

12. internationales forum des jungen films

berlin
13. 2. – 23. 2.
1982

17

LA FEMME DE L'AVIATEUR ou "On ne saurait penser à rien"

Die Frau des Fliegers
oder "Man kann nicht an nichts denken"

Land Frankreich 1981
Produktion Les Films du Losange

Regie u. Buch Eric Rohmer

Kamera Bernard Lutic
Romain Windig

Ton Georges Prat
Gérard Lecas

Schnitt Cecile Decugis

Musik Eric Rohmer

Songs Arielle Dombasle

Darsteller

François Philippe Marlaud
Anne Marie Rivière
Lucie Anne-Laure Meury
Christian Mathieu Carrière
Der Freund Philippe Caroit
Die Kollegin Coralie Clément

Uraufführung 4. 3. 1981 Paris

Format 16 mm, auf 35 mm aufgeblasen
Farbe, 1 : 1,33

Länge 108 Minuten

LA FEMME DE L'AVIATEUR ist der erste Film in Rohmers neuem Zyklus "Comédies et Proverbes" (Komödien und Sprichwörter).

Inhalt

Dieser Film ist die Geschichte eines jungen Mannes, François, der nachts arbeitet und der ein junges Mädchen liebt, Anne, die tags arbeitet. Sie können sich nie sehen. François macht Anne eine Szene, weil er sie morgens in Begleitung eines Fliegers hat aus dem Haus gehen sehen. Der Flieger war nur gekommen, um sie zu besuchen. Aber das erzählt Anne nicht. Sie sagt, sie habe das Recht zu empfangen, wen sie wolle. François ist traurig. Statt schlafen zu gehen, irrt er am Nachmittag durch die Straßen und bemerkt auf der Terrasse eines Cafés den Flieger in Begleitung einer unbekanntenen Frau. Er folgt dem Paar bis zu den Buttes Chaumont und trifft dort eine Schülerin, Lucie ...

Der Regisseur über seine "Comédies et Proverbes"

Ebenso wie die „Sechs moralischen Geschichten“ mit denen von Marmontel nichts als den Titel gemein hatten, sollen die „Komödien und Sprichwörter“ weder Musset, noch Shakespeare, Carmontelle oder die Comtesse de Ségur zum Vorbild haben.

Wie bei den Geschichten wird ihr Titel nicht ganz zutreffen: die 'Komödie' wird sich nicht den Gesetzen des Genres unterwerfen, und das 'Sprichwort' wird nicht unbedingt vorkommen. Und selbst wenn es erwähnt wird, wird sich wie bei den Fabeln von La Fontaine aus einunddemselben Stück eine mehrfache Moral ziehen lassen.

Der große Unterschied zum Vorangegangenen ist, daß der neue Zyklus sich in seinen Themen und Strukturen nicht mehr auf den Roman bezieht, sondern auf das Theater. Während die Personen im ersten bestrebt waren, ihre Geschichte gleichzeitig zu erzählen und zu leben, werden die im zweiten eher damit beschäftigt sein, sich selbst in Szene zu setzen. Die einen hielten sich für Romanhelden, die anderen werden sich mit Komödiencharakteren identifizieren in einer Situation, die sie entsprechend zur Geltung bringt.

Anders als bei den 'Geschichten' wird diese Situation nicht mehr aus einem gemeinsamen Thema entspringen, und die Serie wird, statt sich auf sechs zu beschränken, wahrscheinlich eine größere, noch unbestimmte Anzahl von Filmen umfassen. Die Einheitlichkeit des Themas ist, wenn es sie überhaupt gibt, nicht vorgegeben, sondern wird von Film zu Film durch den Zuschauer, durch den Autor und vielleicht durch die Personen selber entdeckt werden.

