Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 28 (1986)
Heft: 150

Artikel: Eric Rohmers moralische Geschichten : der Mikrokosmos der Gefühle
Autor: Ruggle, Wlater
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866851

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

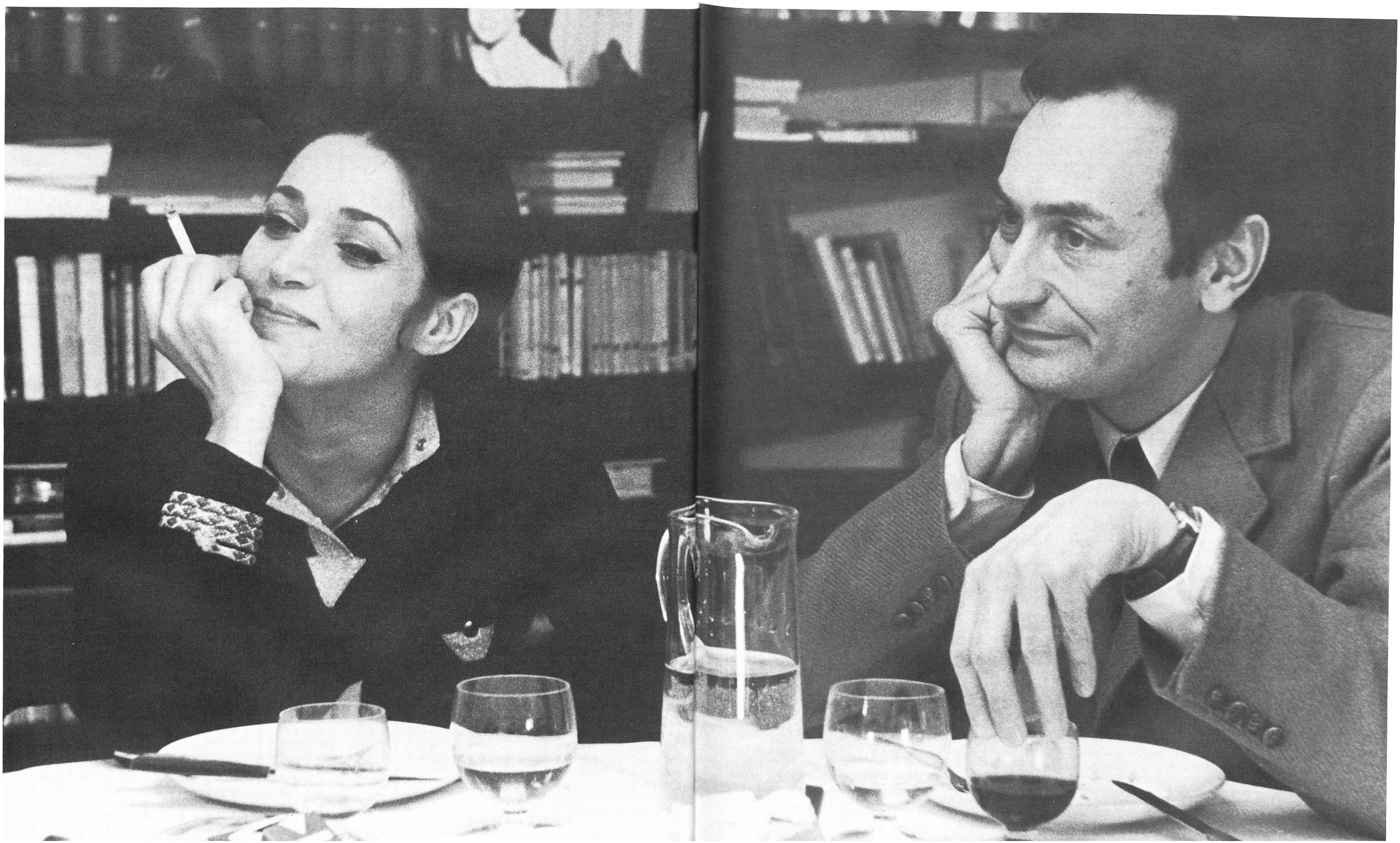
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Von Walter Ruggle

Der Mikrokosmos der Gefühle



Françoise Fabian als Maud und Antoine Vitez als Vidal in MA NUIT CHEZ MAUD

Eric Rohmer

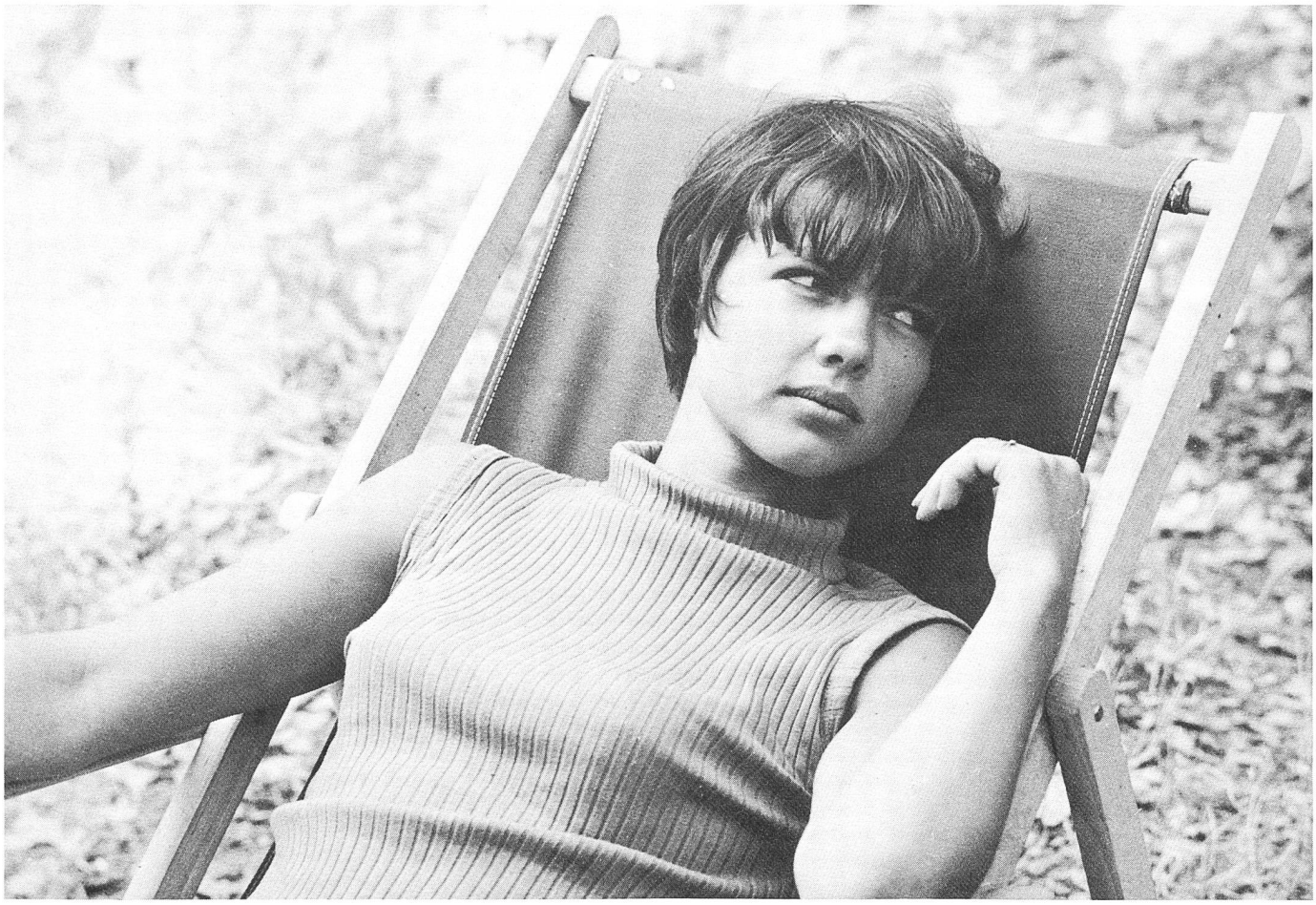
Aus Anlass der 150. Nummer von filmbulletin werden an einer kleinen Jubiläumsveranstaltung im Filmpodiumskino in Zürich zweimal vier Filme von Eric Rohmer zu sehen sein. Als ehemaliger Filmkritiker und (unter anderem) Chefredaktor der «Cahiers du Cinéma» einerseits, als unbeirrbarer und konsequenter Filmemacher von klassischem Format andererseits vereinigt er zwei Momente, die uns als Kinonarren und Macher dieser Filmzeitschrift am Herzen liegen. Der nachfolgende Text baut auf einer älteren Auseinandersetzung mit Rohmers Arbeit auf, erweitert einen Aufsatz, der zu einer Zeit erschienen ist, da filmbulletin noch in kleinem Format und kleiner (längst vergriffener) Auflage realisiert und verbreitet wurde.

