

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 43 (2001)
Heft: 230

Artikel: Sympathy For The Devil : Anmerkungen zu Claude Chabrol
Autor: Jansen, Peter W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865018>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



2



Sympathy For The Devil

Anmerkungen zu Claude Chabrol



Der Zuschauer solle sich seiner selbst nicht so sicher sein. Das ist, im Kern, die Arbeitshypothese von Claude Chabrol, die Philosophie, das Programm.

Es gehe nicht darum, den Zuschauer zu irritieren, sondern darum, ihn zu stören; alles so zu machen, dass der Zuschauer das, was er für die Wahrheit hält, in Frage stellt. Der Zuschauer solle sich seiner selbst nicht so sicher sein. Das ist, im Kern, die Arbeitshypothese von Claude Chabrol, die "Philosophie", das Programm, das, was ihn in rund vierzig Jahren an die achtzig Kino- und Fernsehfilme hat machen lassen. Seinen liebsten Film hat er dennoch nie gedreht, jedenfalls bisher nicht: da sollte ein Schwarzer in Mississippi neunzig Menschen umgebracht haben, und am Ende sollte man erkennen, dass man ihm tiefe Sympathie nicht versagen kann ...

Am nächsten ist er dem Ideal noch mit dem Schlachter in *LE BOUCHER* und dem Autohändler in *QUE LA BÊTE MEURE* gekommen, die beide Paul heissen, von Jean Yanne gespielt werden und – nach üblichen Massstäben – weder Mitgefühl noch Compassion verdienen. Aber alles ist «so gemacht», dass man sie in ihrer biedereren Art sympathisch findet, den Schlachter, der sich Mademoiselle Hélène gegenüber so kumpelhaft hilfsbereit und so empfindsam zurückhaltend verhält, oder

1
Stéphane Audran
und *Michel Piccoli*
in *LES NOCES*
ROUGES (1972)

2
Sandrine Bonnaire
in *LA CÉRÉMONIE*
(1995)

3
Stéphane Audran
und *Jean Yanne*
in *LE BOUCHER*
(1969)

auch den Autohändler, dem man so sehr Recht geben will, wenn er am sonntäglichen Mittagstisch kritisch anmerkt, dass man, zur Zubereitung der Sauce, sie erst vom Fleisch trennen müsse. Sogar Lucienne und Pierre, den beiden Gattenmördern von *LES NOCES ROUGES*, kann man Verständnis nicht versagen, man fühlt so sehr mit ihnen, dass man die Enthüllung ihrer Vergehen – sicher auch durch die von niedrigen Motiven diktierte Art des Verrats – als ausgesprochen unsympathisch empfindet, so als hätten die beiden alles, nur das nicht verdient. So wenig wie der Hutmacher Labbé (*LES FANTÔMES DU CHAPELIER*), dass er schnarchend, dieser arme Tropf, neben seinem letzten Opfer, der lokalen Prostituierten Berthe, angetroffen wird. Fast alle Frauenfiguren, die Isabelle Huppert seit Violette Nozière unter seiner Stabführung virtuos gespielt hat, gehören in diese Kategorie – bis hin zur Mika in *MERCI POUR LE CHOCOLAT*.

In *LES BONNES FEMMES* – einem der am wenigsten bekannten Filme aus Chabrols Anfängen – richtet sich alles Interesse auf diese «bonnes femmes», die einfachen, netten, ein bisschen beschränkten, oberflächlichen jungen Frauen, die tagsüber in wenig aufregenden Jobs schuften und sich abends und, wenn's drauf ankommt, auch nachts durch das Vergnügen zu entschädigen versuchen, das die Metropole Paris in so vielfältiger Weise anzubieten hat. Jane und Ginette, Rita und Jacqueline arbeiten, am frühen Morgen schon übermüdet, als Verkäuferinnen in einem Elektroladen, tauschen sich aus über ihre Alltagssorgen und ihre Hoffnungen auf Glück. Kalt bis ans Herz hinan sieht sich der Schwarzweissfilm das an; er selbst scheint überhaupt nichts zu empfinden angesichts des absehbaren Scheiterns aller Zuversicht, angesichts dieser tödlichen Langeweile. Doch dann gibt es da endlich einen wirklich netten Kerl, der ein guter Freund zu werden verspricht, ein einfacher Bursche, keiner mit einem dicken Auto, sondern einer mit Motorrad. Und ausgerechnet der bringt Mädchen um. Oder ist es nicht eher so, dass er sie erlöst?



