

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 51 (1999)
Heft: 5

Artikel: Vom Jungtürken zum Altmeister
Autor: Waeger, Gerhart
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931803>

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: 08.11.2024

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

Vom Jungtürken zum Altmeister

Wie andere französische Regisseure seiner Generation ging auch Chabrol von Anfang an seinen unverwechselbaren eigenen Weg. Die thematischen und stilistischen Prägungen seiner späteren Werke sind bereits in seinen ersten Filmen überraschend deutlich zu erkennen.

Gerhart Waeger

«Le beau Serge» und «Les cousins» (beide 1958), die ersten Filme Chabrols, zeigen bereits Gestaltungsprinzipien, die in späteren Werken weitergeführt werden: Der Held dringt zunächst als Beobachter und erst später als Teilnehmer in die geschlossene Welt eines ihm fremden Milieus ein. Die im Verlauf der Handlung entlarvten negativen Seiten grossbürgerlicher Verhaltensweisen werden in einer irritierenden, ja verführerischen Mehrdeutigkeit gezeigt, die den Zuschauer zur Identifikation reizt und zum Komplizen macht. Den gleichen Hauptdarstellern (Jean-Claude Brialy und Gérard Blain) werden in den beiden Filmen gegensätzliche Rollen zugewiesen. Damit erhalten beide Filme eine innere Verwandtschaft – ein Eindruck, der sich aus heutiger Sicht auf Chabrols Gesamtwerk ausweiten lässt: Die einzelnen Filme erweisen sich als Teile eines *œuvre*, in dem man überraschend häufig nicht nur den gleichen Interpretinnen und Interpreten begegnet, sondern bei den verschiedenen Protagonisten auch den gleichen Vornamen.

Von der Theorie zur Praxis

Claude Chabrol, am 24. Juni 1930 in Paris geboren, war seit 1953 gelegentlicher Mitarbeiter der von André Bazin redigierten Cahiers du Cinéma und hatte engen Kontakt zu François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard sowie seinem späteren Koautor Paul Gégau, mit denen zusammen er regelmässig die Vorführungen der Cinémathèque Française besuchte und sich zu angeregten Diskussionen im Pariser Café de la Comédie traf. Aus ihrer fundierten Kenntnis der Filmgeschichte heraus entwickelten die jungen Kritiker die Vorstellung von einer filmästhetischen «Politik der Autoren» (was letztlich auf eine Forderung nach dem «Autorenfilm» hinauslief), die sie in den Werken grosser Vorbilder wie Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Jean Renoir und Roberto Rossellini zu finden glaubten. Diese Vorlieben fanden einerseits in theo-

retischen Arbeiten ihren Niederschlag (Chabrol schrieb mit Rohmer zusammen ein Buch über Hitchcock, das 1957 in Paris erschien, Truffaut erarbeitete mit Hitchcock später ein 50-Stunden-Interview), andererseits aber auch in optischen Reverenzen und Bildziten, nachdem die Kritiker selber Filme drehen konnten. Schon die Bezugnahme auf Vorbilder zeigt, wie missverständlich der von der Journalistin Françoise Giroud geprägte Begriff Nouvelle Vague im Grunde genommen war – er beschränkte sich ursprünglich auch gar nicht auf den Kreis der Mitarbeiter der Cahiers, sondern umschrieb eine allgemeine Tendenz: Dank einem grosszügigen Vorfinanzierungssystem des französischen Kulturministeriums konnten 1959 24 neue Regisseure ihren ersten Film drehen. Im Jahr darauf waren es sogar 43.

