

FRIEDA GRAFE 30 FILME

3. HEFT FILME 21 – 30

herausgegeben von
Max Annas, Annett Busch, Henriette Gunkel

INHALT

21	The Strong Man – Frank CAPRA	Text	Luke Robinson	Seite	164
22	Boudu sauvé des eaux – Jean RENOIR	Text	Florian Schneider	Seite	170
23	Désiré – Sacha GUITRY	Text	Henriette Gunkel	Seite	176
24	Gentlemen Prefer Blondes – Howard HAWKS	Text	Diedrich Diederichsen	Seite	182
25	The Saga of Anatahan – Josef von STERNBERG	Text	Ute Holl	Seite	188
26	Viaggio in Italia – Roberto ROSSELLINI	Text	Aryan Kaganof	Seite	194
27	The Bellboy – Jerry LEWIS	Text	Gertrud Koch	Seite	202
28	Une femme est une femme – Jean-Luc GODARD	Text	Constanze Ruhm	Seite	208
29	Anatomie d'un rapport – Luc MOULLET / Antionietta PIZZORNO	Text	Volker Pantenburg	Seite	216
30	News from Home – Chantal AKERMAN	Text	Kathrin Rothemund	Seite	222
	Filmstills 21 – 30			Seite	233



FLORIAN SCHNEIDER BOUDU SAUVÉ DES EAUX

»Boudu sauvé des eaux« gilt nicht unbedingt als das Meisterwerk von Jean Renoir. Dass der Film von Frieda Grafe zu einem ihrer 30 »Lieblingsfilme« nominiert wird, dürfte einer gerissenen Logik folgen, die weit über das übliche Maß an Ironie hinausreicht.

Gedreht im Sommer 1932, noch vor »Madame Bovary« (1933) und bald nach »La Chienne« (1931), dazwischen nur »La Nuit du carrefour« (1932) und »Chotard et Cie« (1932), handelt es sich bei »Boudu« um die Adaption einer Komödie von René Fauchois, die schon seit Jahren recht erfolgreich im Pariser Boulevardtheater lief.

Hauptdarsteller Michel Simon, dem die Idee zu dem Film am Ende der Dreharbeiten zu »La Chienne« kam und dem zum Dank dafür die Rolle des Landstreichers buchstäblich auf den Leib geschrieben wurde, war gleichzeitig der Produzent des Films und somit verantwortlich dafür, dass die Finanzierung des Projektes keinerlei Probleme bereitete, ja sogar alle Erwartungen übertraf. Renoirs Traum war es schließlich, zwei Filme pro Jahr zu drehen, und ausgerechnet mitten in der großen Depression der frühen 1930er Jahre schien ihm das auch tatsächlich zu gelingen.

»Boudu« wird gemeinhin als frühe Vorwegnahme der Hippie-Bewegung begriffen. Renoir hat alles dafür getan, diese Lesart weiter zu unterfüttern. Er übernimmt von der Theatervorlage eigentlich nur die ersten beiden Akte, und kehrt die Geschichte in ihr Gegenteil um: So wird aus der rührseligen Erziehungskomödie von Fauchois ein Lob der Unangepasstheit, der Unzähmbarkeit und des Umherschweifens, eine anarchische Parade des Unmittelbaren und Unvorhersehbaren oder der skandalöse Triumphzug von Chaos und Verwüstung, sobald es zu einer vermeintlich direkten Konfrontation mit der bestehenden Ordnung kommt.

Heute wissen wir natürlich mehr und vor allem, dass die naive Rebellion gegen bildungsbürgerliche Konventionen mehr oder weniger zwangsläufig im Zirkelschluss der Re-Affirmation eben jener als zivilisatorisch ver-

brämten Übereinkünfte mündet. Die post-romantische Rückbesinnung auf ehemals verfemte Werte kommt bekanntermaßen umso moralinsaurer daher, je überfällig der Renovierung ist und je weniger demzufolge das Erbe eines wie auch immer gearteten »Humanismus« auszuschlagen wäre.

Was ist also von »Boudu« aus heutiger Sicht zu halten? Viel mehr noch als eine pittoreske Referenz an die Originalschauplätze des Paris der 20er und 30er Jahre, viel mehr noch als eine Hommage an die unbändige Schauspielkunst von Michel Simon ist Jean Renoir mit »Boudu sauvé des eaux« ein ebenso amüsanter wie verstörender Beitrag zur Kritik der politischen Ökonomie des Mitleids gelungen.