Mehrfache Moral beabsichtigt

Der Franzose Eric Rohmer ist seit seinen frühesten Filmen ein Meister der präzisen Beobachtung, der sorgfältigen Studie einfacher Situationen, die er sich und seinen Zuschauern in kristalliner Klarheit zurechtlegt. Das gilt bereits für seinen Spielfilm-Erstling LE SIGNE DU LION (1959), wo er in impressionistischen Aufnahmen und Fahrten noch den Fall eines Amerikaners in Paris betrachtet, wie für die sechs moralischen Geschichten, die 'Contes Moraux', die er zwischen 1963 und 1972 nach einem einfachen Grundmuster strickte. Und es betrifft ausgesprochen stark auch jene neuste Reihe, an der er seit Anfang der achziger Jahre arbeitet.

Den leitenden Titel dazu – «Comédies et Proverbes» (Komödien und Sprichwörter) – hat er sich bei seinem Landsmann Alfred de Musset (1810 – 1854) entlehnt, einem Romantiker, der einige seiner Theaterstücke zu seiner Zeit unter eben diesem Oberbegriff veröffentlicht hatte. Aber, so Rohmer: «Ebenso wie die sechs moralischen Geschichten mit jenen von Marmontel nichts als den Titel gemein hatten, sollen die Komödien und Sprichwörter weder Musset, noch Shakespeare, Carmontelle oder die Comptesse de Ségur zum Vorbild haben. Wie bei den Geschichten wird ihr Titel nicht ganz zutreffen: die Komödie wird sich nicht den Ge-

Haydée Politoff als «Sammlerin» in LA COLLECTIONNEUSE



setzen 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 ein und demselben Stück eine mehrfache Moral ziehen lassen.»

Auf Umwegen zurück zum Ziel

Dennoch bleiben Verbindungen: «Ah, pour être revenu de tout, mon ami, il faut être allé dans bien des endroits», heisst es an einer Stelle in Mussets «Fantasio». Um überhaupt zurückkommen zu können, muss man ganz schön unterwegs gewesen sein. Mussets Dramen fallen durch die Bedeutung auf, die ihr Autor den Dialogen beigemessen hat; sie laufen einem Handlungsgeschehen auf der Bühne klar den Rang ab. Vom Theater, den sinnierenden Dialogen, der rigoros reduzierten Aktion ist es nur noch ein kleiner Schritt zu Eric Rohmer und seinem Verständnis von «cinéma». Einen Titel de Mussets könnte man eigentlich gleich auf drei Filme von Rohmers neuem Zyklus übertragen: «A quoi revent les jeunes filles» (wovon die jungen Mädchen träumen). Und männlich variiert etwa auf seine letzte moralische Geschichte, L'AMOUR L'APRES-MIDI. Berührt wird damit aber bestenfalls ein Nebenaspekt. Waren es früher, in den moralischen Geschichten, männliche Protagonisten, die auf einem kleinen Umweg zum Ausgangspunkt – der gleichzeitig Ziel war – zurückkehren mussten, so bestimmen zumindest in drei der vier ersten Filme von «Comédies et Proverbes» die weiblichen Figuren viel direkter den Verlauf des Geschehens.

Verschieden ist die Erzählart, die Hinführung zu den Personen. In den «Contes Moraux» ist es eine der Figuren selbst, die ihre Geschichte erzählt, kommentiert und gleichzeitig vorlebt. Das ist typisch für die Entstehungszeit des Filmes, zeigt aber immer auch sehr direkt die Widersprüchlichkeit von Gedanken, Vorsätzen und dem entsprechenden Handeln auf. In der zweiten Serie, der noch nicht abgeschlossenen mit «Comédies et Proverbes» (eine neue Episode, LE RAYON VERT, stand eben im Wettbewerb der venezianischen Biennale), identifizieren sich die Figuren viel stärker mit den Situationen, in die sie sich hineinmanövrieren. Wenn sich dann so etwas wie eine Moral aus der Geschichte ergibt, so entsteht sie weniger aus der Dialektik des Erzählens in erster Person und der parallel präsentierten Betrachtung in dritter, als vielmehr rein von der Handlungsebene her, auf der Dinge ausgesprochen werden, die dem Verhalten nicht entsprechen. Dort, wo in den «Contes Moraux» ein Mann den Gefühlen nicht mehr traute, kam so etwas wie die verinnerlichte Moral (der Gesellschaft, der katholischen Kirche etwa) zum Zug; inzwischen ist das übergeordnet moralische Moment weit umfassenderen Lebensregeln gewichen, hat eine allgemeine Ethik rein individuellen Verhaltensmustern Platz gemacht.

Der distanzierte Betrachter

Die «moralischen Geschichten» haben eine Art kommentierende Ebene gemeinsam. Sie ist explizit in LA COLLECTIONNEUSE, auf zwei Sätze reduziert

Françoise Fabian als Maud in MA NUIT CHEZ MAUD

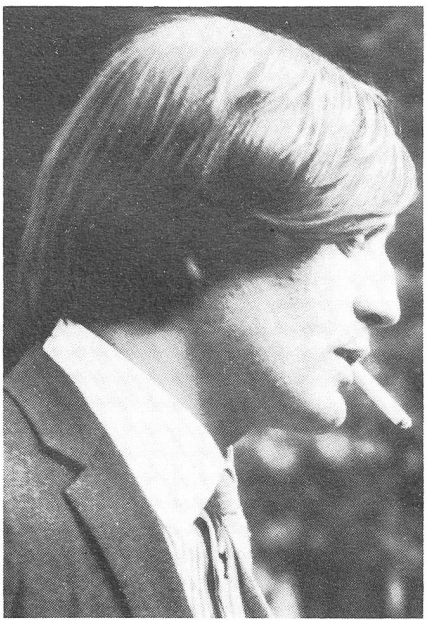
in MA NUIT CHEZ MAUD, verlagert auf die Figur der Schriftstellerin Aurora in LE GENOU DE CLAIRE und konzentriert auf anfängliche Gedankengänge und spätere Berichte an die Frau in L'AMOUR L'APRES-MIDI. Bei den «Komödien und Sprichwörtern» gehört sie direkt und offensichtlich mit zum Spiel, indem Sabine in LE BEAU MARIAGE etwa den Entschluss fasst und ihrer Umgebung mitteilt, den nächstbesten Mann, der ihr über den Weg läuft, zu heiraten, oder indem Marion in PAULINE A LA PLAGE dauernd von Dingen redet, die sie in ihr Gegenteil verkehrt ausführt.
Was alle Geschichten allerdings gleichsam durchzieht, das ist die Tatsache, dass Rohmer selbst auf einer Distanz bleibt, die auf einen neutralen Standpunkt des Autors abzielt. Er beurteilt seine Figuren nicht, behauptet oder suggeriert nicht, die eine oder andere von ihnen sei gut oder schlecht. Er lässt sie sein, wie sie sind, und dabei kommt es vor, dass sie sich anders verhalten, als sie es möchten oder zu wollen vorgeben. Seine Neutralität ermöglicht den Zuschauern ein Nachvollziehen des Spiels und ein Durchschauen der Widersprüche, in die hinein die Figuren sich begeben – Widersprüche notabene, die einem bekannt vorkommen dürften, könnte man sich, wie Rohmer, immer so schön auf Distanz begeben und die (zwischen)menschlichen Schwächen der Gefühlswelt geradezu versachlicht betrachten.

