aline, die ihr Lachen verloren hat, zu erheitern. Einzig in *BONJOUR SOURIRE* hat Sautet einen Cameo-Auftritt (Abb. 2). Sautet lehnte die Autorschaft für diesen Film, für den er als erster Assistent von Regisseur Robert Dhéry geplant war, kategorisch ab.¹⁰³



2 Claude Sautet (Mitte) in *BONJOUR SOURIRE* (1956)

Als Dhéry zwei Tage vor Drehbeginn verschwand, übernahm Sautet auf Drängen des Produzenten die Regie.¹⁰⁴ Der wissenschaftlichen Sorgfalt verpflichtet muss *BONJOUR SOURIRE* zu Sautets Werk als Filmemacher gezählt werden. Da die Untersuchung das Werk aber als Arbeit eines außergewöhnlich konsequenten Auteur complet versteht, wird dieser frühe Film, in dem Sautet nur als *Réalisateur* agierte, es zeigen sich keine Verbindungslinien zu seinem Werk, von der Betrachtung ausgeschlossen.

Die vorliegende Studie untersucht in diachronischer Anlage Sautets *Œuvre* in seinen maßgeblichen narrativen, thematischen und ästhetischen Konstanten. Das primäre Forschungsziel ist die Extraktion werkübergreifender Gesetzmäßigkeiten. Ferner wird die Einbettung in den intertextuellen, besonders filmhistorischen Kontext gesucht. Die Notwendigkeit das Werk in all seinen strukturellen, inhaltlichen und ästhetischen Parametern zu untersuchen, der bewusste Verzicht auf eine schwerpunktorientierte Beschränkung, resultiert erstens aus dem Interesse an einem breitgefächerten Untersuchungsansatz, der die Komplexität des Werkes erstmals erfasst, die bestehende Sichtverengung aufbricht, und zweitens aus Sautets Inszenierungsverständnis, das diskret und verschwiegen, nur in der synergetischen Kraft aller Parameter erzählt. Die diachronische Betrachtung, eine vertikale Forschungsrichtung, präpariert vor allem die Architektur des Werkes. Sautets Filme zu begreifen heißt vor allem aber auch, sie zu fühlen. Ihre fragile Magie, vitale Intensität, vertikale Schlagkraft, aufwühlende Aufrichtigkeit veranschaulichen eines der zentralen Werkthemen: die Ohnmacht der Worte, die Nicht-Einfangbarkeit der Gefühlswelt durch das sprachliche System. Gerade die vollkommenen *Œuvre*-Momente, die sich jeder Begrifflichkeit entziehen, betonen, dass das Ganze auch in diesem Fall weit mehr ist als die Summe seiner Teile (Aristoteles).

¹⁰³ Sautet im Gespräch mit Braucourt, 1970(b), 77; Sautet im Gespräch mit Josselin, 1992.

¹⁰⁴ Sautet im Gespräch mit Midding, 1993(b)/1989, 65; Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 42 f.