

# Essay

**CINEMA**

SCHÜREN

# Inhalt

Editorial 7

## Essay

THOMAS TODE  
*La règle du jeu* als Essayfilm 9

HARUN FAROCKI  
Der Krieg findet immer einen Ausweg 21

MIRJAM STAUB  
Himmel unter Berlin  
Ein Bildessay 33

FLAVIA GIORGETTA  
Kinowandeln 44

CATHERINE SILBERSCHMIDT  
«Man sollte sehen, was ich höre, wenn ich schreibe»  
Marguerite Duras' *Le camion* 50

PETER LIECHTI  
Hans im Glück  
Auszüge aus den Marschtagebüchern 57

MARCY GOLDBERG  
Gehen, denken, drehen 72

NATALIE BÖHLER  
A Fortress in Ruins  
Atom Egoyns *Calendar*, als Essay betrachtet 77

PATRICK STRAUMANN  
Eine Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene 87

JEAN PERRET  
Augenblicke der Wirklichkeit 94

ISOLDE SCHAAD	
<b>Pirschendes Auge – Rebellerischer Kopf</b>	
In memoriam Isa Hesse-Rabinovitch	103
NATALIE BÖHLER, VERONIKA GROB	
<b>Variations on a True Story</b>	
Ein Gespräch mit Thomas Imbach	113
FELIX AEPPLI	
<b>Zehn unvergängliche Momente des Schweizer Films, 1954–2004</b>	122

### **Jubiläum**

THOMAS SCHÄRER	
<b>Die Kunst der Selbstverjüngung</b>	
50 Jahre CINEMA	133
IVO KUMMER	
<b>Ein Forum für die Schweizer Filmkultur</b>	
40 Jahre Solothurner Filmtage	145
KRISTINA TROLLE	
<b>Das legendäre Kino im Herzen von Zürich</b>	
25 Jahre Xenix	153

### **Filmbrief**

WALTER RUGGLE	
<b>Die Zeit ist eine Blutwurst</b>	
Ausländische Filme in der Schweiz	161
MICHA SCHIWOW	
<b>Warten auf neue Erfolge</b>	
Schweizer Filme im Ausland	168

### **Index**

Kritischer Index der Schweizer Produktion 2003/2004	171
---	-----

### **Anhang**

Zu den Autorinnen und Autoren	206
Anzeigen	209

# Editorial

CINEMA erscheint hiermit im 50. Jahrgang. Das Jubiläumsbuch zu diesem stattlichen runden Geburtstag präsentiert sich mit dem Titel «Essay» und will damit der Feier ein Motto geben. Ein Motto, das nicht ganz uneigennützig die Arbeit an CINEMA selbst widerspiegeln und inspirieren soll. Denn mit Essay ist hier sowohl die Filmform als auch die Textgattung gemeint, die beide immer wieder durch ihre offene und selbstreflexive Art des Nachdenkens neue Erkenntnisräume wie auch sinnliche Erlebnisse erschlossen haben.

Sei es in Bild und Ton oder mit dem Wort, filmische wie literarische Essays gehen ihre Themen gerne aus verschiedenen Perspektiven an. Sie haben den Mut, blinde Flecken zwischen den Blickachsen wie auch unvermeidliche Paradoxien bei deren Überschneidungen auszuhalten und diese dem Publikum zur Interpretation darzubieten. Essays verwirren, verunsichern mitunter, lassen aber nicht locker, bis sich zwischen den Assoziationen und Fragmenten tiefere Bedeutungsschichten erkennen lassen. Bedeutungsschichten, zu denen man allein mit stringenter Argumentation – mit den Konventionen der geschlossenen filmischen Form – oft nicht hätte vordringen können. Gerade darin besteht im Grunde der Versuch (essay): Zwischenräume, die zwischen scharfem linearen Denken und scheinbar willkürlicher künstlerischer Intuition liegen, auszunützen und gewissermassen den Intellekt mit Poesie zu überlisten oder umkehrt.

Es ist der grösste und nicht unbescheidenste Geburtstagswunsch von CINEMA, sich auch in Zukunft einige dieser Ingredienzien des Essayistischen zu bewahren: Betrachtungen aus verschiedenen Perspektiven Raum zu geben, scharfe Argumente zu fördern, aber auch einmal die denkerische Leerstelle zuzulassen. Vor allem aber wollen wir von der Beweglichkeit und Entdeckungslust unserer Leserinnen und Leser ausgehen und ihnen das Vergnügen und die Herausforderung ermöglichen, über die Aufsätze hinauszudenken oder sie zuweilen fertig zu denken. Um selbst agil und neugierig zu bleiben, hat CINEMA im letzten halben Jahrhundert immer wieder versucht, verschiedene Denk- und Darstellungsformen zusammenzubringen, und sich als Forum für den Dialog zwischen Filmschaffenden, Künstlern, Kritikern und Wissenschaftlern begriffen. Hier wird nach neuen Formen von Schreiben über Film gesucht, und

bisweilen dürfen auch Bilder über Bilder sprechen. Deshalb gilt wohl schon für etliche Generationen von CINEMA-Redaktionen, dass sie ihre Publikation – vom Heft über die Vierteljahresschrift bis zur heutigen Form als Jahrbuch – immer eher als Versuch oder als Projekt denn als abgeschlossenes, singuläres Erzeugnis verstanden haben.