Ein Streben nach Harmonie

Bei einer präzisen Vorgabe ergibt sich alles wie von selbst, werden, wie Aurora in LE GENOU DE CLAIRE es sagt, «die Helden vorangetrieben von ihrer eigenen Logik». Rohmers Figuren streben alle nach Harmonie. Er bringt einen Hauch von Unruhe in die von einer Person im Film gesuchte Ordnung, verunsichert einen angestrebten Zustand der Ausgeglichenheit. Nochmals Aurora beim Betrachten der Fresken in Jéromes Haus: «Den Helden einer Geschichte sind immer die Augen verbunden. Die Handlung bliebe sonst stecken, weil sie nichts mehr tun. Aber es besteht wenig Gefahr, denn alle Welt läuft mit verbundenen Augen herum.» Oder Rohmer selbst: «Wenn die Gestalten in meinen Filmen vollkommen glücklich wären, gäbe es keine Geschichte. Damit es eine Geschichte gibt, dürfen sie nicht vollkommen glücklich sein, es muss folglich einen Unterschied geben zwischen dem, was sie wünschen und dem, was sie erreichen. Das ist eine notwendige Bedingung für jede Geschichte, sei sie 'moralisch' oder nicht.»
Über die Dreiecke, die er vor allem in den «Moralischen Geschichten» aber auch später immer wieder als Grundelement für seine Personenkonstellationen wählt, lässt er Trintignant als Ich-Erzähler, dessen Freund und Philosophieprofessor Vidal und Maud in deren Wohnung eine halbe Nacht lang sinnieren (MA NUIT CHEZ MAUD). Pascals Arithmetik dient ihnen dabei als Interpretationshilfe (von daher dürfte auch die Bezeichnung *Geometer der Gefühle* für Rohmer herrühren). Pascal – er lebte dreihundert Jahre früher als die Figuren in diesem Film auch in Clermont-Ferrand – war aber nicht nur Mathematiker, er betätigte sich bekanntlich auch philosophierend und beschäftigte sich nach seiner Begegnung mit dem Jansenismus, jener religiös-sittlichen Reformbewegung mit ihren strengen Moralgrundsätzen, mit religiösen Themen. Zu den Dreiecks-theorien katholisch-verklemmter Ausprägung gesellt sich schliesslich auch noch jene der Wahrscheinlichkeits-Rechnung. Trintignant braucht sie, die «mathematische Hoffnung», wie er es ausdrückt, denn er setzt alles auf eine Karte (bzw. eine Frau), und da spielen natürlich Gewinnchancen schon eine Rolle.

Misstrauen gegenüber den Gefühlen

Rohmers «Moralische Geschichten» sind eine Reihe von sechs Filmen (LA BOULANGERE DE MONCEAU, LA CARRIERE DE SUZANNE, MA NUIT CHEZ MAUD, LA COLLECTIONNEUSE, LE GENOU DE CLAIRE und L'AMOUR L'APRES-MIDI), die alle auf dem mehr oder minder gleichen Dreiecks-Schema aufbauen: ein Mann ist auf der Suche nach einer bestimmten Frau und begegnet dabei einer anderen. Das Zusammentreffen ergibt jeweils das Sujet jedes einzelnen Filmes, wobei der Mann am Ende wieder zur gesuchten ersten Frau zurückkehrt. Hier liegt denn auch eine mögliche Moral von Rohmers Erzählung, jene etwa, dass man nicht zwei Frauen gleichzeitig lieben kann. Stellten die ersten beiden «moralischen Geschichten» lediglich einen kurzen (LA BOULANGERE DE MONCEAU) und einen mittellangen (LA CARRIERE DE SUZANNE) Film dar, so wuchsen die weiteren vier, die im Rahmen der Filmbulletin-Veranstaltung wieder einmal zu sehen sein werden, zu voller Spielfilmlänge aus.

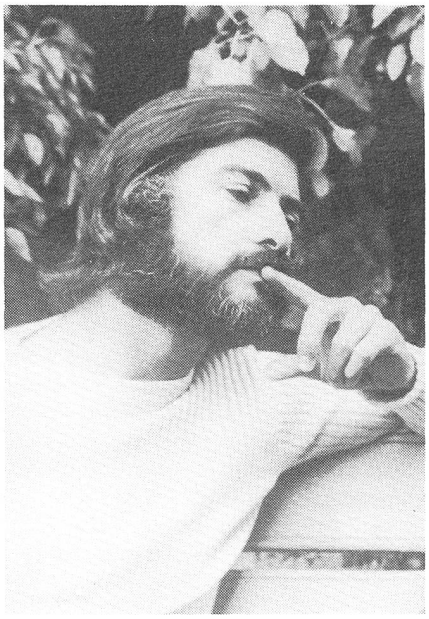


Das Glück im Nichts suchen

Adrien, ein junger Dandy, zieht zur Erholung vor dem nächsten Sturm mit seinem Freund Daniel in die Villa eines gemeinsamen Bekannten nach Südfrankreich. Er will hier möglichst wenig tun, um am Ende «bis zum absoluten Nichts» vorzudringen. Einzig ein junges, lebensfrohes Mädchen, das sich unternehmungslustig jeden Abend von neuem auf ein kleines Abenteuer einlässt, logiert auch in dem Haus. Nicht dass es die gesuchte Ruhe der beiden Typen stören würde, wird zum Problem, als vielmehr die Tatsache, dass Adrien sich gedanklich Dinge vormacht, die er in Tat und Wahrheit gar nicht meint. Der Geist bleibt willig, das Fleisch schwach, nur dass die Rechnung des eingebildeten Jungen schliesslich nicht aufgeht und er sich auch darauf rasch einen Reim zurechtlegen muss. Am Schluss jedenfalls hat er, was er am Anfang wollte: seine gesuchte «Nichtfrau», er ist allein, ganz sein eigener Herr, und siehe da – es behagt ihm gar nicht, er flieht. – LA COLLECTIONNEUSE macht die Schwierigkeiten dessen deutlich, was die Sammlerin Hajdée, das junge Mädchen, einmal ausspricht: «Jeder sucht sein Glück dort, wo er kann.»

Verpasste Chance eines Gläubigen

Ein Ich-Erzähler, gespielt von Jean-Louis Trintignant, kehrt nach zehnjähriger Abwesenheit auf dem nord- wie südamerikanischen Kontinent nach Frankreich, genauer: nach Clermont-Ferrand zurück. Er lebt etwas ausserhalb der Stadt, im Haus eines Freundes in einem kleinen Dorf, arbeitet als Ingenieur bei Michelin, geht als Katholik – «meine Eltern waren katholisch, also bin ich es auch» – regelmässig zur Kirche, liest wieder Blaise Pascal und Bücher über die Wahrscheinlichkeits-Theorie. Der Erzähler beschliesst, bald zu heiraten, und er hat sich auch bereits eine junge Frau ausgesucht, der er ein paar mal flüchtig begegnet war. Bevor es zur Bekanntschaft kommt, verbringt das Ich eine Nacht bei der Bekannten eines alten Freundes; es wird seine Nacht bei Maud. Die kirchliche Moral, die der Erzähler verinnerlicht hat, verbietet ihm, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen. Er wendet seine Moral sogar auf eine Beziehung an, die es noch gar nicht gibt. – MA NUIT CHEZ MAUD zeigt, wohin Prinzipienhörigkeit führen kann, und der Film bietet ein amüsantes Zwei-Weg-Seminar in Schlafzimmerethik.



Und führt ihn nicht in Versuchung

Jérome, ein Mann mittleren Alters, hat sich nach langen Jahren entschieden, zu heiraten. Die Frau ist bestimmt, alles vorbereitet, und noch einmal zieht es den Noch-Jungesellen an die Gestade des Genfersees, wo er in Annecy ein altes Haus besitzt und nun verkaufen will. Seinen Gesprächen mit der Schriftstellerin Aurora, die ganz in der Nähe bei einer Freundin in den Ferien weilt, entnimmt man, dass Jérome früher manch amouröses Abenteuer hinter sich gebracht hat. Was er selber allerdings redet, das stimmt nicht immer ganz mit den Wünschen überein, denen er folgen möchte, wenn er die beiden jungen Töchter im Haus von Auroras Freundin betrachtet. Vor allem das Knie der einen hat es dem müden Jungherren angetan. Er setzt alles daran, es einmal wenigstens berühren zu dürfen; das ist nicht ganz einfach, denn Claire zeigt alles andere als ein Interesse an dem alten Knaben. Erst als er sie durch läppische Äusserungen zum verzweifelten Weinen treibt, kann er seine Hand tröstend aufs Knie legen. Jetzt allerdings hat er den Reiz bereits zerstört. – LE GENOU DE CLAIRE mag deutlich machen, wie fern das Naheliegende oft ist und dass sich vielleicht vermehrte Konzentration auf den Weg und nicht aufs Ziel lohnen würde.