Die Mitarbeiter der Cahiers wollten in keiner Weise das Kino neu erfinden, eher schwebte ihnen so etwas wie eine Renaissance vor. Was sie hingegen unter allen Umständen wollten, war eine Chance, ihre Theorien in die Praxis umzusetzen. Dem stand zunächst die Schwierigkeit entgegen, dass keiner von ihnen eine Filmschule besucht oder als Regieassistent gearbeitet hatte. Rivette, Truffaut, Godard und Rohmer waren deshalb gezwungen, ihre Karriere mit Kurzfilmen zu beginnen. Dass es Chabrol mit «Le beau Serge» als Erstem möglich wurde, ohne praktische Erfahrungen einen abendfüllenden Spielfilm zu drehen, verdankt er einer Erbschaft seiner ersten Frau. Diese ermöglichte es ihm, 1956 eine eigene Produktionsgesellschaft zu gründen, die AJYM-Films, die 1961 wieder aufgelöst wurde. Das seltsame Kürzel ist eine Hommage an seine eigene Familie – A steht für seine damalige Frau Agnès, JY und M für seine Söhne Jean-Yves und Matthieu. Damit nahm der 26jährige bereits seine spätere Vorliebe für den Einbezug von Familienmitgliedern in seine Arbeit vorweg: Verdankte Chabrol der Erbschaft seiner ersten Frau die finanziellen Mittel für seine ersten beiden Filme,

▼ In Chabrols Heimatort gedrehter, von der Ehefrau finanzierter Debütfilm: «Le beau Serge»

▼ Subtile Andeutungen auf unterdrückte Emotionen: «Le boucher»



Chabrol gilt als Entdecker der französischen Provinz fürs Kino



so der häufigen Leinwandpräsenz seiner zweiten Frau, der Schauspielerin Stéphane Audran, die er 1964 heiratete, den Höhenflug seiner ersten Schaffensperiode. Mit ihrer geheimnisvollen Aura, ihrer faszinierenden Ausstrahlung und ihrer unwahrscheinlichen Wandlungsfähigkeit erwies sich Stéphane Audran je länger je deutlicher als die ideale Chabrol-Darstellerin. Sie hat in 23 Filmen ihres Mannes mitgewirkt. Matthieu Chabrol hat für mehr als zehn Filme seines Vaters die Musik geschrieben. Chabrols dritte Frau, Aurore, arbeitet in den Filmen ihres Mannes seit Jahren als Skriptgirl, während Tochter Cécile gelegentlich als Regieassistentin mitarbeitet und Sohn Thomas in kleinen Rollen auftritt.

Provinz als Mikrokosmos

Chabrol wird gelegentlich als Entdecker der französischen Provinz fürs Kino gepriesen. Natürlich hat es auch früher schon Filme gegeben, die in der französischen Provinz spielten – die Arbeiten Marcel Pagnols, Jean Renoirs «Toni» (1935) und Henri-Georges Clouzots «Le corbeau» (1943) sind nur wenige Beispiele für viele. Doch für Chabrol hat die Provinz stets auch eine dramaturgische Bedeutung. «Ich liebe die Provinz, weil man hier die Verhältnisse wie in einem Mikroskop beobachten kann», sagte er einmal. «Die Provinz ist ein Mikrokosmos. In einer kleinen Stadt, wo jeder jeden kennt, besteht das Problem, etwas zu tun, ohne dass die andern es erfahren. Solche Dinge interessieren mich.» Dass «Le beau Serge» in Sardent, einem Dorf im mittelfranzösischen Département Creuse, gedreht wurde, hatte allerdings eine besondere Bewandnis: Chabrol hatte diesen Drehort gewählt, weil er ihm besonders gut bekannt war. Seine Vorfahren, eine alteingesessene Apothekerfamilie, stammten von dort. Während des Krieges hatte er als Jugendlicher längere Zeit bei seinen Grosseltern in Sardent gelebt und die dortige Dorfschule besucht. Dass er bereits als 13jähriger in einer Garage im Dorf einen Filmklub betrieb, dürfte kaum überraschen.

Die Vertrautheit mit den Verhältnissen – nicht nur mit denjenigen des Drehorts, sondern auch mit jenen auf dem Set – ist für Chabrol stets eine Voraussetzung seiner Arbeit geblieben. Nicht nur vor, sondern vor allem auch hinter der Kamera trifft man immer wieder auf die gleichen Namen. So hat Jean Rabier in 40 Chabrol-Filmen die Kamera geführt. Auf Aussenstehende macht dies den Eindruck eines «Familienbetriebs» – weit über die Beschäftigung tatsächlicher Familienmitglieder hinaus. Im Zweifelsfalle scheint Chabrol der «Familie» auf dem Set

sogar den Vorrang vor seiner privaten zu geben. Jedenfalls begründete er seine Scheidung von Stéphane Audran mit der Bemerkung, es sei ihm einfach zuviel gewesen, sie gleichzeitig bei sich und vor der Kamera zu haben. «Ich zog es vor, sie zwar als Schauspielerin, aber nicht als Ehefrau zu behalten. Als Schauspielerin ist sie für mich ideal, weil ich sie so gut kenne.»

Wenn Chabrol die Provinz als einen Schauplatz rühmt, an dem sich die Verhältnisse wie in einem Mikroskop beobachten lassen, so ist dies mehr als eine blosser Metapher. Chabrol ist ein meisterhafter Beschwörer von entlarvenden Details. Oft erscheint die Wahrheit in seinen Filmen erst in der Vergrösserung. Und da der Blick fürs Gesamtbild in der Vergrösserung oft verlorengeht, wird



«Leider Gottes kann man keine

die Wahrheit mehrdeutig. Es bleibt dem Zuschauer überlassen, sich für die «richtige» Variante zu entscheiden. Wenn man etwas direkt sage, würden es einem die Leute nicht glauben, behauptet Chabrol. «Die einzige brauchbare Methode ist die, dass der Zuschauer selber entdeckt, was man ihn entdecken lassen will.» Und in einem Grossteil gerade seiner wichtigsten Filme ist es die Verlogenheit, die Lebenslüge des Grossbürgertums, die der Filmautor den Zuschauer entdecken lassen will. Die Hartnäckigkeit, mit der Chabrol dieses Thema verfolgt und variiert, macht aus ihm einen späten Verwandten jener grossen Sittenschilderer, die als *les moralistes* in die französische Literaturgeschichte eingegangen sind.

Chabrols Methode, die Handlung seiner Filme nicht vordergründig zu erzählen, sondern aus der minutiösen

- ▼ *Gehören zur «Chabrol-Filmfamilie»:*
Stéphane Audran in «Juste avant la nuit»
Isabelle Huppert in «La cérémonie»

Schilderung von Details, Interieurs, Stimmungen und Gesprächen entstehen zu lassen, liess das Umfeld seiner Geschichten vom Hinter- in den Vordergrund treten. «Leider Gottes kann man keinen Film ohne Handlung machen», beklagte er sich einmal. «Der wirkliche Inhalt meiner Filme, ihr eigentlicher Gegenstand, das sind die Personen und die Form.» In den Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre entstandenen Filmen zeigt sich die von Chabrol hier angesprochene Form in einer geradezu geometrisch ausbalancierten Dramaturgie, die auch die Sympathien des Zuschauers in der Schwebelage hält.

Bereits in seinem zweiten Film, «*Les cousins*», hatte Chabrol am Beispiel von faschistischen Tendenzen der einen Hauptfigur im Ansatz jenes Prinzip einer verstehen-

ganzen Films durchgehaltene Symmetrie der Kamerabewegungen ihre Synthese findet. Chabrols jahrzehntelanger Chefkameramann Jean Rabier hat in der Realisierung solcher filmästhetischer Vorstellungen eine wahre Meisterschaft entwickelt.

Subtile Entlarvung geheimer Abgründe

Mit seinen subtilen Andeutungen auf unterdrückte Emotionen und seinen überraschenden Querverweisen auf soziale und historische Zusammenhänge ist auch «*Le boucher*» (1969) zu einem Höhepunkt im Schaffen Chabrols geworden. Eine von der Liebe enttäuschte Schullehrerin in einem südwestfranzösischen Provinznest wird von einem jungen Metzgermeister umworben, der eben aus dem Krieg heimgekehrt ist. Durch einen der bei Chabrol so häufigen Zufälle findet sie den Beweis, dass der Metzger der Urheber einer Reihe unaufgeklärter Lustmorde ist, doch sie verrät ihn nicht. Indem er durch eine kunstvolle Montage Schicht für Schicht die inneren Zwänge aufdeckt, denen das ungleiche Paar ausgeliefert ist, verleiht Chabrol seinem Film die Dimension einer echten Tragödie. Ein Vergleich mit dem 1962 nach dem Vorbild von Chaplins «*Monsieur Verdoux*» (1947) entstandenen Film «*Landru*», in dem es um die historisch belegte Geschichte eines zehnfachen Frauenmörders ging, zeigt die Entwicklung, die Chabrol in der Zwischenzeit zurückgelegt hat. Bewegt sich «*Landru*» auf der Ebene einer Satire, die die Frauenmorde durch den Vergleich mit den Massenmorden des Ersten Weltkriegs verharmlost, so ist «*Le boucher*» eine tiefgründige Studie über das Wesen des Bösen und die Schwierigkeit, unter den gegebenen gesellschaftlichen Zwängen Gutes zu tun.

Die sechs in unmittelbarer Folge entstandenen Filme von «*La femme infidèle*» bis zu «*La décade prodigieuse*» (1971) bilden im Sinne von unabhängigen Bausteinen zu einer Art filmischer *comédie humaine* eine innere Einheit, was sich schon durch die auffallende Wiederholung der gleichen Vornamen ergibt. In allen sechs Filmen trägt die weibliche Hauptfigur den Vornamen Hélène – und viermal wird sie von Stéphane Audran gespielt. Fünfmal taucht in den sechs Filmen der Vorname Charles, viermal der Vorname Paul auf. Namen seien für ihn kein Zufall, hat Chabrol mehrmals erklärt. Wenn sich ein Name in verschiedenen Filmen wiederhole, handle es sich um verschiedene Lebensentwürfe für den gleichen Typus von Mensch. Solche Bezüge wiederholen sich auch in späteren Filmen Chabrols.

Bei der von Marie Trintignant gespielten Titelfigur der

den Kritik entwickelt, das den Zuschauer vorübergehend zur Identifikation mit dem Bösen verleitet. In «*La femme infidèle*» (1968) strukturiert dieses Prinzip den ganzen Film: Ein etablierter Pariser Rechtsanwalt bringt im Affekt den Liebhaber seiner Frau um und lässt die Leiche verschwinden. Je deutlicher die Frau erkennen muss, dass ihr Mann der Täter ist, desto stärker erneuert sich ihre Liebe für ihn. Chabrol hat diese paradoxe Situation in einer berühmt gewordenen Schlusszene zum Ausdruck gebracht: Während der Täter abgeführt wird, blickt der Zuschauer mit seinen Augen auf die Frau. Dabei wird die Rückwärtsbewegung der Kamera mit einem Zoom nach vorwärts kombiniert, wodurch nicht nur die Gleichzeitigkeit von physischer Entfernung und geistiger Annäherung adäquat ins Bild kommt, sondern auch eine während des



Film ohne Handlung machen»

Simenon-Verfilmung *«Betty»* (1992) und der Betty in der Krimikomödie *«Rien ne va plus»* (1997), die von Isabelle Huppert verkörpert wurde, betonte Chabrol die innere Verwandtschaft der beiden Frauen, indem er die beiden Filme mit einem Chanson des gleichen Komponisten (Michel Jonasz) ausklingen liess. Was auf Anhieb wie eine Spielerei erscheint, ist letztlich Ausdruck eines Konzepts, in dem noch das letzte Detail durchdacht ist. Dabei drängt sich der Vergleich mit dem Schachspiel auf, das Chabrol kaum zufällig in rund zehn seiner Filme thematisiert hat. Schach sei für ihn eine Metapher für das Leben schlechthin, erklärte er in einem Gespräch. Eine noch grössere Rolle scheint in Chabrols Filmen das Essen zu spielen. Kaum ein Film, in dem sich die Protagonisten nicht zu Tisch setzen. Chabrol, selbst ein erklärter Feinschmecker, erklärt dazu: «Die Art, zu

excellence, dürfte Isabelle Huppert diejenige sein, die Chabrol am meisten geholfen hat, über die Grenzen seines eigenen «Mikrokosmos» hinauszuwachsen. Ihr verdankt er einige seiner eindrucklichsten Frauengestalten. In fünf seiner Filme hat Isabelle Huppert bisher mitgewirkt, erstmals 1978 in der Titelrolle von *«Violette Nozière»*. Wie bereits in *«Landru»* hat Chabrol hier einen historischen Kriminalfall aufgegriffen: 1933 vergiftete Violette ihre Eltern. Der Vater starb, die Mutter überlebte. Manche Zeitgenossen sahen in der zum Tode verurteilten, später aber begnadigten Vatermörderin eine Kämpferin gegen bürgerliche Verstocktheit. Chabrol enthält sich einer expliziten Stellungnahme, schildert aber die Stationen der jungen Frau mit der ihm eigenen Sympathie für jene Aussenseitergestalten, die die Absurdität des Bösen repräsentieren.

Fast wie ein Vater zu seinen missratenen Kindern steht Chabrol auch zu seinen weniger gewichtigen Arbeiten

essen, und die Wichtigkeit, die man den Mahlzeiten beimisst, enthüllen oft mehr über den wahren Charakter eines Menschen als sein übriges Benehmen.»

Schauspieler im Spinnennetz

Chabrol war ein viel zu initiativer und erfolgsverwöhnter Filmautor, um nicht immer wieder mit namhaften Schauspielern zu arbeiten, die nicht zur «Familie» gehörten und ihr eigenes Image bereits mitbrachten. Die Mitwirkung von Orson Welles, Anthony Perkins und Michel Piccoli in *«La décade prodigieuse»* (1971), von Jean-Paul Belmondo und Mia Farrow in *«Docteur Popaul»* (1972), von Romy Schneider und Rod Steiger in *«Les innocents aux mains sales»* (1974), von Charles Aznavour und Michel Serrault in *«Les fantômes du chapelier»* (1982), von Philippe Noiret in *«Masques»* (1986) sowie von Sandrine Bonnaire in *«La cérémonie»* (1995) und seinem neusten Film, *«Au cœur du mensonge»* (Kritik s. S. 30), sind nur die markantesten Beispiele von vielen. Indem er seinen Interpreten einen möglichst grossen Spielraum überlässt, ohne das eigene Regiekonzept zu verraten, versteht es Chabrol immer wieder, die besonderen Qualitäten einer Schauspielerin oder eines Schauspielers sinnvoll zu nutzen. Man «führe» Schauspieler nur dann, wenn man sich in der Wahl der Besetzung vertan habe, sagte er einmal. «Das Problem liegt darin, eine Regiekonzeption zu bewahren und gleichzeitig den Schauspieler ‚frei‘ zu belassen. Frei in einem Spinnennetz, das man im voraus gesponnen hat. Er muss in das Netz hineingeraten, ohne es zu wissen, ohne zu begreifen.»

Neben Stéphane Audran, der Chabrol-Darstellerin par

1991 übernahm Isabelle Huppert die Titelrolle von Chabrols ehrgeiziger Flaubert-Verfilmung *«Madame Bovary»*. In Flauberts distanziert-exaktem Stil sah Chabrol wohl eine Verwandtschaft zu seiner eigenen Arbeit als Filmautor. Er träumte von einem Film, wie Flaubert ihn gedreht haben würde. Dabei stiess er jedoch an jene Grenzen, die er selber herausgefordert hatte. Als Partnerin von Sandrine Bonnaire übernahm Isabelle Huppert 1995 in *«La cérémonie»* zum vierten Mal eine Rolle in einem Chabrol-Film. Die einem Roman Ruth Rendells folgende Geschichte zweier Frauen, die in einer Anwendung unerhörter Wut eine ganze Familie ums Leben bringen, nimmt alte Motive des chabrolesken Mikrokosmos wieder auf. Diesem rohen Ausbruch von Gewalt liess er mit *«Rien ne va plus»* 1997 eine eher belanglose Krimikomödie folgen, in der Isabelle Huppert ebenfalls eine Rolle übernahm.

Fast wie ein Vater zu seinen missratenen Kindern steht Chabrol auch zu seinen weniger gewichtigen Arbeiten. «Ich habe es noch fertiggebracht, ganz bewusst und freiwillig schlechte Filme zu machen», rühmte er sich einmal. Und später präziserte er: «Ich glaube nicht an Meisterwerke, ich glaube nicht an Filme, die besser sind als die andern. Ich glaube an eine Art von Gesamtheit meiner Arbeiten.» So überspitzt diese These klingt, die stete Wiederkehr gewisser Themen, Situationen und Namen in Chabrols oeuvre macht sie zumindest bedenkenswert. Es ist durchaus nicht abwegig, die Gesamtheit von Chabrols Filmen als Höhe- und Tiefpunkte eines kinematographischen Welttheaters französischer Machart zu begreifen. ■

Filmografie von Claude Chabrol online unter www.zoom.ch