Autoren und Autorinnen, die dem Buch schon lange verbunden sind, ergriffen für die vorliegende Jubiläumsausgabe die Carte blanche, die das Thema «Essay» ihnen offerierte. Während sich einige Texte – mit teils ungewohnten Fragestellungen – dem essayistischen Aspekt in Filmen von Jean Renoir, Marguerite Duras und Atom Egoyan widmen, haben andere Beiträge die Form des Essays gewählt und umkreisen Sujets wie die paradoxe filmische Erzählzeit, den Bilderkampf im Golfkrieg, das Leben der Multimedia-Künstlerin Isa Hesse-Rabinowitch und – in assoziativer Verdichtung – die Autobiografie einer Kinogängerin. Die experimentelle Form des Essays inspirierte mehrere Autoren dazu, Bilder und Texte gemeinsam sprechen zu lassen. Zwischen Filmsequenz und Fotografie ist Mirjam Staubs Bildessay mit dem wandelnden «Himmel unter Berlin» anzusiedeln. Nicht zuletzt melden sich mit Peter Liechti und Thomas Imbach auch zwei Schweizer Vertreter des Essayfilms zu Wort.

CINEMA will seinen runden Geburtstag nicht alleine feiern. In der Jubiläums-Rubrik gratuliert das Filmjahrbuch auch den Solothurner Filmtagen zum vierzigsten und dem Programmokino Xenix zum fünfundzwanzigsten Geburtstag. Der *Filmbrief* wurde diesmal gleich doppelt in der Schweiz abgeschickt. Und wie immer bietet abschliessend der kritische Index einen Überblick über das Schweizer Filmschaffen des vergangenen Jahres.

Was CINEMA heute ist, und dass es überhaupt noch ist, verdanken wir in erster Linie unseren Vorgängerinnen und Vorgängern in der Redaktion, den Mitarbeitenden bei der Gestaltung sowie den Verlagen, die das Publizieren ermöglicht haben. Wir freuen uns im Übrigen mit dem Schüren Verlag einen neuen Partner gefunden zu haben, der dem CINEMA wieder neuen professionellen Aufschwung verleiht. Schliesslich stellen die Beiträge des Bundesamts für Kultur sicher, dass der innerhalb der Schweizer Filmpublizistik in dieser Langlebigkeit einzigartige «Versuch» weitergeführt werden kann.

Vor allem geht unser herzlicher Dank an alle Autorinnen und Autoren, die CINEMA geprägt haben und weiter prägen werden, sowie an unsere Leserinnen und Leser, für die wir diese Bücher herausgeben.

Für die Redaktion  
Veronika Grob und Jan Sahli

## *La règle du jeu* als Essayfilm

Ich möchte Jean Renoirs Filmklassiker *La règle du jeu* (F 1939) in einer ungewohnten Lesart vorstellen: als Wegbereiter des Essayfilms. Es ist sicherlich eine selten vorgeschlagene Kategorisierung für dieses Werk, zumal es sich dabei um Essayismus im Spielfilm handelt, wir aber gewohnt sind, diese Bezeichnung auf Sujets mit dokumentarischem Charakter anzuwenden. Zugegeben – ich hatte einen Vorgänger bei der Zuweisung dieses Films zum Essay: Jacques Rivette. In einem Artikel verglich er Roberto Rossellinis *Viaggio in Italia* (I 1953) mit den «Essais» von Montaigne und meint damit, dass begabte Schriftsteller und Filmemacher es schon von jeher verstanden hätten, «aus der Konstruktion das Geheimnis des Werks zu machen. Das Kino jedoch verhielt sich lange Zeit abweisend gegenüber dem Essai [...] und verleugnete seine unglücklichen Partisanen, *Intolerance*, *La règle du jeu*, *Citizen Kane*.»<sup>1</sup> Hier wird also *La règle du jeu* zu jenen (vom Publikum nicht immer sofort anerkannten) Wegbereitern gezählt, die dem Kino, das bis dato auf den Roman und die Erzählung angewiesen war, die Möglichkeiten des Essays aufzeigten. Die Bemerkung dient mir als Ausgangspunkt, um diese ungewohnte Lesart und Interpretation einmal ausführlich durchzuspielen.

Ich konnte der Zuweisung spontan zustimmen, da einige essayistische Aspekte der Machart des Film unmittelbar ins Auge fallen. Man spürt durch alle Szenen hindurch Renoirs Freude an der Improvisation während der Dreharbeiten. «Das Vergnügen an der Erfindung und der kollektiven Anstrengung scheint ihm oft wichtiger als das Ergebnis, und so sehen viele seiner Filme auch aus: bewusst unperfekt, voller Brüche und Unebenheiten.»<sup>2</sup> Bei *La règle du jeu* schweift der Blick oft von der Handlung auf irgendein Detail ab. Für Renoir sind die Ereignisse in Vorder- und Hintergrund gleich wichtig. «In seiner Vorstellung ist die Welt ein Ganzes, gebildet aus ineinander verschachtelten Teilen. Das Gleichgewicht der Welt hängt von jedem einzelnen Stück ab.»<sup>3</sup> Was Jean hier über seinen Vater, den impressionistischen Maler Auguste Renoir, sagt, gilt nicht minder für ihn selber. Die eigentliche Handlung von *La règle du jeu* hat weit weniger Bedeutung als die Textur des Films, in der stets alles in Bewegung bleibt, ununterbrochen fließt, nicht berechenbar ist: wie die vagabun-

dierenden Beziehungen, die vergänglichen Sommergefühle und die Verletzlichkeit der Figuren.