Wie immer geht es bei Renoir weniger darum, was er gemacht, sondern wie er es gemacht hat. Und so wie Renoir in seinen Filmen zuvor den Theaterbetrieb zur Schau gestellt hat, untersucht er nun die neue Ökonomie des Mitleids als Triebfeder des Tonfilms. Das kann auch nur zu einem Zeitpunkt gelingen, an dem die neue Ordnung der Bilder sich noch nicht als alternativlos herausgestellt hat, sondern ihre eigene Gebrochenheit noch offenbart.

Boudu stürzt die Zuschauer in ein spiralförmig angeordnetes Wechselspiel von Antipathie und Sympathie, das zu einer systematischen De-identifikation mit den Figuren führt. Resultat ist eine quasi-dokumentarische Sicht auf den Terror der Inklusion: Großaufnahmen mit langen Brennweiten auf freier Wildbahn, geschickt gekontert mit weitwinkligen und weichgezeichneten Einstellungen im Dekor der bürgerlichen Häuslichkeit. Beide sind konsequent gepaart mit einem Originalton, der erbarmungslos hart auf Bild geschnitten ist.

Die Montage befördert keinerlei Einfühlung in die Figuren, erzeugt vielmehr Distanz und Befremden, weil auch die Kamera ständig wechselnde Standpunkte einnimmt. Was passiert, ereignet sich innerhalb einer Kadrierung, in der sich die Ereignisse überlagern, ohne dass sich der ursprüngliche Fokus verändert. Milieu und Handlung überlagern sich in einem Maße, das die Perspektive außer Kraft setzt. Diese Kündigung einer »vorweggenommenen Übereinkunft zwischen Künstler und Betrachter«, ¹ die Grafe bei Renoir feststellt, löst ein gewisses Unbehagen im Publikum aus, verlangt es von diesem doch, ständig nach einer anderen Position zu suchen.

Die Kunstlosigkeit einer nicht nur vor dem Hintergrund heutiger Sehgewohnheiten primitiven Montage steht in delikatem Widerspruch zur eigentlichen Handlung, in der das Andere mit Großherzigkeit ins Visier genommen wird. Es möge teilhaben an dem Projekt, ein Ich zu werden, das sich selbst gefällt; es soll an den Errungenschaften der bürgerlichen Zivilisation partizipieren, indem es seine Instinkte kultiviert. Und dazu wird es weder gezwungen noch überzeugt, vielmehr überredet.

Diese spezielle Form der Überredungskunst zeichnet nicht nur die Filmhandlung, sondern in erweitertem Sinn auch die neuen Möglichkeiten des Tonfilms aus. Renoir verweigert sich diesem partielle Identifikation stiftenden Maßnahmenkatalog, der eine bislang nicht gekannte Form von Kontinuität über die Synchronspur hervorzubringen verspricht. So gesehen sind es entlaufene Bilder, die sich aus der scheinbaren Konsistenz von filmischem Raum und der vermeintlichen Kohärenz filmischer Zeit davon machen wie Renoirs Hund namens »Jerry«, der ja angeblich auch das Vorbild für die Figur des Boudu war.

So beginnt auch der Film: Nach einer belanglosen Auseinandersetzung um ein Stück Wurst ist einem Landstreicher sein schwarzer, zotteliger Hund abhanden gekommen. Auf die Hilfe der Behörden kann er ebenso wenig zählen wie auf die der übrigen Spaziergänger, die sich ängstlich aus dem Staub machen, sobald der verwaahlste Boudu auf sie zutritt.

Ganz im Gegensatz zu einer gut gekleideten Dame, die einen braunen Pekinesen vermisst und den patrouillierenden Polizisten sofort über dessen Wert von 10.000 Francs in Kenntnis setzt, woraufhin dieser selbstverständlich eine großangelegte Fahndung veranlasst. Dem verzweifelten Boudu bleibt dagegen nur die routinierte Mildtätigkeit einer jungen Mutter, die ihr Kind dazu bringt, dem Obdachlosen 5 Francs zuzustecken. Ihre Begründung lautet, man müsse immer denjenigen helfen, die im Leben weniger Glück hätten.

Renoir stellt also zu Beginn und in ziemlich groben Zügen die zwei Grundformen des Mitleids vor: erst als Abstraktion, die vom konkreten Gebrauchswert absieht und Gegenstand einer nüchternen Berechnung des fiktiven Marktwerts ist; andererseits als willkürlich vergebene Mildtätigkeit, deren präventiv kalkulierter Zweck ist, das eigene Wohl zu vermehren. Weil beide, marktwirtschaftliches Kalkül und selbstgefällige Nächstenliebe, auf dem Quidproquo der Tauschwertabstraktion basieren, können sie auf dieser Grundlage auch friedlich koexistieren.

Danach wird es komplizierter: Boudu stellt das Tauschgesetz vom Kopf auf die Füße, wenn er den reichen Automobilisten brüskiert, dem er dienstfertig die Wagentür geöffnet hat. Um ein Trinkgeld verlegen, muss dieser hinnehmen, wie der Landstreicher ihm, statt auf eine Entlohnung zu warten, die 5 Francs mit denselben Worten in die Hand drückt, mit denen er den Geldschein eben von dem Kind geschenkt bekommen hatte: »Kauf dir etwas Brot davon!«

Als dann der Buchhändler Lestingois einem jungen Studenten die verhältnismäßig teure Ausgabe von Voltaires »Amabeds Briefe« einfach so zusteckt, kann er auf die Frage, wieso er das mache, wo er ihn doch gar nicht kenne, nur schmunzeln. Da weiß der stolze Bürger, dass er sich mit der Großzügigkeit seinesgleichen gegenüber doch nur selbst beschenkt und legt gleich noch ein Buch drauf.

»L'ethnologie du blanc« hieß das etwa zeitgleiche Unterfangen des Literaten und Kunsttheoretikers Carl Einstein, der frühzeitig vor dem Faschismus aus Berlin nach Paris geflohen war und dort mit Georges Bataille das illustrierte Zeitschriftenprojekt »Documents« gründete. Gut ein Jahr nach dem Start von »Boudu sauvé des eaux« reist Jean Renoir zusammen mit Einstein nach Südfrankreich, um dort im Sommer 1934 das Drehbuch für »Toni«, den Lieblingsfilm der Regisseure der »Nouvelle Vague«, zu schreiben.

Frieda Grafe hat sich intensiv mit dem Werk von Carl Einstein beschäftigt.² Ausgangspunkt war das unerklärliche Fehlen von Einsteins Namen im Vorspann von »Toni« und das systematische Verschweigen seiner Rolle als Drehbuchautor, Dialogschreiber, Ideengeber und anfänglich sogar Ko-Produzent. Aus den Recherchen von Frieda Grafe geht hervor, dass Einstein und Renoir zusammen mit Pierre Braunberger und dem Industriellen Pierre Gaut, der nicht nur Farben herstellte, sondern auch Kunst sammelte, eine Produktionsfirma gründeten. Diese trug den programmatischen Titel: »Les Films d'Aujourd'hui«.

Vor diesem Hintergrund kann »Boudu sauvé des eaux« nicht nur, wie Grafe anmerkt, als Mischung aus dem Naturalismus Stroheims mit Chaplins Burleske,³ sondern auch als ein erstes Experiment in Sachen eines ethnologischen Films ganz im Sinne Einsteins gelten. Der Blick wird statt auf ferne Länder und Kolonien auf das Fremde und Wilde in der eigenen, unmittelbaren Umgebung gerichtet.

Der Buchhändler Lestingois sieht Boudu mit dem Fernglas, wie er am Uferkai der Seine entlang torkelt. Er erkennt im Landstreicher sofort das außerordentlich prächtige Exemplar einer Gattung, von der es in Paris wegen Wirtschaftskrise und grassierender Obdachlosigkeit zu jener Zeit wohl Zehntausende gibt. Er verfolgt ihn und beobachtet, wie Boudu über die Brüstung des Pont des Arts, der Brücke am Louvre, klettert, offenbar um seinem Leben ein Ende zu setzen.

Plötzlich überkommt Lestingois eine Re-
gung, die ihn dazu bringt, den Beobachterposten zu verlassen und zu intervenieren. Hin-
terher stellt er seinen ungewöhnlichen Einsatz in souverän gespielter Bescheidenheit
als eine Art Selbstverständlichkeit dar, die eigentlich gar nicht der Rede wert sei. Nur
langsam schwant ihm, dass seine Heldentat eine Kette von Missverständnissen auslöst
und eine Reihung von unfreiwillig komischen Konstellationen hervorgebracht hat, die er
nicht mehr rückgängig machen kann, ohne sein Gesicht zu verlieren.

Boudu lässt sich von Lestingois zwar zum
Bleiben überreden, nicht aber dazu, den Gepflogenheiten eines bürgerlichen Haushalts
Folge zu leisten. Dieser basiert nämlich auf einem Begriff von Bildung, der, jenseits des
Mitleids, das komplizierte Verhältnis aus Distanz und Nähe verwaltet. Die unausgespro-
chenen und für Außenstehende kaum zu entziffernden Kodierungen der liberalen Ideo-
logie setzen den unbedingten Respekt vor der Warenform voraus, um im Gegenzug die
mehr oder weniger heuchlerische Sublimierung nicht zu leugnender Bedürfnisse zu er-
möglichen.

An der Aussichtslosigkeit der Integration
des Fremden in das Regime bildungsbürgerlicher Freizügigkeit kann selbst ein Lotteriegewinn,
der wie ein Geschenk des Himmels wirkt, nichts ändern. Boudu's unverhoffter
Reichtum scheint zwar auf den ersten Blick die verzwickte Konstellation zur allgemeinen
Zufriedenheit hin aufzulösen. Doch die Transformation des Bemitleidenswerten in den
Begehrenswerten, findet nur in den Augen der Betrachter statt.

Das Mitleid, dem ja eher der Verdacht an-
hängt, nur vorübergehend oder episodisch zu sein, führt also nicht zur allseits erwarteten
kathartischen Reinigung. Es beginnt sich genau dann zu verselbständigen, wenn der
Bemitleidete das Spiel nicht als Spiel begreifen kann oder will.

Das ist das Verstörende des Films, denn
ab einem gewissen Zeitpunkt ist die Eskalation unaufhaltsam. Es spielt einerseits keine
Rolle mehr, ob das Mitleid nur gespielt ist, andererseits weiß auch niemand mehr, ob
der Andere das Spiel nicht längst durchschaut hat und bloß eine Rolle spielt. Am Ende ist
alles wie zuvor, und worum sonst sollte es beim Film gehen?

1 Frieda Grafe, 5.179. 2 Ebd., 5.167. 3 Ebd., 5.169.

Philips Radio	JORIS IJENS	1931	Sans Soleil	CHRIS MARKER	1983
Toni	JEAN RENOIR	1934	Police Academy	HUGH WILSON	1984
Kumonosu-jo	AKIRA KUROSAWA	1957	Sans toit ni loi	AGNÈS VARRA	1985
Os Cafajestes	RUY GUERRA	1962	Johanna d'Arc of Mongolia	ULRIKE OTTINGER	1989
Viiva Maria!	LOUIS MALLE	1965	Lumumba, la mort d'un prophète	RAOUL PECK	1990
Unsere Afrikareise	PETER KUBELKA	1966	Die NordkaLotte	PETER NESTLER	1991
Ice	ROBERT KRAMER	1969	Die Antigone ...	J.-M. STRAUB + DANIELÉ HUILLET	1991
Rani radovi	ŽELIMIR ŽILNIK	1969	Showgirls	PAUL VERHOEVEN	1995
Out 1: Noli me tangere	JACQUES RIVETTE	1971	Insomnia	ERIK SKJOLDBJÆRG	1997
Herz aus Glas	WERNER HERZOG	1976	Dirty Pretty Things	STEPHEN FREARS	2002
Drinnen, das ist wie draußen nur anders	MICHAEL MRAKITSCH	1977	L'intrus	CLAIRE DENIS	2004
Providence	ALAIN RESNAIS	1977	The Life Aquatic with Steve Zissou	WES ANDERSON	2004
A Idade da Terra	GLAUBER ROCHA	1980	Caché	MICHAEL HANEKE	2005
Une chambre en ville	JACQUES DEMI	1982	I'm Not There	TODD HAYNES	2007
The French	WILLIAM KLEIN	1982	Film Socialisme	JEAN-LUC GODARD	2010