Die Scheu vor dem eigenen Mut

Frédéric ist ein Jungunternehmer, im Gegensatz zu den anderen Leit-Figuren Rohmers bereits verheiratet und Vater einer kleinen Tochter sowie eines im Verlauf des Filmes werdenden Sohnes. Frédéric liebt seine Frau und sein Kind sicherlich recht, aber er hat dennoch eine Schwäche: er guckt allen «schönen» Frauen in den Strassen nach, bis er eines schönen Tages denn auch tatsächlich in Versuchung geführt wird. In Chloé tritt eine Bekannte aus jugendlichen Tagen auf ihn zu und scheint den vermeintlich sattelfesten Familienvater aus dem Rhythmus zu bringen. Das gelingt ihr fürs erste auch ganz gut, bis zu jenem Moment, wo sie es ernst meint und ein Kind mit ihm haben möchte. Jetzt merkt Frédéric plötzlich, auf was er sich da eingelassen hat. Er ergreift die Flucht, geht heim und macht mit der überraschten Frau am Nachmittag Liebe; sie war bis dahin der Freundin vorbehalten. – L'AMOUR L'APRES-MIDI mag (als schwächstes Glied der Reihen) zeigen, wie schwierig es ist, gleichzeitig in zwei Schlafkammern präsent zu sein.

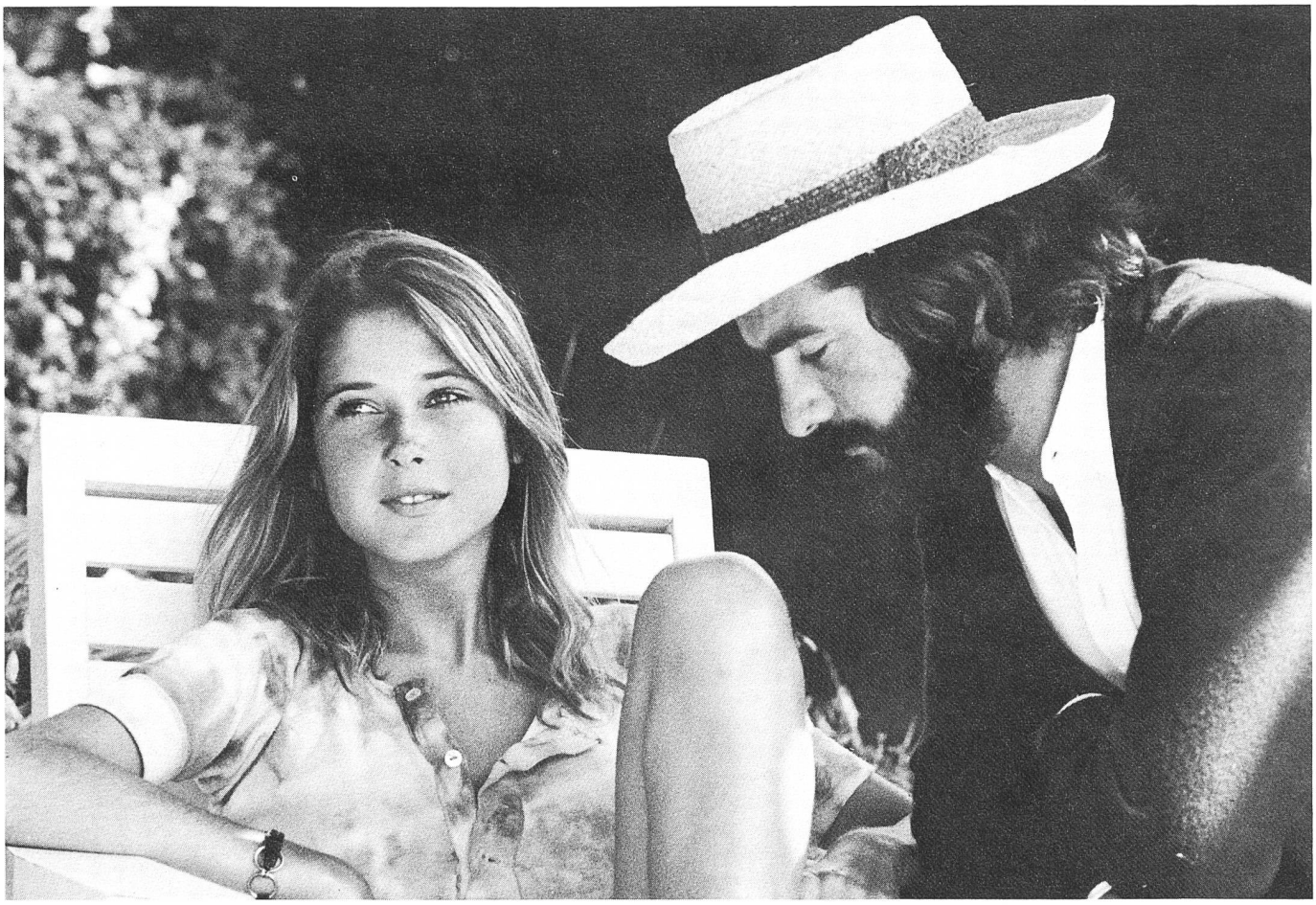
Überschaubarer Rahmen

Diese Geschichten reflektieren trotz ihrer zeitungebundenen Thematik in der Zeichnung ihrer Figuren doch auch die Zeit, in der sie entstanden sind. Man spürt es in MA NUIT CHEZ MAUD, dass die sechziger Jahre sich zuende neigen und eine bewegte Phase durchmachen; ähnlich wortlastige Stimmungsfilme sollten wenig später nur geradezu kultische Verehrung erfahren (LA MAMAN ET LA PUTAIN, Eustache, oder CELINE ET JULIE VONT AU BATEAU, Rivette); auch sie pflegten das Gedankliche bei durchdachter aber betonter visueller Einfachheit, und MA NUIT CHEZ MAUD war seinerzeit ein Renner. Die Nacht, die Jean-Louis Trintignant da bei der ominösen Freidenkerin Maud (Françoise Fabian) verbringt, wird zum einen zu einem jener Luftschlösser, das viele Figuren in Rohmers Filmen immer wieder gerne zu bauen pflegen. Sie stellt aber andererseits auch das längste einheitliche Stück dar, das er in seinen alten wie neuen filmischen Erzählungen in Szene gesetzt hat. Ort und Zeit der Handlungen stehen zwar immer in einem eng begrenzten, überschaubaren Rahmen, aber hier reduziert sich die Kernpassage des Filmes, die nicht nur zur Moral hinführt, in der selbst ausführlich über Moral geredet wird, auf eine einzelne Nacht in einem Zimmer.

La règle du jeu

Wenn wir schon bei Zeit und Raum sind, so lohnt sich ein Vergleich, denn Rohmers Grundkonstruktion war bereits in den «Contes Moraux» eine bewusst einfache. Die Spielorte (Clermant-Ferrand in MA NUIT CHEZ MAUDE, das französische Genfersee-Ufer bei Annecy in LE GENOU DE CLAIRE oder Saint Tropez in LA COLLECTIONNEUSE) stellen einen Hintergrund, der diskret kleinstädtische Arbeits- oder idyllisch-romantische Ferienatmosphäre suggeriert. Dass die «Idylle» rasch nur eine vermeintliche darstellt, das machen etwa in LA COLLECTIONNEUSE sehr bald schon Geräusche von Düsenjägern klar, die die Ruhe mit ihrem Donner (zer)stören.
Sind die Fixpunkte abgesteckt, verlegt Rohmer seine Konzentration auf die personelle Interaktion. Beschränkung ist ihm ein wesentliches Prinzip. Nun beginnt er, seine Figuren übers Brett zu ziehen, solange, bis sie sich selber schachmatt gesetzt haben, das heisst: bei ihrer Frau gelandet (MA NUIT CHEZ MAUD, LE GENOU DE CLAIRE), zu ihrer Frau zurückgekehrt sind (L'AMOUR L'APRES-MIDI) oder das Experiment, ohne Frau auszukommen und ganz sich selber zu sein mangels Erfolg aufgegeben haben (LA COLLECTIONNEUSE).
Bei den «Comédies et Proverbes» sind es von der Grundkonstruktion her vergleichbare, wiederum geradezu mathematische Vorgaben von Situationen, die sich einen Lösungsweg suchen. Oberflächlich gesehen mag das jedes Mal von Neuem simpel anmuten, aber eigentlich liegt gerade in diesen scheinbar alltäglichen Geschichten, die Rohmer minuziös erzählt, die spannende Welt der kleinen Gefühle brach. Mir scheint, dass er – wie kein zweiter – es versteht, in die Verstecke des Unterschätzten, des Unbewussten vorzudringen, um dort auf Schätze zu stossen, die allzuleicht der Oberflächlichkeit unserer Zeit zum Opfer fallen, vergessen gehen. Da ist Rohmer halt schon selber ein Roman-

Jean-Claude Brialy als Jérome und Laurence de Monaghan als Claire in LE GENOU DE CLAIRE



tiker, da mag sein Hang zur klassischen «clarté« obendrein auch spürbar werden.