Der in Deutschland leider weitgehend unbekanntes Filmkritiker Roger Leenhardt schrieb 1946, dass *La règle du jeu* «seiner Zeit zwanzig Jahre voraus» sei.<sup>4</sup> Nimmt man dies wörtlich, hiesse es, dass der 1939 gedrehte Film erst um 1959 seine filmischen Äquivalente finden würde. So selten es auch geschieht, dass solche Voraussagen eintreffen, in diesem Fall ist es so gekommen. Ende der Fünfzigerjahre begannen einige Filmkritiker der *Cahiers du cinéma* – allen voran Rivette, Godard, Truffaut und Rohmer –, aber auch die Rive-Gauche-Aktivistinnen Resnais, Marker und Varda – eigene Langfilme zu drehen, die sich vehement von den bis dato üblichen unterschieden. Die Nouvelle Vague erhob Renoir zu ihrem spirituellen Vater. *Le Patron* (F 1966) heisst ein von Rivette erstelltes filmisches Porträt und Rivettes oben zitiertes Text, sein «Lettre de Rossellini», ist zu einem Manifest der Bewegung geworden und wird in der Filmgeschichtsschreibung als Initialtext der Nouvelle Vague gewertet.

Der Filmwissenschaftler Raymond Bellour betont das zeitliche Zusammenfallen von essayistischer Filmpraxis und Nouvelle Vague: «Denn die Reflexivität, von der wir sprechen, ist nach meiner Meinung erst in den Fünfzigerjahren und speziell im französischen Kontext möglich geworden. Das heisst, nach dem Bruch, der durch die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und die Veränderungen der Welt eingetreten ist, und mit der Veränderung des Bildes als Abbild der Wirklichkeit in Verbindung steht. Das gesamte Denken der «Nouvelle Vague» ging davon aus, ob das Kino weiterhin fähig sei, mit den neuen Verhältnissen der Welt umzugehen oder nicht.»<sup>5</sup> Bellour bringt damit eine historische Dimension in die Diskussion um die Entstehung filmessayistischer Praktiken ein. Das Aufkommen der Filmessays in den Fünfzigerjahren antwortet vor allem einer Krise des Bildes, einem Unbehagen an der bildlichen Darstellung, die bestimmte beunruhigende Erfahrungen in der Lebenswirklichkeit der Nachkriegsgeneration (Holocaust, Atombombe) nicht mehr adäquat wiederzugeben vermochte. Die schlicht abgefilmten Bilder rückten die dahinterstehenden Erfahrungen nicht heraus. Es mussten komplexere Formen gefunden werden, die wir heute mit dem Begriff Essayfilm umschreiben.<sup>6</sup>

Auch Renoirs Vorkriegsspielfilm *La règle du jeu* zeigt uns – hier noch auf der Ebene der Handlung und der Figuren – ein Auseinandertreten von Schein und Sein, von penibel kultivierten Selbstbildern und Wirklichkeit. Der Film handelt letztlich davon, dass das menschliche Miteinander aus Täuschungen, Maskierungen und Demaskierungen besteht. Renoir erklärt, dass ihm die Sensibilität für dieses Sujet bereits durch seine Eltern nahegebracht wurde: «Das waren Menschen, die einfach nicht anders konnten, als hinter den Masken die Wahrheit zu erkennen. [...] Wir sind mystifiziert. Man macht uns etwas vor. Seit meiner Jugend genoss ich den grossen Vorteil, im Erkennen von Mystifikationen unterwiesen zu werden. In *La règle du jeu* teile ich meine Entde-



Auf frischer Tat erwischt: Der Wildddieb wird zum Hausdiener.

ckung dem Publikum mit, und das mögen die Leute nicht.»<sup>7</sup> Der Film kam beim französischen Publikum (im Gegensatz zur Kritik) nicht gut an und wurde ein grosser kommerzieller Misserfolg (erneut auch bei den Reprisen 1945 und 1948). Zeitgenössische Kritiken wie die von Georges Sadoul erwähnen die vehementen Missfallensbezeugungen im Kinosaal.<sup>8</sup> Die unerwartete Ablehnung hat Renoir tief verletzt – so sehr, dass er sich entschloss, «entweder gar keine Filme mehr zu machen oder Frankreich zu verlassen».<sup>9</sup> Nach einem kurzen Zwischenspiel in Italien flieht er vor den Nazis in die USA und dreht erst nach 15 Jahren wieder in seinem Heimatland. Er bleibt sein Leben lang in Kalifornien wohnhaft.