Es wird weiterhin viel geredet in diesen Komödien, aber weniger, um sich zu analysieren und die eigenen Beweggründe abzuwägen, als um sich Fragen zu stellen über die Realität oder die Möglichkeit eines Ereignisses. Es wird weniger der Versuch sein, eine moralische Haltung festzulegen, sondern praktische Regeln. Es wird kaum mehr über Ziele diskutiert werden, sondern über Mittel. Das ergibt vielleicht etwas eher Alltägliches, aber auch mehr Wärme. Weniger fern von uns und von sich selber werden die Helden sich hier rührender und schwächer zeigen, auch wenn ihr Pathos oft ironisch gefärbt ist.

Eric Rohmer

Aus einem Gespräch mit Eric Rohmer

(...)

Frage: Wir möchten jetzt über den Dialog sprechen: in dem letzten Film ist er sehr wichtig.

Rohmer: Ja. Ist er für die Schauspieler geschrieben worden? Ja und nein. Jedenfalls war er ihnen so gemäß, daß sie nicht das Bedürfnis hatten, ihn zu verändern, auch wenn ich ihnen das freigestellte.

Frage: Zu einem bestimmten Zeitpunkt muß es den Film für Sie in einer literarischen, vom Drehbuch verschiedenen Form geben ...

Rohmer: Ja, der Film existiert zunächst in literarischer Form, (...) Als ich LA FEMME DE L'AVIATEUR geschrieben habe, habe ich die Orte angegeben, aber ziemlich vage. Es gab schon die Buttes-Chaumont, aber ich wußte noch nicht, welchen Teil, ich wußte nicht, daß es am See sein würde. All das kam bei der Inszenierung.

Frage: Die Enten und sowas?

Rohmer: Die Enten – das ist inszeniert. Ich habe es gemacht wie ein Theaterregisseur, der sich fragt, wie er den Text vermitteln soll. Und das hat mir sehr gefallen. (...) Ich glaube nicht, daß allein dadurch, daß ein Film von Anfang an als Film gedacht worden ist, ein besserer Film entsteht als bei einer Bearbeitung. Das ist eins der Paradoxa des Filmemachens.

Frage: Welchen Anteil hat bei den wirklichen Passanten und den Statisten in der Sequenz von den Buttes-Chaumont der Zufall?

Rohmer: Es gibt keine Statisten in diesem Film, außer im Restaurant, ... Doch, Entschuldigung, im Bus gibt es Statisten, außer einer Person, die sich dahin verirrt hatte. Es sind keine professionellen Darsteller sondern meine Studenten aus dem vergangenen Jahr. (...) Die Leute auf den Bänken auf den Buttes-Chaumont sind gewohnheitsmäßige Spaziergänger, die jeden Tag dahin kommen. So konnte ich Aufnahmen vermischen, die an verschiedenen Tagen gemacht worden sind mit genau denselben Personen am selben Platz.

(...)

Der Ton wurde mit Ansteckmikrofonen und Sendern aufgenommen. Wobei Georges Prat, der Toningenieur, im Gebüsch versteckt war. Die Schauspieler konnten sich völlig frei bewegen. Es konnten Szenen aufgenommen werden, ohne irgend jemanden zu stören, z.B. die, in denen zwei Personen reden, während sie gehen. Gleichzeitig hat uns das ermöglicht, weniger Umweltgeräusche zu haben, denn in den Straßen sind die Geräusche doch sehr laut. Der Mikrosender nimmt vorwiegend die Stimme auf. Die Stimme jedes Schauspielers wurde auf getrennten Spuren aufgenommen, die erst bei der Mischung kombiniert wurden. Darüber hinaus nahm manchmal ein Mikrofon von einer 'Angel' aus Atmosphäre auf, um die Unzulänglichkeiten des Mikrosenders auszugleichen. (...) In diesem Film gibt es eine absolute Authentizität des Tons; es ist Direktton, sogar die Atmosphäre wurde direkt aufgenommen. Der Film ist absolut unverfälscht.

Frage: Der Film ist in 16mm gedreht ...