Die schlummernden Erinnerungen

«Die Grösse der wahren Kunst... lag darin beschlossen, jene Wirklichkeit, von der wir so weit entfernt leben, wieder zu finden, wieder zu erfassen und uns bekanntzugeben, die Wirklichkeit, von der wir uns immer mehr entfernen, je mehr die konventionelle Kenntnis, die wir an ihre Stelle setzen, an Dichte und Undurchdringlichkeit gewinnt, jene Wirklichkeit, ohne deren wahre Kenntnis wir am Ende noch sterben und die doch ganz einfach unser Leben ist.» Marcel Proust, der sich im siebenten Teil der «Suche nach der verlorenen Zeit» so äusserte, hat seine Wirkung auf Rohmers Arbeit gehabt. Oder müsste man vielleicht andersherum ansetzen und sagen: Rohmer hat die Arbeit eines Autoren wie Proust mit der Kamera befreit?
Die «schlummernden Erinnerungen», von denen in Prousts Passage Beine und Arme voll sind, sind bei Rohmer wach; treffen sich beim Schriftsteller Verlorenes und Gefundenes zur Krönung (Er-Innerung), so verliert beim Filmemacher das Gefundene seinen Reiz im Auffinden (Entmystifizierung). Der Zauber, den Jean-Claude Brialy etwa in LE GENOU DE CLAIRE ins Knie von Laurence de Monaghan projiziert, geht in dem Moment verloren, da er sich den Wunsch, Claires Knie zu berühren, erfüllt. Dass er dies nach all den Anstrengungen so ungeschickt anstellt, dass er den empfundenen Reiz selber zerstört und auch eine gewünschte Zuneigung kränkend zunichte macht, unterstreicht die Tatsache nur noch. Der Reiz verliert seine Kraft wie jeder Traum, der in Erfüllung gegangen ist. Es braucht die Ueberwindung, um einen Schritt weiterzukommen, und die einzelnen Schritte sind oft sehr klein, so klein eben, dass sie kaum noch wahrgenommen werden.
Die Verzweiflung, in die Brialy Claire treibt, ist ein Moment, das die Absurdität seines Handelns zutage bringt. In L'AMOUR L'APRES-MIDI passiert dasselbe in dem Augenblick, da Frédéeric im Spiegel die Entkleidung sieht und damit die Situation durchschaut – es braucht immer eine gewisse Distanz, um zu erkennen. In MA NUIT CHEZ MAUD ist es die morgendliche Berührung, die Trintignant aufschreckt, während das Grundproblem von LA COLLECTIONNEUSE wohl darin liegt, dass Adrien die Antworten auf mögliche Fragen und die Lösungen bestimmter Situationen immer gleich vorwegnimmt. Er verhält sich dann so, dass er auf die vorausgesehene Reaktion der andern hin agiert, nur heisst das ja noch lange nicht, dass seine Vision, sein Wunschbild oder einfach seine naive bis machistische Einschätzung auch eintrifft. Im Gegenteil. Adrien will wie später Louise in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE die Freiheit, von der er spricht gar nicht, er will besitzen, und das senkt die Toleranz-Schwelle erfahrungsgemäss tief herab.

Wahrheit ist immer subjektiv

Bei den «Comédies et Proverbes» sind es vorderhand vier Situationen, aus denen vier Geschichten mit drei bis sechs Leuten sich entfalten. Vier Schachpartien mit Figuren der Gegenwart auf dem Brett der Wirklichkeit.

Bernard Verley als Frédéric in L'AMOUR L'APRES-MIDI

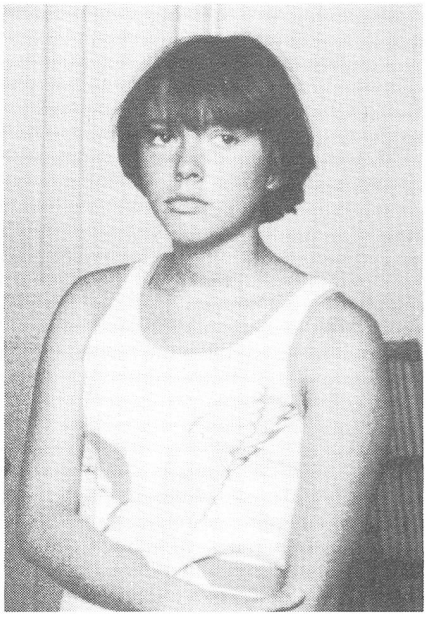
Das Ferne beobachten und das Nahe verpassen

François arbeitet nachts bei der Post und liebt Anne, die tags arbeitet. Sie haben wenig Gelegenheit, zusammen zu sein. François sieht Anne eines Morgens mit dem Flieger aus dem Haus gehen. Er reagiert eifersüchtig, interpretiert die Beobachtung nach seinen eigenen Gedankengängen, und Anne erklärt ihm den wahren Sachverhalt nicht. Sie sagt, sie habe das Recht zu empfangen, wen sie wolle, sie sei ihm keine Rechenschaft schuldig. François fühlt sich verloren und irrt am Nachmittag durch die Strassen. Da entdeckt er den Flieger in Begleitung einer unbekannten Frau. Er folgt dem Paar in den Park der Buttes-Chaumont in der Hoffnung, Anne später von dem Rendez-vous berichten zu können. Zufällig lernt François dabei die junge Lucie kennen. Weil er wissen will, wer die Frau mit dem Flieger ist, nimmt er Lucie, die seiner Haut ganz nahe ist, nicht richtig wahr und verspasst die Chance einer Bekanntschaft. François hat sich in Gedanken etwas ausgemalt, was in der Wirklichkeit keine Entsprechung hat.
«On ne saurait penser a rien» ist das Sprichwort, das LA FEMME DE L'AVIATEUR vorangestellt ist: man kann nicht an nichts denken.

Ungezählte Geschichten liegen bereit

Sabine lebt in der Vorortsstadt Le Mans und studiert in Paris Kunstgeschichte. Sie bricht mit ihrem verheirateten Liebhaber, weil sie die Situation nicht mehr länger ertragen will und all der Versprechungen zum Trotz keinen Ausweg sieht. Sabine entscheidet sich kurzerhand: Ich werde heiraten. Da sie den Glücklichen ihrer Wahl noch nicht kennt, macht sie sich unverzüglich auf die Suche. Bei einem Hochzeitsfest im Haus ihrer Freundin erkürt sie einen adretten Rechtsanwalt zum Mann ihrer Träume, zur Figur, auf die sich ihre weiteren Bemühungen anlegen sollen. Er ist, wie sie feststellt, schön, jung, reich und frei – er und kein anderer soll es sein. Sabine konzentriert sich nun mit allen Kräften darauf, Edmond für ihre Absichten zu gewinnen, und teilt vorsorglich aller Welt ihr Glück mit. Offen gestehen kann sie ihm dies allerdings noch nicht, und so lebt sie die grosse Liebe vor allem in ihrer Vorstellung. Im Zug von Le Mans nach Paris wäre ihr ein anderer Mann nahe gewesen. Sie ist – völlig platonisch – in Edmond vernarrt.

«Quel esprit ne bat la campagne, qui ne fait chateaux en Espagne» ist das Sprichwort, das LE BEAU MARIAGE vorangestellt ist: mit Luftschlössern erobert sich der Geist ganze Königreiche.



Auf den Schein ist selten Verlass

Nach Beendigung der Scheidungsformalitäten fährt Marion mit ihrer jungen Cousine Pauline ins Sommerhaus ihrer Familie, in der Nähe von Granville in der Normandie. Am Strand trifft die begehrte Blondine ihre Jugendliebe Pierre nach etlichen Jahren wieder und lernt dabei auch dessen Bekannten Henri kennen. Pierre gesteht Marion seine ungebrochene Liebe, aber sie interessiert sich für Henri. Inzwischen bahnt sich eine leise, zärtliche Begegnung zwischen Pauline und Sylvain an, einem Jungen, den die Kleine am Strand getroffen hat. Henri ist ein Lebebruder, der neben Marion auch die unkomplizierte Strandverkäuferin Louisette munter weiterpflegt. Als Marion nach einem kurzen Abstecher zurück nach Paris unerwartet wieder auftaucht, verstecken sich Louisette und Sylvain im Bad von Henri, was zu allgemeinen Verwirrungen und einer Reihe von verschiedenen Fehlinterpretationen führt. Am Ende jedenfalls gehen alle wieder ihrer Wege, weil ziemlich alle sich etwas ausmalen, was anderswie stimmt.
«Qui trop parle il se méfait» ist das Sprichwort, das PAULINE A LA PLAGE vorangestellt ist: wer zuviel redet, gräbt sich sein eigenes Grab.