Ein dem Film vorangestelltes Motto aus Beaumarchais' *Le mariage de Figaro* (Kapitel IV. 10) versteht Georges Sadoul als Hinweis, das *La règle du jeu* für die französische Gesellschaft der Vorkriegszeit dasselbe beabsichtige, wie Beaumarchais' Satire für die Revolution von 1789: die Kritik einer überfeinerten, dekadenten und zum Untergang bestimmten Kultur.<sup>10</sup> In *La règle du jeu* kommt eine Gruppe von Personen der besseren Gesellschaft auf einem Landschloss zur Jagd mit anschliessendem Kostümfest zusammen; ein letzter eleganter Reigen einer mondänen, gelangweilten, im Sterben begriffenen Gesellschaftsgruppe. Doch das Publikum von 1939 liest den Film als Sittenkomödie, die die gesamte Gesellschaft mit einschliesst, nicht zuletzt ermuntert durch

Renoirs eigene Interviews («Eine exakte Beschreibung der Bourgeois unserer Zeit»)<sup>11</sup> Als halbherziges Zugeständnis an die Zuschauerkritik beteuert heute eine zusätzlich eingefügte Schrifttafel, dass es sich nicht um eine Sittenschilderung handle: Alle Personen seien frei erfunden.

*La règle du jeu* ist wie kaum ein anderer Film an seinen Zeitkern gebunden, an den Moment seines Entstehens (auch das ein Kennzeichen essayistischer Praktiken): Er ist von einer permanenten Unruhe erfasst. Nicht nur in der prachtvollen Flatterhaftigkeit der Figuren, ihrer Aufgeregtheit und den chaotischen Menschaufläufen, sondern auch in der unruhig umherschweifenden Kamera zeigt sich, dass der Film in den Monaten nach dem Münchener Abkommen gedreht wurde (Februar bis Mai 1939), angesichts einer immer noch akuten Kriegsgefahr. Renoir gesteht: «Während der Dreharbeiten war ich hin- und hergerissen zwischen meinem Verlangen, eine Komödie zu machen, und dem, eine tragische Geschichte zu erzählen. Das Ergebnis meiner Zweifel war der Film, wie er jetzt ist.»<sup>12</sup> In der Tat kippt der Film ständig zwischen Komödie und Tragödie hin und her. Aus dem kecken, sorglosen Spiel wird zuweilen ganz schlagartig Ernst: zum Beispiel als die vergnügte Ausgelassenheit der Jagdpartie in ein brutales Tiermassaker umschlägt, wenn Personen innehalten und aus der Rolle fallen (Octave), wenn die Fröhlichkeit als gespielt und unecht sichtbar wird (Geneviève am Telefon) und natürlich auch bei dem Unglück mit Todesfolge im Finale. In diesen Momenten spüren wir, dass die Figuren den Boden unter den Füßen verlieren und eine Ahnung von dem Abgrund, von der Bodenlosigkeit der Zustände, entsteht.

Man könnte vermuten, dass sich Renoirs (zutiefst essayistische) Haltung des Schwankens und Zweifelns auf die Schauspieler übertragen habe, aber in seiner Autobiografie erklärt der Regisseur, dass er diese Unruhe auch bei anderen entdeckt habe und genau solche Schauspieler für die Rollen verpflichtete: «Ich denke an Christines Entschlusslosigkeit. Diese Rolle wurde von Nora Grégor gespielt, die niemand anderes war als die Fürstin Starhemberg. Ihr Mann, der Fürst Starhemberg, kam aus Österreich, wo er eine Anti-Hitler-Partei gegründet hatte. In seinen Ländereien stimmten die Bauern für ihn. Die Hitlerwelle hatte sie hinweggeschwemmt. Ich hatte ihn kurz vor *La règle du jeu* kennen gelernt. Er und seine Frau befanden sich in einem Zustand ausserordentlicher Verwirrung. Alles woran sie geglaubt hatten, brach zusammen. [...] Ich begnügte mich damit, Nora Grégors Art, flatterhaft-ehrlieh, für meine Zwecke zu verwenden, um die Figur der Christine zu entwickeln.»<sup>13</sup>

Renoir lässt sie auch im Film eine Österreicherin spielen, während andere zentrale Protagonisten ausdrücklich als Juden und Elsässer charakterisiert werden, deren Status in der französischen Nation zumindest prekär ist. Doch auch die als typische Franzosen geltenden Figuren entpuppen sich als verunsicherte Existenzen (der arbeitslose Wilddieb, der gescheiterte Dirigent Octave), gestrandet in einer labilen Zeit, hinweggeschwemmt von der wirtschaftlichen



Verunsicherte Existenzen: der gescheiterte Dirigent Octave,  
der Wilderer und Arbeitslose Marceau.

oder historischen Entwicklung. Mathias Greffrath hat in seinem Buch über Montaigne darauf hingewiesen, dass dessen literarische «Essais» nur in politisch unruhigen «Zwischenzeiten» entstehen konnten: Zeiten, in denen eine optimistische Haltung dumm und eine pessimistische handlungsunfähig macht.<sup>14</sup> Auch die Monate kurz vor Ausbruch des Weltkrieges entsprechen dieser Beschreibung.

Die Figur Octave bringt die prekäre Situation mit folgendem Satz auf den Punkt: «Wir leben in einer Epoche, in der alle lügen: die Prospekte der Apotheken, die Regierungen, das Radio, der Film, die Zeitungen.» Solche Zeiten der heftigen Gärung sind durch permanente Unruhe und Unsicherheit gekennzeichnet. Um dieses Schwanken aushalten zu können, bedarf es einer (politisch) entspannten, pluralistischen Atmosphäre, einem gleichberechtigten Nebeneinander der Meinungen. Verhärtet sich jedoch die politische Lage, wird ein Zweifler schnell als Defätist verunglimpft. Das ist Renoir passiert. Mit Kriegsbeginn wird der unpopuläre *La règle du jeu* aus dem Verleih genommen mit der Begründung, dass er «demoralisierend» wirke. Folgen wir nun der

Handlung etwas genauer, denn vieles, was ich bisher aus Sekundärquellen angeführt habe, lässt sich auch im Werk selber aufspüren.

Bereits der Titel *La règle du jeu* bleibt auch nach Sichtung des Films zweideutig. Bezieht er sich auf die Etikette-Regeln der besseren Gesellschaft, wie sie vor allem der alte General immer wieder beschwört? Diese werden bis zur Absurdität eingehalten, etwa als Octave, der Freund des Hauses, früh morgens auf Besuch kommt und Christine leidenschaftlich auf den Hals küsst, während ihr dazutretender Ehemann sie mit einem reserviert distinguierten Handkuss grüsst. Oder sind mit dem Titel gar die Regeln für das leichtfüssige Wechselspiel der Masken und Täuschungen gemeint – ein Spiel, in das bloss die Aufrichtigkeit des Fliegers Jurieux und Christines nicht richtig zu passen scheinen. Beide werden dann auch zu Opfern des munteren Reigens – offenbar, da sie die Regeln verletzen.

Im Prolog des Film werden wir Zeuge der Radioübertragung von der Ankunft des Fliegers Jurieux nach seinem Ozeanflug. Bereits der enthusiastische, überschwängliche Tonfall der Reporterin, die den Helden der Nation herausstellen will, kontrastiert mit dem zeitgleichen Privatgespräch zwischen Jurieux und seinem Freund Octave. Hier zeigt sich eine erste Diskrepanz zwischen Schein und Sein. Die innere Verfassung des Helden ist gänzlich anders als die durch das Medium verbreitete: Er ist verzweifelt und enttäuscht, denn die von ihm verehrte Christine, derentwegen er den Flug unternahm, ist zu seiner Rückkehr nicht erschienen. Nun erfolgt Jurieux' erster Verstoss gegen die geltenden Regeln des Anstands. Im Radio beklagt er sich öffentlich über Christines Gleichgültigkeit. Octave hält ihm deswegen später eine Standpauke («es gibt Spielregeln»). In einer der folgenden Szenen beobachten wir Christines Ehemann, der es im Sinne der gesellschaftlichen Spielregeln richtig macht, indem er seine Geliebte in aller Heimlichkeit anruft. Verheimlichung und das Öffentlich-Machen der Gefühle, Heuchelei und Aufrichtigkeit – hier treten Dinge auseinander.

Christine schaltet die Radioübertragung mit den Klagen des Fliegers abrupt aus. Sie will von der früheren Liebelei nichts mehr wissen, denn es belastet sie die notwendige Verstellung gegenüber der Aussenwelt. «Lügen sind Kleider, an denen man schwer zu tragen hat», gesteht sie erleichtert ihrem Mann, als dieser signalisiert, dass er ihre Affäre und die Abweisung des Liebhabers durchschaut hat. Damit ist das Thema der Täuschung und des Getäuscht-Werdens endgültig im Zentrum des Films etabliert – ein Motiv, das in vielen Essayfilmen aufgegriffen wird, denn es problematisiert das langwierige und mühsame Umrunden der Wahrheit, jenes immer wieder erneut ansetzende Umzirkeln der wirklichen Verhältnisse. Es ist die Abkehr vom Begriff der «zeitlosen Wahrheit», denn der Essay stellt den Beitrag des Autors lediglich im Moment seines Entstehens dar.

Auch der Zuschauer begreift erst im Lauf der Zeit, dass sich Christine hier abermals täuscht, ihre Gefühle für den Flieger noch nicht völlig erloschen sind. Wir verstehen erst langsam, – spätestens beim Fest, als sie sich einem Verehrer

nach dem anderen zuwendet —, dass sie sich in einem Zustand der Verwirrung der Gefühle befindet. Sie tut das eine, meint aber etwas anderes. Es ist Renoirs Verdienst, diese menschlichen Schwächen mit absoluter Klarheit in Szene gesetzt zu haben. Vor dem Krieg gab es im Kino bloss die Idealisierung der Liebe, wie Roger Leenhardt bemerkt: «Lediglich der grosse Renoir von einst hatte mit *La règle du jeu* die Tür geöffnet zum tieferen, subtilen Charakter der ambivalenten Liebe.»<sup>15</sup> Ambivalenz ist auch ein bevorzugtes Thema essayistischer Arbeiten.

Renoir macht uns zum Mitwisser, lässt uns die allzu menschlichen Motive der jeweiligen Aktionen durchschauen, was er den handelnden Personen nicht gestattet. Zweimal wendet sich Christine um, als sie mit einem neuen Liebhaber verschwinden will, um eine Reaktion auf ihre Provokation zu erfahren – vielleicht, um abgehalten zu werden. Aber niemand reagiert. Die Mitmenschen registrieren allenfalls Indizien dafür, das etwas mit den Protagonisten nicht stimmt. So auch als Octave bei seinem Morgenbesuch bei Christine ganz gegen seine Gewohnheit keinen Hunger hat. Etwas nagt an ihm und sobald es geklärt ist, kommt unvermittelt der Heisshunger wieder. Der Appetit als Anzeiger von unsichtbaren Gefühlslagen. Aber auch: das Unsichtbare sichtbar machen, die Zeichen lesen lernen.

Das Erbe von Sigmund Freuds Theorien erreicht das Kino und trägt dazu bei, wie Renoir es oben ausgedrückt hat, «im Erkennen von Mystifikationen unterwiesen zu werden». Auch das ist ein Programm des Essayfilms. Man denke nur an Chris Markers Bemühungen, immer wieder aufzuzeigen, wie zentrale Bilder des kollektiven Gedächtnisses mit politischen Absichten inszeniert werden, uns zu unterweisen in den Tricks, Täuschungen und Fälschungen der öffentlichen Bildkultur – einer Welt, die auf Doppelbödigkeit und Deformation beruht. Die Figur Octave, nicht zufällig von Renoir selber gespielt, kommentiert dies im Film folgendermassen: «Ich möchte am liebsten abhauen [...]. Ich müsste nichts mehr sehen, nicht mehr herausfinden, was gut und was schlecht ist.» Und er setzt den zentralen Satz hinzu: «Verstehst du, das Schreckliche auf dieser Welt ist, das jeder seine Gründe hat.» Für den Essayisten gibt es nicht nur schwarz und weiss, gut und böse, sondern auch alle Schattierungen dazwischen. Und alles menschliche Handeln ist interessegeleitet. Montaigne hörte nicht auf zu betonen, dass hinter allem Handeln Motive wie Ruhm, Angst, Gewohnheit oder Nutzen stecken, die meist mit den zur Schau getragenen nicht übereinstimmen.

Renoir entwirft eine Welt, in der jeder bestimmte Geheimnisse mit anderen teilt, gegenüber Dritten aber den Trug aufrecht erhält. Unmittelbar nach dem innigen Morgengespräch mit Christine plaudert Octave im Nebenzimmer mit ihrem Ehemann wie selbstverständlich auch über dessen Geliebte. Das gräfliche Ehepaar ist sich mit dem Hausmädchen Lisette darüber einig, dass der Wunsch des auf dem Landgut eingesetzten Jagdaufsehers Schumacher, mit

seiner Frau Lisette ständig zusammenzuleben, unerfüllt bleiben wird. Nur dem Ehemann sagts keiner. Es gibt im Film zahllose, sich zum Teil überschneidende konspirative Zirkel. Komplizenschaft ist das Grundmuster der Renoir'schen Figuren. Aber auch hier ist alles in Bewegung, können Seilschaften schnell wechseln, sich die Fronten schlagartig verschieben. Unvermutet verbünden sich beispielsweise Christine und die Geliebte ihres Mannes, Jurieux und Christines Ehemann, der Wildhüter und der Wilderer. Die Farce wird auf die Spitze getrieben als der Marquis in der ausgelassenen Stimmung anlässlich der Begrüssung von Jurieux die Idee eines Kostümfestes aufbringt: «Wir spielen Theater, verkleiden uns, ... werden uns ganz ungezwungen vergnügen.» Theater spielen sie schon lange!

Die frivole, überspannte Adelsgesellschaft ist längst dem Untergang geweiht, und einige scheinen dies auch zu wissen. Der Marquis de la Chesnaye sagt zu Octave, «Ich bin gegen Barrieren», und lädt den mittellosen Verehrer seiner Frau auf das Landgut ein. Bei der Besichtigung seiner Liegenschaften äussert er erneut, dass er keine Zäune will, bezogen auf die Kaninchengatter, aber zweifellos auch auf gesellschaftliche Barrieren. Denn unmittelbar im Anschluss stellt er — aus einer Laune heraus — den auf frischer Tat erwischten Wilddieb als Hausdiener ein. Er unterhält sich mit diesem stets kumpelhaft, bittet ihn bei der späteren Entlassung mit ausgesuchter Höflichkeit um Verständnis. Der Marquis ist nicht weniger flatterhaft als seine Frau, lebt von den Stimmungen des Augenblicks, hat seine Capricen.

Dagegen ist der Jagdaufseher Schumacher ein Domestike alter Schule, der Herrschaft untertänigst ergeben. Mit seiner Unterwürfigkeit gegenüber den Hierarchien, seiner permanenten Eifersucht und dem Gewaltanspruch über seine Frau ist er die traurige Figur dieses Boulevardtheaters. Der Wilddieb Marceau dagegen erscheint gewitzt und durchtrieben und von dem naiven Wunsch beseelt, einmal als Diener eine Livree zu tragen und somit Anerkennung zu geniessen. Die Perspektive der Dienstboten dient Renoir ansonsten zum Konterkarrieren der Ereignisse in der Upperclass. Gutmütig ignorieren die Köche die überkandidelten Essens-Manien der Gäste. Selbstverständlich sind die Diener in die Liebschaften und Intrigen der Herrschaft eingeweiht und machen ihre Spässe hinter deren Rücken. Lediglich die Zofe Lisette ist in ihrem eigenen Leben eine selbstbewusste und selbstständige Frau, in Bezug auf die Herrschaft pocht sie aber auf Einhaltung der Spielregeln. So ermahnt sie Octave, der mit Christine durchbrennen will, die Regel «alt zu alt und jung zu jung» zu beherzigen.

Das überbordende, Masslose, Ausgelassene der Figuren Renoirs kommt bereits bei der ausgedehnten Begrüssung des Fliegers zum Ausdruck und findet auf dem Kostümfest seinen Höhepunkt. In einem heillosen Durcheinander verfolgt jeder jeden, stürzen sich wechselnde Gruppen aufeinander, prügeln sich gar und versöhnen sich wieder. Bereits am Abend zuvor tolen die Gäste



Überbordendes Kostümfest: In einem heillosen Durcheinander gerät auch mal der Diener an überkandidelte Gäste.

beim Zu-Bett-Gehen wie Kinder auf dem Schulausflug herum, trompeten in ein Horn, werfen Kissen, schäkern untereinander. Sie alle sind dem Leben zugewandte, solide Trinker und Esser. Doch die Teilnahme am prallen Leben hat eine Nachtseite, die Renoir als bitteren Pessimisten zeigt: die innere Unrast der Personen, ihre Tragik und Verletzlichkeit. Manchmal werden sie gewahr, dass sie die ganze Zeit auf einer Bühne stehen, wie jene der Schlossterrasse, auf der Octave verzweifelt zusammenbricht als er Christine seine einstigen beruflichen Ambitionen schildern will und plötzlich das klägliche Scheitern seiner Träume erkennen muss. «Keine der Personen in *La règle du jeu* wäre es wert gewesen, gerettet zu werden», konstatiert Renoir später.<sup>16</sup> Ihr Leben ist gekennzeichnet von Doppelbödigkeit. Nichts ist das, als was es auf den ersten Blick erscheint. Das aber ist die Domäne des Essayistischen.

«Aus der Beweglichkeit in seinen Filmen kommt die Fülle, die Grosszügigkeit, die macht, dass man sich wohl fühlt, auch da noch, wo man Leiden spürt – und Härte und Zynismus und Verzweiflung», betont Frieda Grafe.<sup>17</sup> Die Beweglichkeit der vagabundierenden Kamera, die kleinen, das Blickfeld erweiternden Schwenks sind *ein* Mittel dafür. Die nicht fragmentierten langen Einstellungen, in denen es viel zu sehen gibt, in denen unzählige Personen auftreten, durcheinander sprechen und wieder aus dem Bildkader gehen, sind ein anderes. Ein drittes schliesslich ist das Verfahren der Tiefenschärfe, die alles

unhierarchisiert lässt, die Handlungen in Vordergrund und Hintergrund gleich wichtig macht. Daher erklärt sich auch die relative Selbstständigkeit der Kamera, die besonders gegen Ende des Films das Schloss wie ein unsichtbarer Gast durchschreitet. Die Schauspieler müssen bei diesen Plansequenzen stets «durchspielen», auch wenn die Kamera sie gerade nicht erfasst. Hieraus erwächst den Zuschauern der Eindruck der «Unerschöpflichkeit» (Grafe), der Eindruck, dass alles mit allem zusammenhängt, dass, wo man die Kamera auch hinrichtet, das Leben pulsiert. Hier beherzt Jean die Maxime seines Vaters Auguste: die Welt als Ganzes, in der jedes einzelne Stück sein Recht hat. «Dieser Glaube an die Einheit der Welt fand bei [Auguste] Renoir seinen Ausdruck im Respekt und der Liebe gegenüber allem Lebendigen.»<sup>18</sup>

Auch im Film des jüngeren Renoir findet sich dieser Glaube an den Wert des Einzelnen wieder. «Er zeigt sich», wie Hans C. Blumenberg treffend bemerkte, «in einer Ästhetik, die den Menschen und den Dingen ihre unverwechselbare Eigenart belässt, sie nicht einem rigiden Stilwillen unterwirft.»<sup>19</sup> Die Einheitlichkeit der Darstellung wird der Einheit der Welt geopfert. Die vielen Abschweifungen zu scheinbar nebensächlichen Details sind für dieses Denken typisch: der mit kindlichem Stolz präsentierte Musikapparat des Marquis, das Bärenfell von Octave, das überlange Sterben des Kaninchens, die Beobachtung des Eichhörnchens. Dies sind kleine Kerne, aus denen sich eigenwillige Szenen entfalten. Sie behaupten eine relative Selbstständigkeit gegenüber den strengen Notwendigkeiten eines Drehbuchs, das nur auf dramatische Handlungsführung und Psychologie ausgerichtet ist. Sie sind aber das Salz in der Suppe, die eigensinnige Note des Individuellen. In diesen Abschweifungen befreit sich Renoir von den eisernen Strukturen des Dramas und der gespielten Fabel.

André Bazin hat noch auf eine verwandte Abdrift hingewiesen, nämlich dass «die Darstellungsweise bei Renoir oft an der Szene «vorbeigeht» wie eine Farbe, die sich nicht an die Linien der Zeichnung hält».<sup>20</sup> Tatsächlich hat Renoir die Rollen häufig mit Schauspielern besetzt, die nicht richtig zu passen scheinen, die der Konvention widersprechen (zum Beispiel Marcel Dalio als Marquis). Zudem mischt er Profis mit Laiendarstellern, und beiden merkt man an, dass sie mehr zum eigenen Vergnügen, als fürs Publikum spielen. Dazu kommt das Verfransen des Spiels. Das finale Maskenfest ist für Renoir letztlich nur ein Vorwand für die endgültige Zerfaserung der Handlung nach Art der *Commedia dell'Arte*, also im Sinne einer volkstümlichen, komödiantischen, ausufernden Stegreifdarstellung. Mit solch vorgeblichen Unstimmigkeiten greift Renoir den Stachel der Subversion, erzeugt kontroversen Sinn. Genau so liesse sich auch die Aufgabe des Essayfilms definieren: kontroversen Sinn erzeugen.

Das abschliessende Wort soll André Bazin haben, der nach vielem Nachdenken eine Erklärung für den Misserfolg von *La règle du jeu* fand: «Dass er so lange unverstanden geblieben ist, lässt sich nicht mit der Ausgefallenheit des

Sujets und mit der psychologischen Trägheit des Publikums erklären, sondern auch positiv mit einer Komposition, die sich dem Zuschauer, selbst wenn er darauf achtet, erst nach und nach erschliesst.»<sup>21</sup> Damit gelangen wir wieder an den Anfang unserer Überlegungen. Aus der Komposition das Geheimnis des Werkes machen, so definierte Rivette die essayistische Qualität einiger Filme. Die holprige, zerfaserte Handlungsführung von *La règle du jeu*, die dennoch eine komplexe Komposition darstellt, konnte somit zum Vorbild essayistischer Praktiken im Spielfilm werden – für die Filme von Jacques Rivette bis Robert Altman. Das Suchen und Tasten sieht Rivette als Geburt des modernen Kinos: Die Filme der Vergangenheit katapultieren uns in die Zukunft. Danach geht es nur noch geradeaus.

## Anmerkungen

- 1 Jacques Rivette, «Lettre de Rossellini», in: *Cahiers du cinéma* 46 (April 1955), deutsch als «Brief über Rossellini», in: ders., *Schriften fürs Kino*, München 1989 (= *Cicim* 24/25), S. 72–90, hier S. 83–84.
- 2 Hans C. Blumenberg, «Über Jean Renoir. Das Gleichgewicht der Welt», in: ders., *Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976–1980*, Frankfurt a. M. 1980, S. 182.
- 3 Jean Renoir, *Mein Leben meine Filme*, München 1980, S. 76 (französische Erstausgabe 1974).
- 4 Roger Leenhardt, «Jean Renoir et la tradition française», in: *Intermède* 1 (July 1946). Auch in: Roger Leenhardt, *Chroniques de cinéma*, Paris 1986, S. 82.
- 5 Raymond Bellour im Gespräch mit Karl Sierek, Martin Schaub und Birgit Kämper, «Selbst-Bilder des Kinos», in: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992, S. 124.
- 6 Zum Auftreten filmessayistischer Praktiken in den Fünfzigerjahren vgl. meinen Aufsatz «Phantom Marker: Inventur vor dem Film», in: Birgit Kämper / Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker. Filmessayist*, München 1997 (= *Cicim* 45–47), hier S. 45 ff. Zur Definition des Essayfilms vgl. meine Aufsätze: «Demontage des definitiven Blicks», in: Blümlinger / Wulff (wie Anm. 5); «Zu essayistischen Motiven des Films ›La rabbia‹ von Pier Paolo Pasolini», in: *Non-Fiction, Cinema* 39 (1993); «Im Timetunnel von Chris Marker: Level Five», in: *Zeit, Cinema* 43 (1998); «I Am Not What I Am: ›Portrait of Gina‹ von Orson Welles», in: *Erfolg, Cinema* 45 (2000); «Ein Bild ist ein Argument. Hans Richter und die Anfänge des Filmessays», in: *Navigationen* 2 (Februar 2002).
- 7 Renoir (wie Anm. 3), S. 132.
- 8 Georges Sadoul, «‹La règle du jeu› de Jean Renoir», in: *Regards* 288 (20.7.1939). Auch in: ders., *Chroniques du cinéma français*, Paris 1979, S. 48–49. Ähnliches berichtet Renoirs Drehbuchautor Carl Koch, in: *Cicim* 39/49 (Juni 1994), S. 50–52.
- 9 Renoir (wie Anm. 3), S. 133.
- 10 Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris 9. Aufl. 1972, S. 285 (Erstausgabe 1949).
- 11 *Pour Vous* (25.1.1939), deutsch in: *Cicim* 39/40 (Juni 1994), S. 180.

- 12 Renoir (wie Anm. 3), S. 130–131.
- 13 Renoir (wie Anm. 3), S. 131.
- 14 Mathias Greffrath, *Vom Schaukeln der Dinge. Montaignes Versuche*, Berlin 1984, S. 11. Neuauflage als *Montaigne heute. Leben in Zwischenzeiten*, Zürich 1998, S. 23.
- 15 Roger Leenhardt, «L’eros, la plume et la caméra», in: *Artsept* 2 (Oktober/Dezember 1963), S. 38.
- 16 Auch nicht Octave: Sein böses Lachen über die Erzählung des Jagdunfalls disqualifiziert ihn wie die anderen.
- 17 Frieda Grafe, «Der breite Strom der Nebensachen», in: *Weltwoche* (25.1.1985). Auch in: *Die Republik* 72–74, S. 16–23, hier S. 21.
- 18 Renoir (wie Anm. 3), S. 76.
- 19 Blumenberg (wie Anm. 2), S. 182.
- 20 André Bazin, *Jean Renoir*, München 1980, S. 56.
- 21 Bazin, (wie Anm. 20), S. 59.