1



2

Die Bourgeoisie, verstanden als eine zum Untergang verurteilte Klasse, die sich nur noch durch ihre Verbrechen am Leben erhält. Diesen Verbrechen und den persönlichen und vor allem familiären Verhältnissen, aus denen sie hervorgehen, hat er stets seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Geboren am 24. Juni 1930 in Paris und aufgewachsen bei den Grosseltern in einem Dorf im Département Creuse, ist Claude Chabrol der Sohn eines Apothekers, der auch der Sohn eines Apothekers war, dessen Vater schon der Sohn eines Apothekers war. Er aber hatte keine Lust, Pillen zu drehen und Kräuter zu stampfen wie die Vorfahren alle Zeit. Er hatte nur noch Lust, den Leuten eine Medizin zu verpassen, die geeignet ist, Augen und Ohren zu öffnen und die Haut – und nicht nur die Netzhaut – noch empfindlicher zu machen.

Schon mit dreizehn betreibt er einen Filmclub in einer Garage im Dorf, kommt nach dem Krieg nach Paris, geht aufs Gymnasium, macht das Abitur. Einem Literatur-Studium an der Sorbonne, abgeschlossen mit dem Staatsexamen, folgen einige Semester Jura und – den Eltern zuliebe – Pharmazie. Aber das Kino lässt ihn schon nicht mehr los. Er verdient sein erstes eigenes Geld (als Zwanzigjähriger) in der PR-Abteilung der Frankreich-Niederlassung von 20th Century Fox (sein Nachfolger dort wird Jean-Luc Godard heissen), ist einer der eifrigsten Besucher der Cinémathèque française, schreibt Kritiken für «Arts» und die «Cahiers du Cinéma», lernt Godard, Rivette, Truffaut, Rohmer kennen. Mit dem zusammen schreibt er ein Buch über Hitchcock, dessen Vorbild in seinen eigenen Filmen wieder zu erkennen sein wird.

...

Theorie: mit Auszeichnung; praktische Erfahrung: Null – so beginnt er im Dezember 1957, und er setzt das ganze Vermögen seiner Frau aufs Spiel, mit den Dreharbeiten zu seinem ersten gleich abendfüllenden Film *LE BEAU SERGE*, dem aus der eigenen Erfahrung entwickelten Porträt einer Dorfjugend, deren Leben schon zerstört ist, bevor es richtig begonnen hat. Da kommt ein junger Mann aus Paris, und man darf in dem François des Jean-Claude Brialy durchaus ein Alter ego des Filmemachers Chabrol erkennen, auf Genesungsurlaub, wie er sagt, in sein heimatliches Dorf in der Creuse und begegnet alten Freunden wieder, zumal dem schönen Serge (Gérard Blain), der einst zu den schönsten Hoffnungen berechnete und es mittlerweile zum Lastkraftwagenfahrer und Alkoholiker gebracht hat. Noch pessimistischer ist der zweite Film *LES COUSINS*. Diesmal kommt die Provinz nach Paris, in der Gestalt des jungen Charles (Gérard Blain), der in der Hauptstadt studieren will, sich seinem Cousin Paul (Jean-Claude Brialy) anschliesst und untergeht in der Gesellschaft einer *jeunesse dorée*, der jede Orientierung fehlt; die der Promiskuität huldigt und sich fasziniert zeigt von den Emblemen und Haltungen des Faschismus, der ganz unhistorisch geradezu konsumiert wird. Am Ende fällt, im Spiel und aus Versehen, ein Schuss, dem Charles, der Unschuldigste von allen, zum Opfer fällt.



3



4

1
Mia Farrow,
Laura Antonelli
und Jean-Paul
Belmondo in
DOCTEUR POPAUL
(1972)

2
Juliette Mayniel,
Jean-Claude
Brialy und Gérard
Blain in LES
COUSINS (1958)

3
Michel Serrault
und Robert Party
in LES FANTÔMES
DU CHAPELIER
(1982)

4
Michel Serrault
in LES FANTÔMES
DU CHAPELIER

1959 auf der Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet, setzt mit *LES COUSINS* eine Kontroverse ein, die Chabrols Werk im Grunde ständig begleitet hat – weil noch jeder neue Film ihr neue Nahrung gab. Bis hin zu den Filmen der neunziger Jahre, wie *LA CÉRÉMONIE*, in dem zwei junge, gesellschaftlich nicht integrierte und vom Leben vernachlässigte Frauen ein Massaker an einer Familie anrichten, die in ihrer ordentlichen Regelmäßigkeit als widerlich erscheint – und es ist, als vollziehe sich hier die Revolution des Proletariats gegen die Bourgeoisie; sie kann nur mörderisch, nur blutig sein. Die Chabrol-Kritik – Rainer Werner Fassbinder zum Beispiel war unerbittlich – gipfelte immer in dem Vorwurf, dieser Autor liebe seine Figuren nicht. Dabei hat er nie etwas anderes getan, als sie mit der Wahrheit zu konfrontieren, der Wahrheit der Bourgeoisie freilich, die für ihn, den Bourgeois, eine zum Untergang verurteilte Klasse war, die sich nur noch durch ihre Verbrechen am Leben erhält.

Diesen Verbrechen hat er stets seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, den Verbrechen und den persönlichen und vor allem familiären Verhältnissen, aus denen sie hervorgehen. *LA FEMME INFIDÈLE*, *JUSTE AVANT LA NUIT*, *LA RUPTURE*, *LES NOCES ROUGES*, *VIOLETTE NOZIÈRE* heißen die Meisterstücke vom Ende der sechziger und aus den siebziger Jahren, mit den Gipfelwerken *QUE LA BÊTE MEURE* und *LE BOUCHER*. In ihnen vor

allem gelingt diesem Skeptiker mit unübersehbarer Neigung zum Zynismus die Negation aller moralischen Gewissheiten und der ständige Paradigmen-Wechsel von Gut zu Böse und von Böse zu Gut; Schwarz wird Weiss und Weiss wird Schwarz und alles ist austauschbar. Dabei macht er – ähnlich wie Hitchcock – den Zuschauer zu seinem Komplizen, indem er ihn teilnehmen lässt an Hoffnung und Verzweiflung, Trauer und Mitleid, wenn die Personen seiner Filme unrettbar in ihr Unglück und in die Katastrophe rennen. Oft genug sind es Liebe und sexuelle Gier, die ihnen zum Schicksal werden, bis zu der bestürzenden Erkenntnis, dass Mord auch Erlösung heißen kann.

Der Hutmacher Labbé (*LES FANTÔMES DU CHAPELIER*) und der Stadtrat Maury (*LES NOCES ROUGES*) versorgen Ehefrauen, die zur Ehe schon nicht mehr taugen, mit einer Hingabe, der man gemeinhin das Attribut christlich zuordnet – und räumen sie dann weg wie lästige Möbelstücke, die buchstäblich im Wege stehen. Beide Männer vollziehen den Gattenmord an dem Ort vergessener Lust, entledigen sich, Schlafzimmermörder beide, der Stücke eigenen Lebens im geheimsten Raum, wo die Intimität der Libido nur noch von der des Todes übertroffen werden kann. Die Libido erfahren können Labbé und Maury auch mit anderen Frauen, mit der Prostituierten Berthe der eine, mit der Bürgermeistersgattin Lucienne Delamare der andere; die Libido ist teilbar und wiederholbar,



1



3



4



5

Im Gattenmord ist mehr Treue als in der Liebe – womit jede Promiskuität an ihr Ende kommt.



nicht jedoch der Mord. Er erst führt Täter und Opfer untrennbar und unaustauschbar zusammen. Im Gattenmord ist mehr Treue als in der Liebe – womit jede Promiskuität an ihr Ende kommt.

Doch wie die Libido kann auch der Mord auf Serie gelegt werden – Chabrol jedenfalls ist Landru, den Serienfrauenmörder des Films von 1962, nie losgeworden. Charles Desvallées (*LA FEMME INFIDÈLE*) tötet den Geliebten (die Libido) seiner Frau, Charles Masson (*JUSTE AVANT LA NUIT*) mit der eigenen Geliebten die eigene Lust – auch am Leben. Anders dann Paul Simay (*DOCTEUR PAUL*), der sich der Serienmorde als Sprossen auf der Karriereleiter seiner Libido bedient, und schon vor ihm mordet der andere zärtlich Popaul genannte Metzger (*LE BOUCHER*) aus unbeherrschbarer Lust, die seine Libido der von Léon Labbé verwandt erscheinen lässt. Mit den beiden Popauls, die sich zueinander verhalten wie die Protagonisten von Tragödie und Satyrspiel, wird dem Mord die Würde und Größe der Unwiederholbarkeit genommen; mit Pierre Maury's und Lucienne Delamare's Mord an dem gaullistischen Abgeordneten und Ehemann Paul Delamare, farcenhafte grotesk dilettantisch vollzogen, wird dem Mord die Aura der Intimität zerstört; mit Labbés Mordserie, lustvoll inszeniert, um den Mord an seiner Frau zu decken, wird der Mord zum Häufig-wechselnden-Geschlechtsverkehr. Die Mörder mit Namen Charles (Desvallées, Masson) regulieren

per Mord ihre Gleichgewichtsstörungen, rekonstruieren die bürgerliche Harmonie und das familiäre *juste milieu*, doch der Hutmacher braucht dieses Eifortil als Droge: Mord macht ihn high, sein Trip ist infinitiv. Indem er und Pierre Maury es nicht wie einst Desvallées und Masson bei dem einen Mord, beim ersten und einzigen Libido-Mord, bewenden lassen können, ist selbst dem Mord die Utopie vernichtet. Verliert der Schlachter seine Würde, zerstört Chabrol die Compassion mit dem Bösen, verrät er die Sympathie mit dem Teufel.

So ist das Töten in seinen Filmen immer geschmackloser geworden – bis zur Abschlechterei einer ganzen Familie, exekutiert von den beiden befreundeten Autistinnen Jeanne (Isabelle Huppert) und Sophie (Sandrine Bonnaire) in *LA CÉRÉMONIE*. Schon in *VIOLETTE NOZIÈRE* schien ihm die Lust am (Kino-)Mord vergangen zu sein. Da war in der engen Wohnstube, wo man vom Tisch aufstehen muss, wenn ein anderer hinter dem Stuhl vorbeigehen will, um den Raum zu verlassen, gerade noch Platz für die von Violette vergifteten Eltern, um auf den Fußboden zu fallen; man wundert sich, dass sie sich im Fallen nicht noch an den Möbelstücken verletzen. Noch wenn die Mörderin den leblosen Körper der Mutter ins Schlafzimmer nebenan schleppt, ist den am Boden schleifenden Füßen ein Stuhl im Weg, Stunden später kostet ein Kriminalinspektor gedankenverloren von dem inzwischen erkalteten Braten auf dem Tisch, von

dem Fleisch, über das sich Violette gleich nach der Mordtat gierig hergemacht hatte. Was für sie ein Zeichen der endgültigen Inbesitznahme ist – endlich allein in der selbst für einen allein viel zu engen Behausung –, ist für den Polizisten die uneingestandene Lust am Verbrechen: Er nimmt, er muss nehmen: eine Kostprobe. Schon da war nichts mehr von Befreiung, Erlösung. Kein Wunder, dass endlich in *AU CŒUR DU MENSonge* die Morddaten erst gar nicht mehr zum Bild werden und ihre Aufklärung mit einer Beiläufigkeit erfolgt, die von geradezu empörender Interesselosigkeit ist und die Kommissarin der Valeria Bruni-Tedeschi zur Deppin degradiert.