Die Moderne
verstärkt die Einsamkeit

Louise ist eine aufgestellte junge Frau, die in Paris arbeitet und in der Banlieue draussen zusammen mit ihrem Freund Rémi wohnt. Arbeitsstadt auf der einen, Schlafstadt auf der anderen Seite, und zwischendrin ein tägliches Pendeln, das die Arbeit vom Leben mal sicher lokal trennt. Louise stört dies allerdings nicht weiter; sie will einzig am Wochenende ausbrechen aus dem täglichen Trott, und so beschliesst sie, in der Stadt für die Wochenenden ihr «Mädchenstudio» von früher wieder einzurichten und als «Pied-à-Terre» zu benutzen. Durch die regelmässige Distanz zu Rémi verspricht sie ihm und sich grössere Nähe, doch wird das Gegenteil eintreten, nachdem sie sich mit Octave amüsiert und mit einem anderen Jungen geschäkert hat. Louise verbringt eine dieser ominösen Vollmondnächte auswärts ohne richtigen Schlaf, und als sie nach Hause zurückkehrt, muss sie erfahren, dass Réi ihre These ebenfalls ernst genommen hat und dabei eine andere Frau kennenlernte.
«Qui a deux femmes perd son âme; qui a deux maisons perd sa raison», heisst die (erfundene) Volksweisheit aus der Champagne, die Rohmer als proverbe vor seine comédie LES NUITS DE LA PLEINE LUNE stellt: wer zwei Frauen hat, verliert seine Seele, wer zwei Häuser hat, seine Vernunft.

Kleines wird sichtbar

Wenn Rohmer diese neuen, jugendlich anmutenden Geschichten erzählt, so bewegt er sich wie eine Libelle auf der Wasseroberfläche; die scheinbare Leichtigkeit seiner Schilderung, das geschickte Ausnutzen einer leisen Oberflächenspannung sind Mittel zum Zweck: sie verhelfen inneren Vorgängen, sichtbar zu werden, bringen Unbewusstes ins Bewusstsein, lassen es aus der Tiefe (der Verdrängung) auftauchen. Es war Bazin, der einmal geschrieben hat: «Den Meeresgrund zeigen, ihn zeigen und nicht ihn beschreiben, das ist das Kino.» Rohmer spricht von den kleinen Gefühlen, die er mikroskopisch genau sichtbar macht.
Er spinnt seine Geschichten mit verblüffender Konsequenz, spielt wie Hitchcock mit offenen Karten: Man wartet als Zuschauer nicht auf eine Lösung – die eh nicht möglich wäre –, aber auf Erlösung aus einer durchgehaltenen Spannung im Gefühlsbereich. Der 'suspense' – um dieses strapazierte Wort wieder einmal fremdgehen zu lassen – liegt bei Rohmers ersten vier «Comédies et Proverbes» im Gedachten (LA FEMME DE L'AVIATEUR), im Wunsch (LE BEAU MARIAGE), im Unausgesprochenen (PAULINE A LA PLAGE) oder im Versuchten (LES NUITS DE LA PLEINE LUNE).
Die Komik tritt in diesen kleinen Alltagstragödien in den Vordergrund, die Zuschauer(innen) können die amüsantesten Situationen miterleben, sich amüsieren, ohne dass Rohmer auch nur einmal eine seiner irregeleiteten Figuren der Lächerlichkeit preisgeben würde. Es ist ein wesentlicher Unterschied, ob man/frau sich amüsiert, weil man/frau eine Situation, wie sie aus eigener Erfahrung bekannt sein kann, in ihrer Konstitution durchschaut, oder ob man sich aus überheblicher Position heraus über sie lustig macht. Rohmers Konstellationen gehören zu den gewöhnlichsten der zivilisierten Erde. Seine Ironie nährt sich aus den an sich durchschaubaren Gegebenheiten, mit immenser Zärtlichkeit, ja Schamhaftigkeit fast betrachtet und beobachtet er seine Figuren. Der Schlussdialog von PAULINE A LA PLAGE mag beispielhaft eine der Quintessenzen veranschaulichen:

MARION: Ich wollte Dir sagen – ich dachte an etwas, gestern im Zug. Ich dachte, dass da eigentlich kein Beweis war, dass etwas geschehen war mit der Strandverkäuferin. Henri hätte sehr gut mit ihr zusammen sein und mir vormachen können, es wäre Sylvain. O.K., ich hoffe, es war nicht so, das wäre wirklich ... wirklich zu schlimm. Aber du solltest nicht traurig sein über etwas, das vielleicht nicht wahr ist.
PAULINE: Ich bin nicht traurig.
MARION: Sag' dir, es ist nicht wahr. Versuch, dich davon zu überzeugen. Und ich bleibe vom Gegenteil überzeugt. Auf diese Art werden wir beide glücklich sein.
PAULINE: Ja.

Wesenszüge des Beziehungslebens verdichten

Marion weiss nichts und plaudert, Pauline weiss alles und schweigt. Rohmer schreibt seine Stücke auf Zelluloid. Die Szenarios muten bei all den Filmen an wie fürs Theater konzipiert, aber nur auf der Leinwand erfüllen sich die Intentionen des Autors vollends. Man beginnt auch zu verstehen, was Rohmer meint, wenn er über Godards neuere Filme und die von weiteren Autoren sagt: «Ce qui me gêne, c'est qu'on y sent trop le cinéma.»
Für ihn bezieht sich ein ansehnlicher Teil des Autorenkinos zu stark auf sich, die eigene Arbeit, will heissen: das Filmschaffen selbst. Rohmer will seine Figuren nicht des Kinos wegen erschaffen; er arbeitet an einer Art Theater, das erst im Kino aufgeht, denn im Kino kann er den Raum, den er bespielt, der ihm in all seinen Details so wichtig ist, auch wirklich in sich selbst geschlossen halten. Da bleibt nicht einmal eine vierte Wand offen. Rohmer konfrontiert uns mit einfachen Konstellationen, skizziert sie klar und direkt, so dass der Zugang zum Wesentlichen nicht versperrt ist. Konsequent verzichtet er auf irgendwelche Eskapaden der Kamera, verwendet kaum Grossaufnahmen, ja bleibt zumeist auch optisch auf einer mittleren Distanz zu seinen Darstellern.
Was ihm seine Gegner(innen) zuweilen vorgeworfen haben, ist just seine Stärke. Rohmer tut nichts anderes, als seine Figuren in Umstände zu versetzen, die eine Beschäftigung mit alten wie neuen Werten (Moralvostellungen, Gefühlshaushalt) notwendig machen. Ihm nachher vorzuwerfen, seine Moral sei «puritanisch», seine Filme seien gar «raktionär», erscheint deplaziert. Schliesslich ist es nicht Rohmer, der uns die «Moral» zu seinen alten wie den neuen Filmen serviert. Die Schlüsse lässt er uns selber ziehen, er provoziert sie lediglich, und er tut dies kompromisslos.
Er zeigt uns ungebrochen Situationen auf, in die wir am liebsten eingreifen möchten, weil wir – dank seiner Konzentration aufs Wesentliche – die Kon-

sequenzen einzelner Handlungsschritte erkennen. Würden wir andererseits – wie Rohmers Gestalten – mittendrin stecken im emotionalen Schlamassel, so fehlten auch uns die notwendigen Relationen, verpassten auch wir die Chancen zur Korrektur. Er bietet uns ein Identifikationskino mit umgekehrten Vorzeichen, eines der Schwächen, wo jene am tiefsten stürzen, die sich am stärksten bemerkbar gemacht haben. Wenn es so etwas wie eine zentrale Lehre gibt, die sich aus Rohmers Filmen ziehen liesse, dann wohl jene, dass gewisse Sicherungen beim Klettern am steilen Berg der Gefühle den Fall beim Absturz vielleicht nicht verhindern wohl aber dämmen können. Zur Sicherung genügt es zumeist schon, Denken und Handeln in Einklang zu bringen.