Rohmer: Ja, 16 und dann aufgeblasen. Warum habe ich 16 genommen? Nicht um zu sparen (wir haben festgestellt, daß 35 nicht teurer gewesen wäre, wegen der Kosten des Aufblasens), auch nicht, weil ich viel mehr Material verdrehen wollte, als ich brauchte. Ich habe etwas mehr gedreht als bei meinen anderen Filmen, und ich glaube, daß es bei den 'Komödien und Sprichwörtern' mehr belichtetes Material geben wird als bei den 'Moralischen Geschichten', weil es vom Spiel der Schauspieler her wagnisreicher ist. (...) Für 16 mm habe ich mich auch deshalb entschieden, weil es weniger auffällig ist. Die 35 mm-Kameras sind – auch wenn es jetzt leichtere gibt – viel sperriger, und auf jeden Fall gibt es keine 35mm-Kameras mit einer 11 Minuten-Cassette.

Frage: Also auch weil Sie mehr draußen drehen wollten?

Rohmer: Damit hatte es zu tun, ja. Aber es gab auch einen ästhetischen Grund. Ich wollte ein Bild, das nicht so brillant, geleckert und überrealistisch ist wie das des heutigen Filmmaterials. Und bei 35 mm landet man leicht bei der Ansichtskarte, das wollte ich vermeiden. Ich bin sehr zufrieden mit dem Bild des Films, auch wenn es Mängel hat und die Vergrößerung etwas grob ist. Ich bin außerordentlich zufrieden mit der Einheitlichkeit in der Farbe und in der filmtechnischen und bildlichen Qualität, denn was mich in den meisten Farbfilmen heutzutage stört, ist gerade dieses völlig zusammengewürfelte: mit jeder Einstellung kommt man in eine farblich anders gestaltete Welt. Ich habe hier, glaube ich, eine Einheitlichkeit nicht nur zwischen den Außenaufnahmen, sondern auch zwischen den Außen- und den Innenaufnahmen erreicht. Es gibt eine Farbdominante in dem Film, eine blaue Dominante. Der Film ist blau und grün und dann noch gelb. Gelb, das ist der Kugelschreiber, den François kauft, und auch das Futter von Lucies Mantel. Und das Schild, ich wollte, daß die Buchstaben gelb seien. Der Film ist in diesen Farben gedacht. Die Kostüme wurden sehr bewußt ausgewählt; die Schauspieler sind normalerweise nicht so gekleidet.

(...)

Dieser Film ist hauptsächlich auf zwei Dekors aufgebaut. Das Dekor der Innenaufnahmen habe ich so übernommen, wie es war.

Es ist das Zimmer, in dem einer der Mitarbeiter des Films wohnt. Er hat mir sein Zimmer gezeigt, und ich habe gesagt, warum nicht, das ist am einfachsten, es ist unnötig, anderswo zu suchen. Er hat gesagt: Wenn Sie wollen, können wir es neu streichen, wir brauchen nicht diese Tapeten an den Wänden zu lassen. Ich muß sagen, die Tapete hat mich angeregt. Auch wenn der Kameramann meinte, sie würde sich zu stark hervorheben.

Frage: Aber die Tapete löst vor allem schwarze Gedanken aus?

Rohmer: Ich weiß nicht, was sie auslöst. Aber was die Farben des Films angeht, steht sie in Beziehung zu den Buttes-Chaumont. Es sind immer dieselben Farben mit einem Hang zum Düsteren, Verschlossenen, Eingeschlossenen. Das hat mich interessiert, und meine Arbeit als Dekorateur (ich hatte keinen bei diesem Film, ich habe nur einen, wenn ich im Studio arbeite) war die, dieses Zimmer wie das eines jungen Mädchens einzurichten, damit es der Person entsprach. Dabei hat mir die Schauspielerin selber geholfen und mich auf einige Ideen gebracht ...

Frage: Den Goldfisch?

Rohmer: Ja, sie mag Goldfische, sie hat einen zuhause. Aber der Goldfisch, das kam nicht gleich. In einer anderen Zimmerarchitektur, in einem anderen System hätte ich ihn da hinstellen können, wo man ihn weniger gesehen hätte. Aber er hat ganz natürlich seinen Platz gefunden.

Frage: Ist er durch die Beleuchtung hervorgehoben worden?

Rohmer: Nein, aber gleichzeitig ist diese Beleuchtung sehr wichtig. Letztlich gab es in diesem Zimmer eine große Schwierigkeit. (...) Es gab nur zwei echte Lichtquellen: das Aquarium im Hintergrund und die Lampe vorn auf dem Nachttisch. Die Beleuchtung mußte wahrscheinlich sein im Hinblick auf diese Lichtquellen, sie sollte angenehm und interessant erscheinen, was nicht leicht ist. Am Ende der Szene taucht eine dritte Lichtquelle auf, eine kleine rosa Lampe. Wenn Sie so wollen, ist die Beleuchtung dieser Szene eng mit der baulichen Konzeption des Dekors verbunden. Das wird auch in meinen anderen Filmen sichtbar, wenn auch manchmal weniger deutlich und weniger bedrückend. Hier war ich gefangen. Ebenso wie die Person ein bißchen in ihrem Zimmer gefangen ist, war ich ein Gefangener meines Dekors und meiner Beleuchtung. Und das hat mich interessiert. Es gibt also vielleicht auch da, in dieser Vorbereitung, etwas Zufälliges: ich wollte nicht alles gänzlich im Voraus festlegen. (...)

Frage: Es finden sich Grundzüge, die schon in den 'Moralischen Geschichten' vorkommen, zum Beispiel das Thema, ich will nicht sagen des Voyeurismus, aber der Beobachtung.

Rohmer: Ja, aber das geht weiter zurück als die 'Moralischen Geschichten'. Das ist nicht so sehr Dashiell Hammett (...), eher der amerikanische Roman. Wenn es einen sehr weit zurückreichenden Einfluß bei dieser Geschichte gibt, dann ist es, so seltsam Ihnen das vorkommen mag, die existentialistische Literatur. In den 'Moralischen Geschichten' gab es eine anti-existentialistische Seite – Rückkehr zur klassischen Erzählform, Beschreibung von Gefühlen – während es sich hier eher um eine Literatur der Verhaltensweisen handelt, und das geht, unter dem äußeren Schein des Psychologismus, bis hin zu bestimmten Gestalten existentialistischer Anti-Helden, die außerhalb jeder psychologischen und moralischen Kategorie stehen wie in der Literatur der 50er Jahre. Zu Anfang der 'Moralischen Geschichten' war das ganz anders: es gab von meiner Seite her den Wunsch, gegen die Modeliteratur der Zeit anzugehen, gegen den 'nouveau roman' etc. LA FEMME DE L'AVIATEUR wird im Rahmen der 'Komödien und Sprichwörter' ein Ausnahmefall sein, insofern diese Geschichte eine Vorgeschichte hat. Die anderen Geschichten werden andere Ursprünge haben.

Frage: Werden sie sich wie diese um abgewandelte Sprichwörter drehen?

Rohmer: Ich weiß es nicht. Hier hat sich das so ergeben. Bei all diesen 'Sprichwörtern' werde ich das Sprichwort im letzten Moment finden, denn in gewissem Sinne ist es eine Irreführung: die Filme werden nicht wirklich auf Sprichwörtern aufgebaut. Im übrigen ist das die Regel des Spiels. Auch bei Musset kommt das Sprichwort am Ende; warum weiß man nicht. Zum

Beispiel ist 'Man kann nicht an alles denken' erst das Schlußwort.

Frage: Ja, nur ergibt es trotzdem einen Sinn, das Sprichwort, in bezug auf die Geschichte des Films.

Rohmer: Ja, in der Tat. Aber ich möchte nicht zu sehr systematisieren. (...)

Frage: Kürzlich haben Sie in einem Interview gesagt, 1975 habe es überall eine Atmosphäre der Rückwendung gegeben, Sie selber hätten damals *Perceval* gedreht; aber 1980, meinten Sie, könne man seine Zeit wieder lieben.

Rohmer: Es hat nach dem etwas 'rohen' Kino der Nouvelle Vague eine Art Reaktion gegeben. Eine Reaktion gegen das Alltägliche, und viele Regisseure haben angefangen, Kostümfilm zu machen. Wenn ich nach den 'Moralischen Geschichten' aufgehört hatte, Drehbücher zu schreiben, so deshalb, weil ich keine große Lust hatte, über die heutige Welt zu schreiben. Ich sah nicht, was man sagen könnte, auch nicht im wörtlichen Sinn, was man sagen lassen, welche Sätze man sprechen lassen könnte. Ich wußte nicht, wohin man etwas stellen sollte und hatte den Eindruck, man habe schon alles gesehen. Zum Beispiel war die Nouvelle Vague aus dem Wunsch entstanden, Paris zu zeigen, auf die Straße zu gehen, als der französische Film noch ein Studiofilm war. Aber jetzt ist eine live-Einstellung mit echten Passanten nichts Neues mehr.

Die Originalität von *LA FEMME DE L'AVIATEUR* liegt, wenn überhaupt, nicht darin. Sie liegt nicht darin, Bilder auf die Schnelle zu machen, sondern die Straße mit all ihren Zufälligkeiten zum Theater einer Komödie zu machen und sich so frei hin und her zu bewegen, als wäre man im Studio. Dabei waren mir vielleicht meine Theatererfahrung und meine Lust am Theater vonnutzen. Sachen, die als Kühnheiten betrachtet wurden (live-Aufnahmen), sind etwas Normales geworden. Man muß darüber hinausgehen und darf nicht dahinter zurückfallen.

Cahiers du cinéma, 323/324, Paris, Mai 1981

Das Gespräch wurde geführt von Pascal Bonitzer und Serge Daney.

Die versteckte Karte oder

Die Abwesenden haben immer recht

Von Pascal Bonitzer

(...) *LA FEMME DE L'AVIATEUR* gibt vor, ein eigenartiges und auf den ersten Blick wenig verständliches Sprichwort zu illustrieren: 'Man kann nicht an nichts denken'. Was kann das heißen? (...) Und doch sind Form und Bedeutung des Films zugleich in diesem Sprichwort enthalten. Was über die schulmäßigen Zwänge (Einheit von Zeit und Ort, etc.) hinaus in diesem Film dem Theater zugehört, paßt in diese wenig einleuchtende Formel, die, wörtlich genommen, nur eins bedeutet: man ist notwendig und vollständig unbewußt. Das Unbewußte ist in der Tat in Form des Zufalls der Gegenstand des Films, und das ist auch der Grund, weshalb die Hauptperson, ein Nachtarbeiter, ständig einschläft (eine wunderbare Idee).

Doppelsinnig evoziert das Sprichwort auch das typische Leugnen eines Paares: „Woran denkst du? – An nichts.“ Das heißt in Wirklichkeit, daß man gelegentlich ein kleines Geheimnis für sich behält. Das ist im Film tatsächlich bei jeder Person mindestens einer anderen gegenüber der Fall, und das Leugnen taucht formal wenigstens zweimal in der Erzählung auf (wenn Lucie François nicht sagen will, warum sie es komisch findet, daß er nachts am Gare de l'Est arbeitet; wenn François Anne nicht sagen will, daß er auf den Buttes-Chaumont ihren Ex-Geliebten mit einer Frau gesehen hat). Das 'Geheimnis' wird schließlich noch tiefgreifender, wenn Rohmer die Zuschauer damit provoziert: gibt es die Frau des Fliegers überhaupt?

Diese Frage läuft direkt auf die nach dem Unbewußten hinaus, um das es in dem Film geht. „Man kann nicht an nichts denken:: drückt in Wirklichkeit dasselbe aus wie 'Die Frau des Fliegers': nämlich, daß „die Wahrheit außerhalb des Blickfelds ist“. Radikal. Was ihn am allernächsten betrifft, daran kann niemand denken. Wenn François schläft und träumt, heißt das, daß er die Augen verbunden hat wie alle Welt.

Und hier macht Rohmer in genialer Weise und mit äußerster Eleganz filmisch Gebrauch von einer Theaterstruktur. Es ist die Struktur der klassischen Komödie: ein Paar wird in einem Zimmer oder einem Garten (die traditionellen Schauplätze sind hier im Pariser Realismus wiedergegeben) von einem Eifersüchtigen belauscht. Die Szene entwickelt sich so weit, daß das Trugbild seinen Höhepunkt erreicht. Der Schlüsselbegriff der klassischen Komödie ist das 'Quidproquo', und der gesamte Film beruht auf einem 'endlosen' Quidproquo (wegen des ungelösten Rätsels der 'Frau des Fliegers'). Alle Kombinationen von Täuschung sind möglich durch paarweises Variieren der Winkel des komischen Dreiecks, wobei ein vierter Winkel immer draußen bleibt, als Maschinist der Szene oder als Wahrheit. Auch wenn es zwei sind, sind die Personen immer ausdrücklich durch eine dritte in einer unbekanntenen Beziehung mit einer vierten verbunden – die, wenn sie an sie dächten, ihnen zeigen würde, daß sie an nichts denken, aber gerade dies vermögen sie nicht zu denken.

Zum Beispiel. Von der ersten Szene an, dem Prolog, sehen wir François und seinen Freund (...) über eine dritte Person reden, Anne. Aber die Szene erhält ihre wahre Bedeutung erst, weil es eine vierte Person (Lucie) gibt, an die niemand – auch und vor allem die Zuschauer nicht – denken kann, weil nur der Zufall einer späteren Begegnung im Bus sie eine Rolle in der Geschichte spielen läßt. „Man kann nicht an nichts denken“ heißt auch, daß Glück und Zufall die Welt regieren und vor allem die der Gefühle.

Es gibt also in jeder Szene ein doppeltes 'außerhalb des Blickfelds', das, was jede Person quält, insofern sie daran denkt (es sich vorstellt, und das, „woran sie nicht denken kann“ (was aber die Wahrheit des Ersteren enthält). Die Komödienstruktur stellt den Akt des Sehens in den Vordergrund, insofern als das Gesehene bezogen wird (Verdacht, Eifersucht, etc.) auf das, was nicht zu sehen ist. Aber das, was nicht zu sehen ist, teilt sich auf in das, was vorgestellt wird, und das, was undenkbar ist. So sieht François im ersten Akt Anne und ihren Flieger morgens herauskommen und stellt sich sogleich vor, daß sie die Nacht zusammen verbracht haben. Aber woran „er nicht denken kann“ und was dennoch die Wahrheit dessen enthält, was er sieht (und was ihn täuscht), ist die Existenz einer vierten Person: „der Frau“ des Fliegers, deren Ankunft dieser Anne gerade mitgeteilt hat, was den Bruch bedeutet. Und so fort.

LA FEMME DE L'AVIATEUR stellt somit die verborgene Karte des Spiels dar, das von zwei, drei oder vier Protagonisten gespielt wird und das sie durch ihr unvorhersehbares Auftauchen durcheinanderbringt. Lucie ist diese verborgene Karte in der Beziehung zwischen François und seinem Freund, dieser Freund ist seinerseits die geheime Karte in der entstehenden Verbindung zwischen François und Lucie, die blonde Unbekannte ist die Karte, die François in Reserve hält gegenüber Anne, die braunhaarige Unbekannte auf dem Foto ist die Karte, die Anne unvorhersehbar hervorzieht, etc. Jedesmal wenn die Karte aufgedeckt wird (eine von ihnen bleibt ständig verborgen), ist es eine Lehre des Begehrens. Es gibt viele Fotos in dem Film, es ist viel von Fotos die Rede. Denn ein Foto ist gleichzeitig ein Gegenstand, den man hervorzieht wie eine Karte in diesem Spiel des Scheins, und eine Art Mattsetzen der Szenographie, die dieses Spiel orchestriert (auf das der Zuschauer zu seinem Vergnügen hereingefallen ist).

Die Photographie, sagte Roland Barthes, erzeugt kein 'außerhalb des Blickfelds' oder tut es nur ganz 'subtil'. Wie kann sie das Mattsetzen dieser Inszenierung darstellen, die so wesentlich dieses 'Außerhalb' ins Spiel bringt? Da liegt die ganze Bedeutung der Szene mit dem Polaroid-Foto im 'zweiten Akt' auf den Buttes-Chaumont, wo François in Gesellschaft von Lucie plötzlich zum Detektiv wird. Rohmer zwingt das Foto, ein 'außerhalb des Blickfelds' zu produzieren, er bestätigt die Funktion des 'Außerhalb' durch einen Gegenstand, der dieses nicht produziert. Lucie denkt sich ein kleines Manöver aus, um sich von einem chinesisch-amerikanischen Touristenpaar das Porträtfoto machen zu lassen und den Flieger und seine Blonde ins Bild zu bekommen. Und das geht schief. Sie erwischt nur eine Haarsträhne. Etwas bleibt immer draußen.

So werden wir ständig angeführt in diesem schwindelerregenden Mischmasch, mit einer Sparsamkeit der Mittel, die ein Maßstab der Meisterschaft und Modernität ist. Über alle Unterschiede im Temperament, im kulturellen Hintergrund und in den Mitteln hinaus vereint dies, so scheint mir Filmer wie Eustache, Pialat, Bergman, Scorsese und Rohmer: eine souveräne Fähigkeit zur Schauspielerführung verbunden mit der kühnen Behauptung, daß nicht – wie die Mittelmäßigen meinen – die 'Handlung' den Film ausmacht, sondern die Bewegung der Gefühle, das Spiel der Blicke und die Rede, die Stimme. (...)

Cahiers du cinéma, Nr. 322, Paris, Mai 1981

Schachspiel der Gefühle

Von Wilfried Wiegand

Im Jahre 1840 hat der Romantiker Alfred de Musset einige seiner Theaterstücke unter dem Titel 'Comédies et proverbes' (Komödien und Sprichwörter) veröffentlicht. Die kleinen Dramen bieten mehr Dialog als Handlung und machen vor allem mit den Gedanken und Hintergedanken jüngerer Menschen bekannt: eine geschickt im salonhaften Dialog versteckte Psychologie des Unbewußten, wie sie im französischen Gespräch bis heute ihre Tradition hat. (...) Nach fast anderthalb Jahrhunderten hat de Musset jetzt einen Nachfolger gefunden: den Filmregisseur Eric Rohmer, der mit LA FEMME DE L'AVIATEUR einen Film-Zyklus eröffnet, den er ebenfalls 'Comédies et proverbes' nennt (...).

Der Untertitel des Films heißt 'On ne saurait penser à rien', und daß man niemals 'an nichts' denken könne, daß vielmehr unser Unterbewußtsein sich in alles einmischt: das ist der Leitgedanke aller Dialoge und – soweit vorhanden – auch Aktionen dieses Films. Die Handlung besteht im wesentlichen darin, daß Menschen miteinander reden.

(...) Insofern erleben wir nichts, was sich in irgendeine Richtung bewegen würde, sondern beobachten einen seelischen Stillstand, eine Art Schachspiel der Gefühle, bei dem das 'Remis' von Anfang an festzustehen scheint. Die Winkelzüge dieses Spiels vollziehen sich auf den Straßen von Paris, an Kaffeehaustischen und in bescheidenen Wohnzimmern.

Höhepunkte dieses Psycho-Spiels sind paradoxerweise jene langen Sequenzen, in denen die Handlung völlig ruht und es zu fast erschöpfend ausführlichen Dialogen zwischen dem Jüngling und jeweils einem der Mädchen kommt. Es sind Situationen, wo ein Mann und eine Frau sich ihre Liebesgeschichten erzählen, aber keiner so ganz sicher sein darf, daß mit den Worten des anderen in Wahrheit nicht doch er selbst gemeint sein könnte. Der Dialog schafft eine Art erotisches Niemandsland.

Das ähnelt in der Tat der Dramaturgie de Mussets und ist letztlich kein filmisches, sondern ein theatralisches Prinzip: Alles Geschehen findet im Inneren statt und äußert sich nur noch in der Sprache, nicht jedoch, wie in Filmen sonst üblich durch die Überzeugungskraft der fotografierten Vorgänge oder doch wenigstens der Gesichter. Auch deren psychologische Aussage wird von Rohmer, soweit dies vor der Kamera überhaupt möglich ist, zurückgenommen. Beispielsweise werden die Zwiegespräche nicht im üblichen 'Schluß-Gegenschuß'-Verfahren aufgenommen, wobei man wechselweise das Gesicht des jeweils Redenden sieht. Vielmehr ruht die Kamera entweder – wie der Blick des Zuschauers im Theater – auf der ganzen Szene, oder man sieht auf der Leinwand während langer Dialogstrecken nur einen der beiden Gesprächspartner, an dem dann die Worte des anderen mangels Kamerabewegung gleichsam abzuprallen scheinen. Das führt zu einer Konzentration auf das gesprochene Wort, wie sie derart konsequent selbst Rohmer bislang noch nie praktiziert hat.

Denn in den sechs Filmen seiner 'Moralischen Geschichten', die er 1972 mit *Liebe am Nachmittag* beendete, ging es trotz ruhiger Kameraführung und literarisch inspiriertem Dialog doch stets um eindeutig erotische Situationen, da jedesmal die Beinahe-Verführung eines Mannes das Thema bildete. Daß der neue Film jetzt jede erotische Anspielung aus dem äußeren Ablauf entfernt und alle psychischen Vorgänge einzig am Dialog ablesbar werden, ver-rät die Schulung, der Rohmer sich in seinen beiden letzten Filmen

unterworfen hat und die seinen filmischen Stil in eine radikale Nähe zum Theater gebracht hat.

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. 9. 1981

Biofilmographie

Eric Rohmer (eig. Maurice Schérer), geb. 1920, Lehrer für Literatur, Filmkritiker, Chefredakteur der Gazette du Cinéma und der Cahiers du Cinéma, Filme für das Fernsehen und Schulfernsehen. Autor eines Buches (zusammen mit Claude Chabrol) über Hitchcock und einer Studie über Murnaus *Faust*.

Kurzfilme

1951 *Présentation ou Charlotte et son steak*

1958 *Véronique et son cancer*

1965 *Place de l'Etoile*

Spielfilme

1959 *Le signe du lion*

6 'contes moraux' ('Moralische Geschichten')

1962 *La boulangère de Monceau*

1963 *La carrière de Suzanne*

1967 *La collectionneuse*

1969 *Ma nuit chez Maud*

1970 *Le genou de Claire*

1972 *L'amour l'après-midi*

1975 *Die Marquise von O.*

1978 *Perceval le Gallois*

1981 LA FEMME DE L'AVIATEUR

Fernsehen

1965 Carl Theodor Dreyer

La Celluloid et le marbre

1974 Ville nouvelle

Theater

1979 Das Käthchen von Heilbronn von Heinrich von Kleist
im Maison de la Culture de Nanterre