• • •

Um auf den Gipfel zu gelangen, zu jenen Filmen, die man heute – und wohl auch künftig – seine «klassischen» nennt, hatte er auch Abstürze hinnehmen müssen. Bis zur Verbitterung enttäuscht vom alsbald sich einstellenden Misserfolg seiner ersten, stark autobiographisch inspirierten Filme, hat er in den folgenden Jahren, und bis heute, entschiedener und wütender als kaum ein anderer Autorenfilmer jeglichen persönlichen Hintergrund seiner Arbeiten gelehnet. Vor der verbalen Leignung war – unmissverständlich – schon die der Filme evident: Versuche, sich in kommerziellen Genres zu etablieren. Die 1964/65, auf dem ersten Höhepunkt der James-Bond-Welle,

mit geradezu kalter Wut inszenierten Agentenfilm (*LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAÎCHE*; *MARIE-CHANTAL CONTRE DR. KHA*; *LE TIGRE SE PARFUME À LA DYNAMITE*) sind freilich mehr als nur schamlose Imitation einer Mode oder die virtuellen Selbstmordversuche eines beleidigten Intellektuellen und Künstlers, als die sie von der zeitgenössischen Kritik mit Vorliebe bewertet worden sind. Sie bedeuten bei diesem Filmemacher, der auch später immer wieder Filme (zumal fürs Fernsehen) von verblüffender Belanglosigkeit machen kann, vor allem: nie mit der Arbeit aufzuhören (aufhören zu müssen) und Zerstörung für die grossen Filme, die bei ihm unweigerlich folgen.

Schon sein vierter – und letzter – Agentenfilm brachte den Durchbruch: *LA ROUTE DE CORINTHE* (1967) ist Abschied und Ankunft zugleich: das Ende des James-Bond-Schemas und die Benennung auf die dialektischen Kunstfertigkeiten des Kinos. Sie hatte er schon acht Jahre vorher bis zur Perfektion vorgeführt in *A DOUBLE TOUR* mit einer Kriminal- und Mordgeschichte, in der zwei Rückblenden so raffiniert ineinander verwoben und verzahnt sind, wie man es weder vorher irgendwo gesehen hat noch nachher irgendwo sehen wird. Durch zeitliche Überlappungen ist das Phänomen der Gleichzeitigkeit zu einer schier räumlichen Erscheinung geworden, wird Zeit geradezu aufgehoben.

1
Serge Reggiani
und Charles
Denner in *MARIE-
CHANTAL
CONTRE DOCTEUR
KHA* (1965)

2
Madeleine
Robinson und
Bernadette Lafont
in *A DOUBLE
TOUR* (1959)

3
Jean Seberg in
*LA ROUTE DE
CORINTHE* (1967)

4
Michel Bouquet
und Stéphane
Audran in *LA
FEMME INFIDÈLE*
(1968)

5
Michel Duchaus-
say, Stéphane
Audran und Guy
Marty in *LA
FEMME INFIDÈLE*



1



2



Liest man Chabrols Filme als Œuvre, dann fügen sie sich zu einer komplexen kritischen und unnachsichtigen Chronik der französischen Gesellschaft und ihrer herrschenden, unheimlich zäh am Leben und am Luxus hängenden Klasse zusammen.

Was hier nahezu experimentellen Charakter hatte und die filmische Erzählung fast jeden Charmes zu berauben drohte – und das mit Belmondo als dem kritischen Beobachter der Ereignisse! –, fand sich nach dem Durchbruch mit *LA ROUTE DE CORINTHE* und *LES BICHES*, in denen das Artifizielle noch gefährlich und mit der Tendenz zur Verselbständigung in den Vordergrund drängte, in der Trias der Filme *LA FEMME INFIDÈLE*, *QUE LA BÊTE MEURE* und *LE BOUCHER* vollkommen ins Erzählerische aufgelöst.

Charakteristisch für das Ineinander und Füreinander von Kunstfertigkeit und Filmmerzählung ist die lange Zeit von allen Cineasten gerühmte Schlusseinrichtung von *LA FEMME INFIDÈLE*. Da wird Charles Desvallées – und seine Frau Hélène ist sich sicher, dass er ihren Geliebten Victor Pegala getötet hat – von zwei Polizisten abgeholt, die schon einmal zu einer Einvernahme im Haus mit dem idyllischen Garten waren. Jetzt sind sie an der Gartenpforte stehen geblieben und warten darauf, dass Charles, ungerufen, zu ihnen kommt. Während er schon bei ihnen steht, was man aus der Position der leicht erhöht zusammen mit dem

kleinen Sohn Michel an einem Rosenbusch stehenden Hélène sieht, schneidet die Kamera um zur Perspektive aus der Sicht von Charles und sieht, wie er, auf die Gruppe Hélène-Michel. In diesem Augenblick beginnt eine Rückwärtsfahrt der Kamera mit gleichzeitigem gezeigtem Zoom, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die "äussere" Bewegung der Kamera (die Veränderung ihres Standorts) der äusseren Bewegung von Charles entspricht: Er geht mit den Polizisten fort, während die "innere" Bewegung der Kamera (die Veränderung des Fokus) Charles innere Bewegung wiedergibt: Er kommt seiner Familie so nahe wie nie, weil er von ihr entfernt wird.

Ähnliche Instrumentalisierungen und Mobilisierungen der Filmsprache finden sich in *QUE LA BÊTE MEURE* und *LE BOUCHER*, und während es dort ein Lied ist (Brahms' «Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh»), das den Zuschauer früher als den Protagonisten, den rachsüchtigen Vater seines von einem Auto getöteten Sohnes Michel, auf die Spur des Unfallwagens bringt, ist es hier ein Verwirrspiel mit zwei identischen Feuerzeugen, das dem Metzger Paul kundtut, dass die

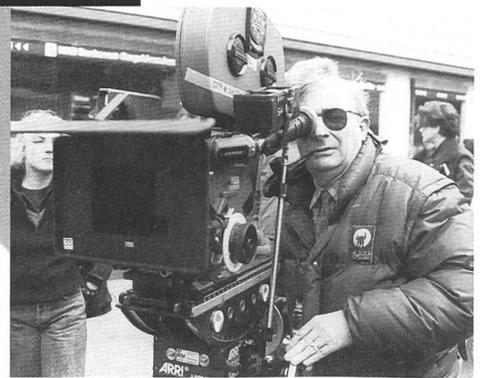
1
Stéphane Audran
in *LA FEMME
INFIDÈLE* (1968)

2
Stéphane Audran
und Jacqueline
Sissard in
LES BICHES (1967)

Lehrerin Hélène sein Geheimnis kennt – oder auch nicht. Hier wie da – wie schon in *LA FEMME INFIDÈLE* und noch in *LA RUPTURE* und *JUSTE AVANT LA NUIT* – findet sich der Zuschauer zum Komplizen der Kamera gemacht, wird er eingebunden in eine Filmsprache, in der Bild und Ton, Handlung und Musik, Dekor und Landschaft, Schauspieler-Führung und Montage zu einer kompakten Einheit werden, so dass sich das eine vom anderen nicht mehr lösen lässt. Fast allen Filmen Chabrols, in denen sich die Kamera als heimlicher Hauptdarsteller durchaus sichtbar macht, liegt eine geradezu mathematische strenge Konstruktion zugrunde, und es ist seine Kunst, die Filme dennoch absolut spontan erscheinen zu lassen. Als seien sie nicht aus der Kunst, sondern aus dem Leben selbst entstanden.

Liest man seine Filme als Œuvre, dann fügen sie sich zu einer komplexen kritischen und unnachsichtigen Chronik der französischen Gesellschaft und ihrer herrschenden, unheimlich zäh am Leben und am Luxus hängenden Klasse zusammen. Es ist kein Zufall, dass er seine Protagonisten mit Vorliebe Paul oder Charles und Hélène nennt,

dass er die Hauptdarsteller wenig wechselt (Brialy und Blain, Maurice Ronet und Michel Bouquet, Stéphane Audran und Isabelle Huppert); dass sein wichtigster Co-Autor beim Drehbuchschreiben immer wieder Paul Gégauff ist, sein Hauptkameramann nach Henri Decae Jean Rabier, sein Komponist fast ausschließlich Pierre Jansen, ehe ihm (der Sohn) Matthieu Chabrol folgte, mit einer ähnlich verwegenen atonalen Musik wie sein Vorgänger. Die Filme sind auf den Werk-Charakter angelegt, womit sich Claude Chabrol als der Filme machende Nachfahr der grossen französischen Romanciers erweist. Auch wenn er nur einmal Flaubert verfilmt hat, *MADAME BOVARY*, so steht er doch in dessen und Balzacs, Hugos, Zolas Nachfolge wie sein Zeitgenosse Georges Simenon, mit dem diesen Gourmet mehr als nur die Liebe zur "cuisine" verband.



1

Auf dem Phantasieverlangen und der Identifikationsbereitschaft des Zuschauers wird wie auf einer Orgel gespielt. Alle Register werden gezogen.

• • •

In *LE CHEVAL D'ORGEUIL*, dem unbekanntesten und womöglich am meisten unterschätzten Film Chabrols, der so gar nicht in den Corpus des übrigen Œuvre zu passen scheint, erzählt ein Mann mehreren anderen Männern in der abendlich abgedunkelten Dorfschenke eine Geistergeschichte. Es ist die Geschichte vom «kleinen Tod» eines Bauern, der wie tot auf seinem Bett liegt, die Familie um ihn herum (wie man zu sehen bekommt, während im Off die Erzählung weitergeführt wird), und der gleichzeitig (!), durch die Begegnung mit dem Gevatter zu Tode entsetzt, bei den Nachbarn erscheint und um deren Beistand fleht. Danach verstummt allmählich das Geräusch des vorbeiratternden Todeskarren. Doch nur der lebende Scheintote hört das Geräusch und dass es aufhört, nicht jedoch die Nachbarn, bei denen er weilt. Mit dem Scheintoten aber hört selbstverständlich auch der Zuschauer, der damit in der Subjektivität des einzelnen über die (vermeintliche) Objektivität der mehreren triumphiert. Dann verlässt der schein tote Bauer das Nachbarhaus, während er daheim, in seinem eigenen Haus und Bett, vom Tod erwacht und von nichts weiss.

Der Erzähler, der von diesem «kleinen Tod» berichtet, fügt – wieder vor den Zuhörern in der Schenke – hinzu, dass er diese Geschichte, die er selbst erzählt hat, nicht glaube; er sei schliesslich Republikaner. Als die Zuhörer widersprechen und

ihm sagen, dass sie ihm gleichwohl glauben, überprüft der Erzähler seine Haltung und sagt, er glaube es auch, «weil ich es erzähle».

Ein schöneres Bekenntnis zum *credo quia absurdum* von Phantasie und Phantasieproduktion wird sich schwerlich finden lassen. Ausgerechnet Chabrol, dem nachgesagt wird, dass «er nicht mehr an das Geheimnis des Kinos glaubt, selbst wenn er noch seine Effekte nachäfft» (wie seinerzeit Serge Toubiana in den «Cahiers du Cinéma» schrieb, ausgerechnet), baut dem Kino einen Altar, wie es ausser ihm kaum ein anderer Cineast vermöchte. Auf dem Phantasieverlangen und der Identifikationsbereitschaft des Zuschauers wird wie auf einer Orgel gespielt. Alle Register werden gezogen: doppelte, ja dreifache Brechung der Erzählhaltung, Brechung des Blicks und des Gehörs, Brechung von Rezeption und Identifikation, bis die Grenzen zwischen Subjektivität und Objektivität verschwimmen, bis Wahrheit und Für-wahr-Halten nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind und der Gegensatz von Glauben und Nichtglauben jede Bedeutung verliert. Bis der Phantasiebau steht, der das Kino ist und den zu errichten nur das Kino imstande ist.

Peter W. Jansen



2

1
LE CHEVAL
D'ORGEUIL (1980)

2
Isabelle Huppert
in VIOLETTE
NOZIÈRE (1978)