Die Zurückhaltung des weisen Herrn

Rohmer ist nicht irgendwo in einer seiner Figuren direkt zu suchen, er gehört auch nicht einfach zu einer seiner Situationen. Der zurückhaltende ältere Herr, der schon zu Zeiten der von ihm mitgeprägten Nouvelle Vague einen eigenständigen Weg einschlug, steckt irgendwo dazwischen. Er redet nicht über etwas, was er thematisieren will, er zeigt es. Und dass die Quintessenz seiner Filme dann ausserhalb des Geschehens liegt, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass das, was er seine Figuren reden lässt – sehr viel, man weiss es –, nicht einfach mit dem übereinstimmt, was er sagen oder eben demonstrieren will. Er steckt auf einer Metaebene, verhält sich auch diesbezüglich wie ein Dokumentarist, der uns durch das «blosse» Aufzeigen auf den Sprung zu einer Erkenntnis führt. Einen Ethnologen hat ihn Pascale Ogier im Gespräch mit filmbulletin genannt. Da ist er aber doch wieder nicht zu verwechseln mit Aurora, der Schriftstellerin aus LE GENOU DE CLAIRE. Im Gegensatz zu ihr, die die Dinge «nur» entdeckt, hat Rohmer selbst einmal festgehalten, «kombiniere ich einige Grundelemente, nur wenige, etwa so, wie es der Chemiker tut.» Rohmer bringt Figuren ins Reagenzglas seiner möglichst natürlichen Dekors, lässt sie aufeinander reagieren, und voilà: dieser Vorgang ist es, den er abfilmt.

Intensive Vorbereitung über alles

Klar, dass er seine Elemente, seine Personen eben, zuerst genaustens kennen muss. Für diesen Prozess sind sie elementar wichtig, und ausschlaggebend ist die Vorbereitungsarbeit mit ihnen, ihre Ausgestaltung. Rohmer ist dafür bekannt, dass er zu seinen Schauspielern eine äusserst intensive und enge Beziehung pflegt, nicht im jovialen Sinn, aber in einem professionellen. So haben die meisten Darsteller der «Comédies et Proverbes» schon seit Jahren mit ihm gearbeitet, sei's in Filmen, sei's im Theater, auf das Rohmer in der Phase zwischen den beiden Serien auswich. Fabrice Luchini gehört zu ihnen, und er beschrieb die Arbeitsweise Rohmers im Gespräch einmal sehr schön: «Eric Rohmer ist ein Regisseur, der mehr Beobachter ist, der das Gespür zur Beobachtung hat, zum Hinhören und Hinsehen. Er verstellt die Schauspieler nicht, versucht nicht, ihnen eine genaue Richtung aufzuzwingen. Er liebt es, ihnen den Raum zu geben, in dem sie sich dann mit ihren Gefühlen, mit ihrem Naturell bewegen können.»

LE BEAU MARIAGE mit Béatrice Romand, André Dussollier, Arielle Dombasle

Das gegenseitige Kennen, das Vertrauen schafft, scheint eine wichtige Grundlage dafür zu sein, dass sich keiner nach den Dreharbeiten zu diesen Filmen 'ausgezogen' vorkommt. Zusammen mit den Schauspielern bearbeitet Rohmer seine Bücher, legt er die Dialoge, die im fertigen Film ebenso wichtig sind wie der bildliche Rest, aufs Komma genau fest. Mit Hilfe von Video oder Super-8 werden Grundlagendokumente erarbeitet und gesammelt, so dass am Ende, wenn's mit Drehen ernst gilt, alles sehr rasch und ohne viel Abfall nach fixer Vorgabe aufgenommen wird. Die Montage bei Rohmers Filmen kommt einem einfachen Zusammenfügen der einzelnen Einstellungen gleich.
Wenn es beim Dreh nach festgelegtem Dialog doch vorkommt, dass etwa der junge Simon de la Brosse, der die Rolle von Sylvain in PAULINE A LA PLAGE spielt, kleine Aenderungen während der Aufnahme macht, so versteht Rohmer dies als «toute petite variété, qui fait que ce n'est pas du théatre», als jenen kleinen Unterschied, der bewirkt, dass dies nicht Theater ist. Im Theater würde man meinen, wären diese kleinen Abweichungen laufend auch möglich. «Possible, oui», sagt Rohmer, «mais mieux au cinéma». Wer diese kleine Finesse begreift, hat viel von Rohmers Cinéma verstanden. Schliesslich war er es, der 1948 in 'Les temps modernes' einem «cinéma parlant» das Wort geschrieben hatte: «Das Kino hat mehr als dreissig Jahre gebraucht, zu lernen, sich auf die Sprache einzustellen; es ist normal, dass es nach achzehn Jahren nun die Mittel noch nicht gefunden hat, sich der Sprache zu bedienen. (...) Wenn der Tonfilm ('le parlant') eine Kunst darstellt, so muss das Wort ('la parole') darin eine Rolle spielen, die seiner Natur des Zeichens ('signe', des Signifikanten) entspricht, und nicht nur als ein privilegiertes Tonereignis erscheint in bezug auf die andern, aber doch sekundär im Vergleich zum Bild.»

Dokumentarist des aufrichtigen Spiels

Steht das Drehbuch mit dem Text einmal fest, so überlässt Rohmer die Schauspieler fürs Spiel sich selbst. Bruno Ganz, den Rohmer für die nach wie vor beste buchstabengetreue Literaturverfilmung verpflichtet hatte (LA MARQUISE D'O, nach Kleist – auch eine moralische Geschichte, notabene), erzählt, Rohmer hätte ihm vor den Dreharbeiten geschrieben: «Ich bin Dokumentarfilmer. Wie sie die Rolle spielen wollen, das ist Ihr Problem, dazu kann ich Ihnen gar nichts sagen.» (filmbulletin, Nummer 117) Und dasselbe gilt im übertragenen Sinn auch für die vorliegenden vier Filme der «Comédies et Proverbes». «Ich schreibe eine Komödie (comédie), und ich schlage sie nachher den Schauspielern (comédiens) vor, die den Text auf sich nehmen.» Und zu den Schauspielern: «Man kann den 'Misanthrope' komisch oder tragisch spielen. Ihr habt weder tragisch noch komisch gespielt. Das, was ich vorziehe: ihr habt aufrichtig (sincère) gespielt.»
Rohmers Regie hat nichts mit konventioneller Schauspielerführung zu tun – seine Arbeit beginnt viel früher und hört anderseits wiederum früh genug auf, damit der einzelne Darsteller, die Darstellerin sich selber einbringen und entfalten kann. Rohmer definiert die Situationen, den Hintergrund, vor dem

Marie Riviére als Anne in LA FEMME DE L'AVIATEUR

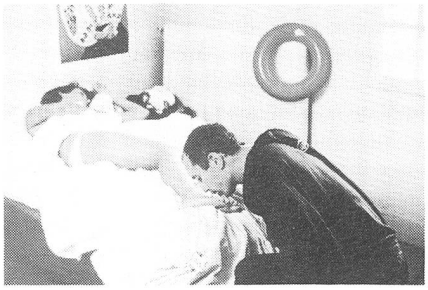
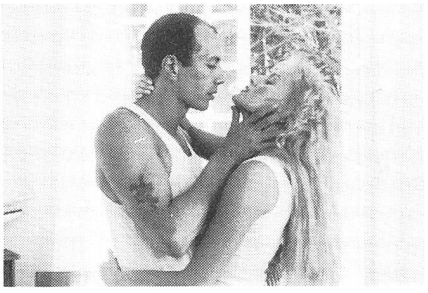
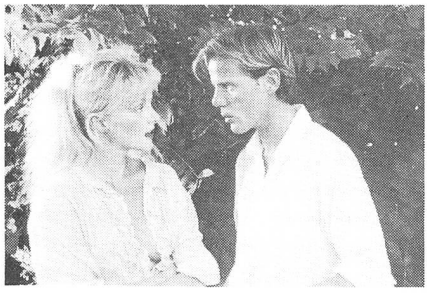
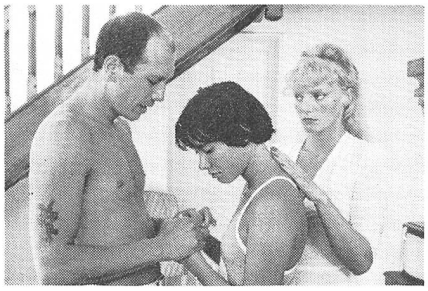
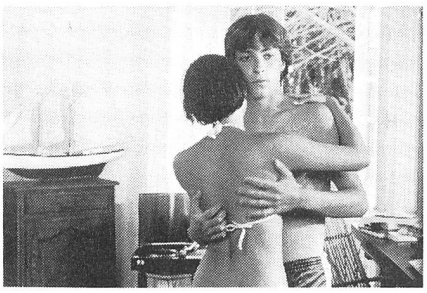
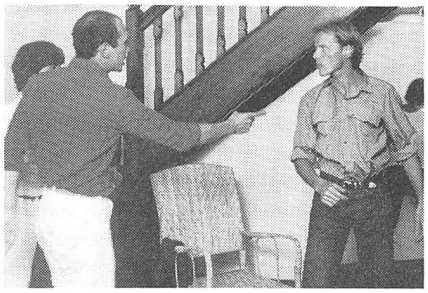
sie sich abspielen, die natürlichen Kulissen sozusagen, denn diese sind jedes Mal von neuem gezielt und subtil Kriterien der visuellen Einbettung ausgewählt. Sei dies das pittoreske Bild von Le Mans' Altstadt mit dem Antiquitätenladen in LE BEAU MARIAGE, seien es die Strassen von Paris in LA FEMME DE L'AVIATEUR, die da plötzlich zur Bühne werden, der Strand von Granville in PAULINE A LA PLAGE oder die Metropassagen in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE.

Diese äusseren Dekors erhalten noch je eine Variante 'innen' zugeordnet: ein Zimmer, eine Boutique, ein Haus, zwei Wohnungen. Sind die Räume einmal definiert, so bewegt Rohmer seine Figuren darin in einer Art, die den Zuschauer immer in Klarheit über die einzelnen Positionen lässt, so dass die Dialoge, die sich nun entspannen, ihr Gewicht erhalten, sich die Konzentration auf sie verschieben kann. Jetzt können auch die wunderbaren Widersprüche der einzelnen Figuren zum Tragen kommen. Was früher an Gegensätzlichkeiten zwischen den Kommentaren und Selbstbeschreibungen und ihrem Verhalten auffiel, spielt sich jetzt in voller Widersprüchlichkeit zwischen Aussage und Verhalten im Bild ab. Die Personen sagen etwas und tun das Gegenteil – das wohl extremste Beispiel dafür: Marion in PAULINE A LA PLAGE.

Kettenreaktionen

Und diese Konsequenz im Ablauf! Ein äusseres Zeichen löst gleich einem Schlüsselreiz eine Kette von Reaktionen aus, blendet für alles weitere. So konzentriert sich François in LA FEMME DE L'AVIATEUR voll darauf, herauszufinden, wer die Frau des Fliegers ist, und verpasst dabei vielleicht die Chance seines Lebens. «Man kann nicht nichts denken», aber man kann sich mit den Dingen beschäftigen, die vielleicht gar nicht existieren: zum Beispiel mit der Frau des Fliegers. Rohmer lässt den Zuschauer leiden, aber der Zuschauer geniesst es, denn die Situationen sind je genau komisch genug. Im leisen Schmerz gepaart mit sanfter Ironie kristallisiert sich so etwas wie praktische Regeln für den Alltagsgebrauch heraus.
Sabine steigert sich in LE BEAU MARIAGE voll in ihr eigenes Gedankenlabyrinth hinein; sie kann ziemlich rasch nicht mehr erkennen, was Wunsch, was Wirklichkeit ist. Dadurch beginnt sie auch die Umwelt, hier den komischen Rechtsanwalt, der ihre grosse Liebe sein soll, zu interpretieren – so wie sie es sich wünscht. Schein und Sein, Wunsch und Wirklichkeit – Luftschlösser tragen den Zusammenbruch in sich, aber woran lassen sie sich erkennen?
Eine der vernichtendsten Szenen in diesem Film erscheint nur gerade dem Zuschauer – als drittem Beteiligten neben Sabine und 'ihrem' Anwalt – beinahe unerträglich, da er, wenn die beiden auf Sabines Geburtstagsparty kurz zusammen sind, die Tragik der Situation erkennt. Aber Rohmer gibt ihr eine sanfte Härte, man soll sie spüren in einem aufbauenden Sinn. Schliesslich kreist er zurück in den Zug, dorthin, wo alles angefangen hat – vor allem: wo alles einen völlig anderen Verlauf hätte nehmen können. (Rohmer hat das unterstrichen durch einen 'falschen' Anfang, den er setzt: in der allerersten Sequenz lockt er mit wenigen Einstellungen den Zuschauer, der die Konventionen des Kinos kennt, auf die

PAULINE A LA PLAGE mit Arielle Dombasle, Pascal Greggory, Amanda Langlet, Feodor Atkine, Simon De La Brosse

Fährte einer Geschichte, die er dann schlicht nicht erzählt.) Wie François spürt auch Sabine die Nähe eines Gefühls nicht, weil sie beide sich zu stark verkrampft haben, eine Antwort auf ihr Gefühl zu bekommen. Die Entkrampfung braucht einen Bewusstseinsprozess, ihre Darstellung ist Veräusserlichung.

Die Situationen sind auswegsloser geworden

Die neueren Erzählungen sind abgerundet, in einen wiederkehrenden Rahmen gestellt, dessen Prinzip Rohmer Marcel Carné abgeschaut hat. Gleich dem Vorhang im Theater wird zu Beginn von PAULINE A LA PLAGE ein Gartentor geöffnet und am Ende wieder geschlossen. Dazwischen gibt es die verschiedensten Befindlichkeiten, gibt es nach dem kurzen Aufbau die Verwirrung durch ein Wechselspiel, bei dem alle Figuren einbezogen sind. Auf unerwiesenen Tatsachen aufbauend verhält man sich je falsch – und in der Gefühlswelt heisst dies oft: unwiderruflich falsch. Die dauernde Interpretation, das zu Ende bereden, bringt auch niemanden weiter; der scheinbare Trost, den Marion am Schluss vor allem sich selber zuspricht, schaufelt das Grab zu, das das viele Reden ausgehoben hat.
Was im Vergleich zu den älteren «Contes Moraux» auffällt, ist die Tatsache, dass die «Comédies et Proverbes» zwar einen äusseren Rahmen erhalten haben, innerlich jedoch weit auswegsloser enden. Mündeten die älteren Parabeln im gesuchten Ehehort oder (im Fall von LA COLLECTIONNEUSE) der gesuchten Einsamkeit, so sind die Hauptfiguren inzwischen am Ende allesamt verlassen und auf sich selbst zurückgeworfen. Pauline und Marion haben sich durch Fehlinterpretationen die (Ferien)Liebe verdorben, François hat aus demselben Grund Anne alleingelassen, Sabine sitzt wieder im Zug und hat den Mann ihrer Träume noch immer nicht gefunden, weil sie sich zu sehr auf einen versteift hatte, und Louise schliesslich sitzt völlig gebrochen mit ihren beiden leeren Wohnungen da. Was sie sich und Rémi gross- und freizügig zuerkannt hat, das erträgt sie nun in der letzten Konsequenz nicht mehr. Die Zeiten sind härter geworden für Leute, die sich Gefühle leisten möchten. Sabines angehimmelter Rechtsanwalt in LE BEAU MARIAGE hat schlicht keine Zeit dazu und so etwas ohnehin erst für später eingeplant.

Der urbane Lebensraum isoliert

Vieles könnte voraussehbar sein, wenn man den eigenen Gedanken zuerst auf den Grund ginge, das bekommt Louise in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE zu spüren. Sie richtet sich ihre sturmfreie Bude wieder ein, und als sie dort den ersten Abend verbringen soll, ergeht es ihr wie dem pleitegegangenen Amerikaner in LE SIGNE DU LION: sie bleibt allein, die Freunde/innen haben eben gerade keine Zeit. Eingestehen, dass sie sich die Freiheit anders vorgestellt hatte, wird sie nicht können, also legt sie sich eine Ausrede zurecht und glaubt am Ende den kleinen Selbstbetrug noch selber. Was da im Kleinen angelegt ist, nimmt das Grosse vorweg. Louise macht sich laufend Dinge vor. Missverständnisse gründen auch hier auf Verständigungs-Schwierigkeiten,

Pascale Ogier als Louise und Tcheky Karyo als Rémi in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE