

SCHÜREN

Bettina Karrer

Unstillbare Sehnsucht

Die Filme von Claude Sautet



Bettina Karrer
Unstillbare Sehnsucht – Die Filme von Claude Sautet

Gedruckt mit Unterstützung der Richard Stury Stiftung

Bettina Karrer

Unstillbare Sehnsucht

Die Filme von Claude Sautet

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Abbildungsnachweis

France Télévisions Distribution (Abb. 92, 94, 96); MGM (Abb. 65);
Minerva Pictures (Abb. 95); René Chateau (Abb. 2, 7, 10, 45, 46, 62, 68, 89, 100,
114, 115, 116); Second Sight (Abb. 55, 57, 73, 79, 102); Seven Sept (Abb. 12, 13,
56); Stéphan Films (Abb. 16); Studiocanal (Abb. 1, 3, 4, 6, 8, 9, 14, 15, 18–29,
31–39, 43, 44, 47–54, 58, 61, 64, 66, 67, 69, 70, 74–78, 80–88, 90, 91, 93, 97, 99,
101, 103–105, 108–113, 117, 118, 122, 123); Universal Pictures (Abb. 17, 30, 59,
60, 63, 120, 121); Universum Film (Abb. 40–42, 71, 72, 98, 107); Warner (Abb. 11);
unehistoiredesarts.fr (Abb.106)

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
Print/eBook © Schüren 2015
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlagfoto aus MAX ET LES FERRAILLEURS
(DER KOMMISSAR UND DAS MÄDCHEN; F 1971, Regie: Claude Sautet)
Print-ISBN 978-3-89472-909-7
eBook-ISBN 978-3-7410-0000-3

Inhalt

1 Einleitung	11
2 Kinokonzeption	24
2.1 Filmhistorischer Kontext	24
2.1.1 «Ein amerikanischer Filmmacher in Paris»	24
2.1.2 Konzeptionelles Substrat: Jacques Becker	27
2.1.2.1 Ein cinephiler Entomologe	27
2.1.2.2 Wahlverwandschaft konkret	30
2.1.3 Gangsterfantasien zwischen Tradition und Innovation	35
2.1.3.1 Synopsis des französischen Unterweltfilms	35
2.1.3.2 CLASSE TOUS RISQUES: emotionalisierte Untergangsfantasie	40
2.1.3.3 L'ARME À GAUCHE: Abenteuer mit zweifachem Happy End	46
2.2 Das Werk: ein fragmentarisches Selbstporträt	49
2.2.1 Reden, um im Schweigen zu erzählen	49
2.2.2 Nicht weiter, nur tiefer: kontradiktorische Soliloquien	53
2.3 Kino: ein fortdauerndes Spiel	55
2.3.1 Konstituenten: Freiheit, Regeln, Grenzen	55
2.3.2 Intertextuelle Kommunikation	61
2.3.3 Uneingeschränkt gültig: zeitlose Diskurse	63
3 Narrative Strategien und Strukturen	66
3.1 Drehbuch	66
3.1.1 Die Antipoden des Sautet'schen Universums: Dabadie und Néron	69
3.1.2 Der «Sautet-Touch»: Adaptionen und Originalstoffe	69

3.2	Dramaturgie	73
3.2.1	«Porträts in Bewegung»	73
3.2.2	Die undichten Pforten der Fiktion	75
3.2.3	Dynamik: Die Krise und ihr tragödienhafter Verlauf	80
3.2.4	Die Architektur der zeitlichen Dimension	84
3.3	Erzählmodus	87
3.3.1	Die Leerstelle	87
3.3.2	Der vitale Tonus der Unsicherheit	90
3.3.3	Kontrapunktisches Erzählen: wider die Gleichförmigkeit	93
3.3.4	Dedramatisierung: leise laut	95
3.3.5	Erzähleffizienz à la Lubitsch	96
3.4	Montage	99
3.4.1	Der Weg in die Schlichtheit	99
3.4.2	Ins Medium gebrannt: Unruhe	102
3.4.3	Die Ästhetik des Unerwarteten	105
3.4.4	Der Dominoeffekt	108
4	Erzählbausteine	111
4.1	Das Baukastenprinzip	111
4.2	Die Koordinaten einer Begegnung	113
4.2.1	Vom suboptimalen Start bis zum unvermeidlichen Konflikt	113
4.2.2	Das melancholische Fundament: Leben heißt Abschied	117
4.3	Solistische Duette oder die Einsamkeit des Miteinanders	120
4.3.1	Nah, so fern: physischer Kontakt	120
4.3.2	Unerlässlich wie unmöglich: Rede über die Liebe	124
4.4	Unterwegs – Leben in der Ich-Peripherie	125
4.4.1	Das vorprogrammierte Scheitern: auf der Flucht vor sich selbst	125
4.4.2	Zwischenstopp: im Lokal	128
4.4.3	Mikrokosmos Auto: der Stand der Dinge	131
5	Strategien der Kamera und Lichtsetzung	135
5.1	Das Bild: Instanz der Wahrheit	135
5.1.1	Grundprinzipien der Kameraarbeit	135
5.1.2	Wankende (Innen-) Welten, ästhetische Seismografen	138
5.2	Die Unverrückbarkeit	141
5.3	Illusionen im Außen und Innen	142
5.4	Kino auf Augenhöhe	147
5.5	Cadrage: die Grenzen der (filmischen) Welt	152
5.6	Ein nuanciertes Regelwerk: Ausleuchtung der Innenwelten	154

5.7	Erkenntnis benötigt Licht	158
5.8	Orientierungslos in finsternen Sphären	161
6	Klangwelten	163
6.1	Die innere Rede: Musik als autonomer Kommunikator	163
6.1.1	Akustische Verstreungen einer kohärenten Klangarchitektur	163
6.1.2	Bewegungen jenseits des Sichtbaren	167
6.2	Musik als funktionales Gerüst narrativer Strukturen	169
6.2.1	Regeln des formalen Musikeinsatzes	169
6.2.2	Akustische Diskurse	171
6.3	Die Klänge der innersten Winkel – auditive Psychogramme	173
6.3.1	Seelen-Geflüster	173
6.3.2	Die Übermacht der Melancholie	175
6.3.3	Ravel'sche Klangextreme: dissonante Strenge, magische Entrückung	177
6.4	Sounddesign oder Ertrinkende im Störgeräusche-Meer	181
7	Bildmotive	184
7.1	Abkürzungen des Sautet'schen Gedankengebäudes	184
7.2	Klimatografische Zeichen	188
7.3	Bewegung à la Sisyphos	191
7.3.1	Bewegungs- und Übergangsindikatoren	191
7.3.2	Ultimative Fessel: die innere Gefangenschaft	194
7.4	Wanddekor: die Grenzen der Existenz	199
7.4.1	Spiegelbilder	199
7.4.2	Alles, woran das Herz hängt: Bilder, Pläne, Plakate, Fotos	202
8	Topografie der Schauplätze	206
8.1	Paris: geografisches und emotionales Zentrum	206
8.2	Unterwegs in Frankreich – die Stätten der Kindheit	208
8.3	Leben heißt/fordert Bewegung	212
8.3.1	Auf der Straße: das Trotzdem	212
8.3.2	Die Baustelle: Zeichen des Umbruchs	214
8.4	Wohnungen, aber kein Zuhause	216
8.4.1	Die zweite Haut: konkrete Wohnsituationen	216
8.4.2	Innenräume: Sehnsucht, Unruhe, Bekenntnis	218

9 Farben	223
9.1 Alles hat seine Regeln: Farbgrammatik	223
9.2 Lexikalische Farbanalyse: Weiß bis Braun	226
9.3 Farbklänge: die Komplexität des Seins	237
10 Figurenkonzeption	247
10.1 Das anthropozentrische Konzept	247
10.2 Der charakteristische Kern eines facettenreichen Ensembles	252
10.3 Archetypen und Variationsfolgen	254
10.3.1 Gebremste Vertiefungen	254
10.3.2 Männliche Figuren	255
10.3.2.1 Antagonistische Urtypen und ihr wunder Punkt	255
10.3.2.2 Fremd im Leben der Anderen	258
10.3.2.3 Das Zurückweichen der Misogynie	261
10.3.3 Weibliche Figuren	263
10.3.3.1 Attraktive, aber defekte Katalysatoren	263
10.3.3.2 Die Stärke der Frau: ein stures Stereotyp	265
10.4 Multifunktionsstool Kostüm	267
10.4.1 Selbstverständnis, Statement, Messinstrument	267
10.4.2 Trenchcoat: Must-have des realistischen Pessimisten	270
10.5 Schauspieler	271
10.5.1 Sautets Spiegelbilder: die Kunst der Mimesis	271
10.5.2 Von ungeschliffener Aktion zu sublimen Komplexität	274
11 Interaktionsmuster	281
11.1 Familienbande: das morsche Lebensfundament	281
11.2 Soziale Netzwerke: mehr Löcher als Verbindungen	286
11.3 Mann und Frau	289
11.3.1 Skeptische Hoffnungsschimmer	289
11.3.2 Die Macht eines Augenblickes	293
11.3.3 Im Auge des Hurrikans	295
11.3.4 Miteinander, ohne Liebe: serielle Lebensgemeinschaften	297
11.3.5 Die Gefährlichkeit der Theorie	299
11.3.6 Grausam im Namen der Liebe	302
11.3.7 Affektive Inhibition: die Angst des Mannes vor Gefühlen	304
11.3.8 Dreiecksgeschichten: Unruhe in «ungeklärten Verhältnissen»	307
11.3.9 Geld, die dunkle Macht	309

12 Kommunikation	312
12.1 Skepsis gegenüber der Rede	312
12.2 Lebensfessel Lüge	316
12.3 Nonvisuelle Kommunikation	319
12.4 Blickband: Macht, Verbindlichkeit, Magie	321
13 Seelen in Not	324
13.1 Resignative Melancholie	324
13.2 In einer Welt ohne Gott?!	327
13.3 Eingeschränkte Erkenntnis: Prämisse der tragödienhaften Verläufe	330
13.4 Die destruktive Kraft der Emotionen	333
13.5 Die Trilogie der Not: Angst, Einsamkeit, Schuld	335
13.6 Tiefpunkt Lebensmitte	342
13.6.1 Primat des Vergangenen: Heute und Morgen ist Gestern	342
13.6.2 Die Demontage der Unschuld	344
13.7 An den Lebensrändern, nach all den Kämpfen	346
14 Resümee	351
Literaturverzeichnis	361

1 Einleitung

Auf Entdeckungsreise: ein unvermutetes Abenteuer

Sautets Filme sind Abenteuer des außergewöhnlichen Alltags, in denen die Figuren mit risikoreichen Ereignissen, besonders Gefühlen, konfrontiert werden, die sie in gefährliche Situationen, das heißt in Sautets Universum in innere Turbulenzen, bringen. Sein Werk ist eine Expedition in das Fremde des Alltäglichen, die unzugänglichen Winkel der Seele, die komplexen Strukturen des Miteinanders, das Unsichtbare. *L'ARME À GAUCHE*, das einzige Abenteuer im klassischen Sinn, zeigt, dass die aufregendsten Abenteuerreisen vielleicht diejenigen in die unbekanntes Innenwelten sind. Auch die Erforschung des Werkes gestattet eine faszinierende Aventure, die die Initialentscheidung erfordert, den disponiblen unpräzisen Fußspuren der Randgebiete zu folgen, die, zunächst tief und allzu festgetreten, sich bald schon wieder verlieren, oder einen innovativen, aufregenden Weg zu wagen. Die Neuentdeckung des *Ceuvre* ist auch deshalb so notwendig wie spannend, weil sich unerwartet eine faszinierende, kognitiv und emotional reiche und komplexe Welt jenseits des unmittelbar Sichtbaren öffnet. Je intensiver die (U-Boot-) Expedition in das äußerlich zunehmend kälter werdende filmische Universum ist, desto komplizierter, herausfordernder, überraschender wird das Denken, Erleben, Fühlen. Sautet verglich die Begegnungen des Alltages ebenso die mit seinen Figuren mit der Sicht auf einen Eisberg¹, von dessen Volumen sich lediglich 20% zeigen. Im Privaten wie in seiner Arbeit interessierten ihn die verborgenen Welten, das Leben jenseits des Sichtbaren², das in seinem Imaginationsraum nur trügerische Maske

1 Sautet im Gespräch mit Maurin, 1978; Sautet, 1987, 117.

2 Sautet, 1979(a), 38; Sautet im Gespräch mit Tranchant, 1994.

ist. Die Eisbergmetapher charakterisiert ferner das verschwiegene Werk, dessen wichtigster Teil «unter Wasser» bleibt, ebenso seinen Schöpfer, einen verschlossenen, widersprüchlichen Einzelgänger, der nur Filme realisierte, die Ab- und Ausdruck seiner Persönlichkeit sind.³

Sautet (1924–2000) hinterlässt ein Œuvre von 13 Filmen aus den Jahren 1960–1995, zu *BONJOUR SOURIRE* (1956) siehe unten, die schweigen, interagieren, sich in Gänze nur im Verbund zeigen. Das Werk, das an einer Gestalt, der Sautet'schen Seelen-Skulptur, arbeitet, strebt mit jedem Film tiefer, zum Kern, der doch den Schutz des Verstecktes sucht. «Es gibt in Frankreich», konstatierte Blumenberg 1969, «so etwas wie eine Sautet-Legende, die des großen Unbekannten, der weniger Filme dreht als Bresson (drei in dreizehn Jahren) und strikt jeden Kompromiss ablehnt»⁴. «Mais quand il tourne», so Melville, «il met le cœur à l'ouvrage»⁵. Sautets homogenes Werk kann in drei Phasen unterteilt werden, die jedoch durch narrative, thematische, ästhetische und auditive Konstanten, Atmosphäre und Weltsicht untrennbar verbunden sind. Die Frühphase umfasst mit *CLASSE TOUS RISQUES* (1960) und *L'ARME À GAUCHE* (1965) zwei innovative Genrevariationen. Die mittlere Schaffensperiode (1970–1983) gliedert sich in zwei Subphasen: Der erste Abschnitt beginnt mit *LES CHOSES DE LA VIE* (1970), Initialzündung des egozentrierten Universums. Fünf Anlagen umkreisen Sautets Problemfelder in seiner Generation. Dieser Abschnitt endet mit *MADO* (1976), dem Feststecken des Filmemachers in einer (kreativen) Blockade, Versinken, so seine selbstkritische Diagnose, in Selbstmitleid.⁶ Die zweite Phase, noch nicht vom lähmenden Ballast befreit, umfasst die heterogenere Filmabfolge *UNE HISTOIRE SIMPLE* (1978), *UN MAUVAIS FILS* (1980) und *GARÇON!* (1983). *GARÇON!*, Kompilation zahlreicher Elemente aus Sautets früheren Filmen, fast in parodistischer Anlage, beendet diese unentschlossene, für Sautet unbefriedigende Arbeitsphase. Dank der Forderung des Produzenten Carcassonne nach umfassender Erneuerung, besonders im Bereich der Akteure⁷, die Sautet neue Beweglichkeit verschaffte, die er als befreiend empfand⁸, initiiert *QUELQUES JOURS AVEC MOI* (1988) innovativ und kraftvoll das Spätwerk, das, in seiner engagierten Innendrehung, Kern der mittleren Werkphase ist. Die Beschäftigung mit seinem Protagonisten Martial, der, wie er selbst, in einer Sackgasse steckt(e), verlieh dem Filmemacher neuen Schwung. Entgegen der in der Literatur gängigen Einordnung

3 Sautet, 1970; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 18; Ciment, Legrand, 1970, 24; Gévaudan, 1974, 104; Lavoignat, 1987, 103; Langlois, 2002, 55.

4 Blumenberg, 1969, 72.

5 Melville, 1962, 22.

6 Sautet im Gespräch mit Heymann, 1988; Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988; Sautet im Gespräch mit Ciment, 2001/1994, 7.

7 Die Einspielergebnisse für die aufwändigen Produktionen waren nur über eine deutliche Verjüngung des Teams erreichbar; Carcassonne in der Dokumentation *SAUTET OU LA MAGIE INVISIBLE* (Binh, 2003).

8 Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 282.

der drei letzten Filme als Trilogie⁹ ist es sinnstiftend QUELQUES JOURS AVEC MOI und UN CŒUR EN HIVER als Dilogie zu verstehen. NELLY ET M. ARNAUD, Sautets «adieu au monde»¹⁰, ist dazu wesensfremd. Sautet hat ihn als letztes Wort konzipiert; die Begründung: «Je n'aurai rien de mieux.»¹¹



1 Claude Sautet (1997)

Nichts oder Alles: Zweifler, Träumer, Perfektionist

Filmemacher war für Sautet (Abb. 1) kein Berufs- oder gar Lebensziel. Als junger Mann wusste er nicht, was er im Leben tun könnte, fühlte keine Berufung, «schon gar nicht zum Film»¹². Das Kino lernte er früh kennen, nicht lieben. Mit sieben Jahren lebte er bei seiner Großmutter im 16. Pariser Arrondissement. Nach der Schule holte sie ihn ab, ging mit ihm fast täglich ins Kino, oftmals sahen sie zwei Filme. Allerdings langweilten ihn die sentimental Filme im Stil von Cukors CAMILLE (1936), die seine Großmutter schätzte. Nach 5 Jahren empfand er gar Widerwillen gegen das Kino.¹³ Sautet, schüchternes Kind, introvertierter Träumer, schlechter Schüler, bestand das Abitur nicht. 1941 belegte er, auf Anraten seiner Mutter, zunächst Malerei und Bildhauerei an der École nationale supérieure des Arts Décoratifs. Für die Malerei unbegabt, war Sautet dafür geschickt in der Bildhauerei.¹⁴ 1946, ebenfalls auf mütterliche Empfehlung, begann er ein Studium am Institut des Hautes Études Cinématographiques.¹⁵ Allerdings, so bekannte er in zahlreichen Interviews, hatte er dort nichts gelernt.¹⁶ Der Fokus der Lehranstalt lag zu dieser Zeit auf dem sowjetischen Film, der ihn nicht interessierte.¹⁷ Er verließ die Schule 1948, vor Abschluss der dreijährigen Lehrzeit.¹⁸ Danach ging der Weg des

9 Exemplarisch genannt: Pascal, 1995; Ciment, 2000, 59.

10 Pascal, 1995.

11 Sautet nach Alain Sarde im Gespräch mit Niogret, 2001, 51.

12 Sautet im Gespräch mit Schneider, 1989(a, b); Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 58.

13 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 5; Sautet im Gespräch mit Epin, 1979, 35.

14 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 32; Josselin, 1992.

15 Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988; Sautet im Gespräch mit Bernard, 1988; Sautet im Gespräch mit Sanson, 1999 abgedruckt in Marti, 2004, 132.

16 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 6; Sautet im Gespräch mit Braucourt, 1970(b), 76; Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 39.

17 Langlois, 2002, 27.

18 Sautet im Gespräch mit Sanson (1999) abgedruckt in Marti, 2004, 129 f.

Zweifeln weiter. Zunächst absolvierte Sautet ein Praktikum als siebter Assistent bei Autant-Lauras OCCUPE-TOI D'AMÉLIE (1949), das ihn frustrierte.¹⁹ Danach war er längere Zeit ohne Arbeit. Seinen einzigen Kurzfilm NOUS N'IRONS PLUS AU BOIS (1950), eine burleske Skizze von 13 Minuten, empfand er als großes Missgeschick.²⁰ Die Cinémathèque Toulouse besitzt eine der wenigen Kopien dieser Dreiecksgeschichte, dem Muster, das in zunehmend düsteren Variationen das Werk bestimmt. In NOUS N'IRONS PLUS AU BOIS fahren zwei Freunde, Mario und Paulo, mit ihrem Tandem auf das Land, streiten sich um die Aufmerksamkeit einer fremden jungen Frau, die, nachdem sie mit einem Bauern geflirtet hat, auf dem Tandem davon radelt. Bis zu CLASSE TOUS RISQUES, seinem Debut als Auteur, das ihm Lino Venturas engagierte Vermittlung ermöglichte²¹, arbeitete er über ein Jahrzehnt als Koszenarist und Regieassistent. Diese lange Lehrzeit, unter anderem bei Devaivre, Pottier, Rim, Lefranc, Labro und Franju, verhalf ihm zur perfekten Beherrschung seines Handwerks. Aufgrund seines außerordentlichen Talents, Lösungen für schwierige oder gar verfahrenere Drehbuchanlagen zu finden, erwarb er sich, als «einer der versiertesten Dramaturgen des französischen Kinos»²², den Titel «docteur Sautet»²³ oder auch «le docteur Miracle du scénario»²⁴. Sautet bezeichnete sich selbst modest als «scénariste auxiliaire»²⁵. Zwischen GARÇON! (1983) und QUELQUES JOURS AVEC MOI (1988), «dans le «trou noir»»²⁶, arbeitete er wieder verstärkt als Kodrehbuchautor. Außerdem drehte er in dieser Zeit drei Werbespots für SNCF. Ein weiterer für ein Instant-Kartoffelpüree wurde nicht ausgestrahlt.²⁷ «Le modeste Monsieur Co du cinéma français»²⁸ agierte gerne im Hintergrund, stets mit Anderen zusammen: «Il était moins angoissé quand il travaillait pour les autres. Aucune responsabilité, et il gagnait bien.»²⁹ Die Gesamtzahl der Projekte, an denen er beteiligt war, kann noch nicht einmal geschätzt werden, denn oft und gern arbeitete er anonym.³⁰ Für Bousinot ist Sautet der fruchtbarste französische Szenarist, der sowohl an kommerziellen als auch ambitionierten Projekten mitgewirkt hat.³¹ Nach CLASSE TOUS RISQUES

19 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 6.

20 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 40.

21 Sautet in Kaci, 1991/1987, 64; Durieux, 2001, 170, 174.

22 Midding, 2000(a).

23 Heymann, Delain, 1974; Truffaut, 1974, 5; Piccoli, 1976, 211; Epin, 1979, 35; Jousse, 2000, 18; Ciment, 2000, 58.

24 Chauvet, 1974(a); Bernard, 1988. James (2000) nennt Sautet «the screenplay repairman».

25 Sautet in Bernard, 1988.

26 Sautet im Gespräch mit Murat, 1987, 33.

27 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 189.

28 Heymann, Delain, 1974; Epin, 1979, 35.

29 Graziella Sautet (in Binh, Rabourdin, 2005, 75): «Er war weniger ängstlich, wenn er für andere arbeitete. Keine Verantwortung und er verdiente gut.»

30 Sautet in Kaci 1991/1987, 64; Tallenay, 1972, 59; Epin, 1979, 35.

31 Boussinot, 1992, 1115.

wurden ihm nur Kriminalfilme angeboten, die er nicht realisieren wollte.³² Anfang der 1960er-Jahre hatte Sautet einen zweijährigen Vertrag als Koszenarist in Italien, arbeitete vor allem mit Buzzati zusammen. Ihr Projekt war die Adaption von Buzzatis Roman *Il deserto dei Tartari* (1940), den Sautet verfilmen wollte. Der Einfluß des italienischen Schriftstellers auf Sautets Werk zeigt sich besonders in *MADO*. In diesem Zeitraum ohne eigenes Filmprojekt überlegte Sautet, als Maler tätig zu sein, ein Unternehmen zu gründen.³³ 1964, als er die Chance zu *L'ARME À GAUCHE* bekam, war seine Angst, den Anschluss an die Regisseurkarriere zu verpassen so groß, dass er, trotz seiner Angst zu drehen und ohne Hoffnung, dem Film einen persönlichen Ausdruck geben zu können, die Herausforderung annahm.³⁴ Doch auch ab 1970, mit den ersten Erfolgen, blieb sein Weg als Filmemacher steinig, durchsetzt mit Jahren des Schweigens, Unsicherheit und (Selbst-) Zweifeln, Lebens- und Versagensängsten, die auch durch die schlechten Kritiken, die ihn verwundet haben, genährt wurden.³⁵ Die verletzendste Beurteilung kam von Marcabru (1960), anlässlich von *CLASSE TOUS RISQUES*, die Sautet in zahlreichen Interviews ausschnitthaft zitierte. Immer wieder stellte der fragile, selbstkritische Filmemacher, «un homme ému et émouvant»³⁶, seine Arbeit und ihren Sinn in Frage, den er vor allem Mitte der 1980er-Jahre nicht sah.³⁷ Tiefe seelische Krisen durchlebte er nach *CLASSE TOUS RISQUES*, *L'ARME À GAUCHE* und *GARÇON!*, in denen er erwog, keine Filme mehr zu drehen.³⁸ Neben seinen Ängsten, zu denen auch die vor der Verantwortung (gegenüber Anderen) während eines Filmprojektes zählte³⁹, vermisste er währenddessen sein Privatleben, da er andere Dinge im Leben mehr liebte als den Film, manchmal so stark, dass er die Zeit für das Projekt als vergeblich empfand.⁴⁰ Sautet sprach über das Kino mit nüchterner Distanz, ohne jenen Enthusiasmus, der charakteristisch für die Nouvelle Vague-Filmemacher war. Ein Leben, ohne zu filmen war für Sautet, der es liebte, nichts zu tun, nur zu träumen, imaginabel.⁴¹ Kokett bezeichnete er sich

32 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 16; Sautet im Gespräch mit Baby, 1965; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 18.

33 Sautet im Gespräch mit Gauteur, 1971, 96; Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 72 f.; Boujut, 2002, 110 f.

34 Sautet im Gespräch mit Braucourt, 1970(b), 82; Sautet zitiert nach Colpart, 1979, 142; Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 72 f.

35 Sautet im Gespräch mit Gauteur, 1971, 97; Sautet, 1977/1961, 178 f.; Sautet im Gespräch mit Esposito et al., 1983, 95.

36 Tonnerre, 2001, 46.

37 Sautet im Gespräch mit Gauteur, 1971, 97; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1983, 48.

38 Sautet im Gespräch mit Maillet, 1976, 27; Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 17 f.; Sautet im Gespräch mit Murat, 1987, 33.

39 Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988; Giovanni (1960) zitiert nach Boujut, 2001/1994, 49.

40 Sautet im Gespräch mit Ciment, 2001/1994, 10; Sautet im Gespräch mit Royer, 1995.

41 Sautet, 1978(c); Sautet in Kaci, 1991/1987, 64; Sautet im Gespräch mit Blier geführt von Esposito, Lavoignat, 1988, 91; Sautet in Durieux, 2001, 175.

als nicht cinephil.⁴² Sein Perfektionismus befeuerte seine Ängste und Zweifel. Zwei typische Lubitsch-Fragen⁴³ beschäftigten den extrem pedantischen Filmemacher, der fordernd und unnachgiebig gegenüber Anderen wie sich selbst war, unablässig: «Que peut-on faire de mieux?» und «Que peut-on faire de plus?»⁴⁴.

Kurzchronik der öffentlichen Meinung

Sautets Kino fußt auf einer forcierten Gegensatz-Architektur, in der der Widerspruch zwischen Form, die nach der einfachsten und attraktivsten Aussageweise strebt, und Inhalt, dem widersprüchlichen, herausfordernden Nachdenken über komplexe Zusammenhänge, der offensichtlichste ist. Diese Doppelbödigkeit bietet vor allem die Gefahr, auf der Glätte auszurutschen, dem Schein zu erliegen. Seine Arbeiten sind, auf den ersten Blick, kurzweiliges Spiel, konventionelles Kino, das sich der klassischen Filmsprache, allerdings in extremer Verfeinerung, der nationalen Stars, der scheinbar gängigen Themen und Motive des Kinos bedient. Darunter jedoch lauern die Härte des Blicks, Amertume und Schmerz, die vielschichtigen Problemfelder, die essenziellen und unbequemen Fragen, das pessimistisch defätistische Fundament. Das Werk wird in der öffentlichen Meinung durch einen Tunnelblick wahrgenommen. Die Diversität der Geschichten, ihre Extremkonstellationen werden selten erkannt.⁴⁵ Sautet äußerte sich dazu folgendermaßen: «Si, dans l'esprit des gens, Sautet = restaurants, pluie et bistros. »⁴⁶ Die klischierten Fehleinschätzungen, so zahlreich wie hartnäckig⁴⁷, lancierten auch Sautets Bescheidenheit und Koketterie, der die Tiefe und Komplexität seiner Geschichten untertrieb, allzu gern auf ihre Nichtigkeit verwies, bevorzugt behauptete, ihr Thema nicht zu kennen.⁴⁸ Sautet, der seine schwierigen Geschichten wahrhaftig erzählen, aber auch den Publikumserfolg wollte, verfolgte in der Umsetzung, wie schwierig, düster, sperrig die Inhalte sind, das Ziel, möglichst attraktiv zu erzählen, «einen Eindruck von Schönheit»⁴⁹ zu hinterlassen; auch aus Angst, die Zuschauer zu langweilen.⁵⁰ Er hat eine Mittelstellung zwischen dem (intellektuell) ambitionierten und attraktiven Kino gesucht, die in Frankreich lange

42 Sautet im Gespräch mit Sanson, 1999 abgedruckt in Marti, 2004, 129.

43 Brackett, Wilder, 2006/1948, 188, 200.

44 Robin, 1996, 120.

45 Exemplarisch für das Nichterkennen: Aubriant, 1970, 9; Sand, 1970, 43; Coppermann, 1974; Douin, 1983; Lavoignat, 2000, 114.

46 Sautet im Gespräch mit Murat, 1988, 23; Sautet im Gespräch mit Esposito, Lavoignat, 1988, 90.

47 Haas, 1992, 91. Layani (2005, 16 f.) kompiliert einige der hartnäckigsten Irrtümer.

48 Sautet im Gespräch mit Cossard, 1979; Sautet im Gespräch mit Haas, 1992, 92; Sautet im Gespräch mit de Bruyn, 1995.

49 Sautet im Gespräch mit Fründt, 1989.

50 Sautet im Gespräch mit Allombert, 1974(b), 70; Sautet im Gespräch mit Epin, 1979, 35; Sautet im Gespräch mit Tirard, 2000/1999, 115.

als unvereinbar galten.⁵¹ Für Gévaudan steht Sautet für ein Kino, das die Dinge zwar richtig ausspricht jedoch im Wissen, dass man nicht zu weit gehen kann, ohne sich des großen Publikums zu berauben.⁵² Aber Sautet durchschreitet, schaut man genau hin und erliegt nicht dem verführerischen Schein, radikal seine eng gesteckten, bisweilen unerhörten Imaginationsräume, um sich der subjektiven Wahrheit zu nähern.

Nach seinem Tod, im Juli 2000, überschlugen sich die Elogien auf einen bis dahin eklatant unterschätzten, bis jetzt verkannten Filmemacher. Die ersten Jahre seiner Karriere waren schwierig: CLASSE TOUS RISQUES (1960) war in der öffentlichen Wahrnehmung ein Misserfolg.⁵³ Dabei reagierte die französische Kritik deutlich anerkennder als die deutsche.⁵⁴ Thirard bezeichnete ihn gar als «coup de maître».⁵⁵ Tavernier, der das erste Interview mit Sautet führte⁵⁶, urteilte in seiner Filmkritik wohlwollend.⁵⁷ Nachhaltig positive Beachtung erlangte CLASSE TOUS RISQUES erst 1962, als die Mac-Mahoniens, eine Gruppe von Cinephilen, ihn im traditionsreichen Pariser Filmtheater Mac-Mahon relauncheden.⁵⁸ Engagiertester Apologet und Admirateur war Jean-Pierre Melville.⁵⁹ Blumenberg nannte Sautet 1969 «einen der besten französischen Unterweltfilm-Regisseure»⁶⁰. Für Curtelin hat die Zeitgleichheit der Kinostarts von CLASSE TOUS RISQUES, der klassisch erzählten Gangstergeschichte mit sublimer Erneuerung, und Godards À BOUT DE SOUFFLE, der ideenreichen Detonation, die öffentliche Wahrnehmung von Sautets Debut erschwert.⁶¹ Und obwohl L'ARME À GAUCHE in der französischen Presse fast ausschließlich gute Bewertungen⁶², selten nur wohlwollend⁶³ oder gar verhalten⁶⁴ erhielt, brachte erst der Erfolg von LES CHOSES DE LA VIE Sautet in die Wahrnehmung einer größeren Öffentlichkeit⁶⁵. Nach Roubourdin sind LES CHOSES DE LA VIE und VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES seine in Frankreich gefeiertsten Filme.⁶⁶

51 Sautet im Gespräch mit Allombert, 1974(b), 70; Rémond, 1980; Carcassonne, 1983, 21.

52 Gévaudan in Amiel et al, 1977, 10.

53 Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 17 f.; Langlois, 2002, 41.

54 Exemplarisch positive Aufnahme in Frankreich: Aubriant, 1960; Chazal, 1960; Guyonnet, 1960; Huret, 1960. Exemplarisch negative Kritik: Chauvet, 1960; de Baroncelli, 1960; Magnan, 1960; Marcabru, 1960; o. A., Libération, 1960.

55 Thirard, 1960.

56 Tavernier, 1960(b), 38–42.

57 Tavernier, 1960(a), 129.

58 Durieux, 2001, 175.

59 Melville, 1962, 22.

60 Blumenberg, 1969, 73.

61 Curtelin, 1962(a), 3; Ciment, 2000, 59.

62 Exemplarisch: Bory, 1965; Charensol, 1965; de Baroncelli, 1965; Vermeulen, 1965.

63 Chauvet, 1965; Lachize, 1965; Legrand, 1965/1966, 88; Mauriac, 1965.

64 Cervoni, 1965; Chapier, 1965; Jacob, 1965, 112 f.

65 Lelait-Helo, 2003, 114; Roubourdin in Binh, Roubourdin, 2005, 93.

66 Roubourdin in Binh, Roubourdin, 2005, 166.

Vier Spezifika, jenseits der notwendigen Pluralität, sind für die Sicht auf das Œuvre charakteristisch: Erstens fallen die kulturellen Rezeptionsdifferenzen auf, die sich erst Mitte der 1980er-Jahre abschleifen. Während in der englischsprachigen und deutschen Presse die Filme durchweg negative bis pejorative Einschätzungen ernteten⁶⁷, herrschte in der französischen⁶⁸ und schweizer⁶⁹ Presse beinahe ausnahmslos anerkennende Aufnahme, versetzt mit kritischen Stimmen⁷⁰. Prédal ordnete, wie Andere auch, Sautets Filme in die Tradition der Telefoni Bianchi-Filme.⁷¹ Zweitens ist die deutsche Rezeption in den 1970er-Jahren geprägt von der Überfrachtung mit Klischees, irritiert durch den Umgang mit seinen Filmen. Sautet wird als «französische[r] Kommerzregisseur»⁷², «oberflächlicher Routinier»⁷³ einsortiert, der «auf Hochglanz polierte Konfektion»⁷⁴, «Kitsch»⁷⁵ liefert. Ab GARÇON! beginnt, gerade bei einem schwächeren Film, in Ausnahmefällen bereits ab MADO⁷⁶, die Tendenz, die mit jedem Film des Spätwerkes intensiviert wird, einer differenzierten Beschäftigung⁷⁷, parallel dem Beharren auf den stereotypen Phrasen. Drittens prägte die antagonistische Positionierung von *Cahiers du Cinéma* und *Positif* folgeschwer die öffentliche Meinung. Während *Positif* Sautets Arbeiten von Beginn gewürdigt hat, reagierte die mächtigere Publikation mit feindseliger Ablehnung, die faktisch substanzlos blieb.⁷⁸ Anlässlich von LES CHOSES DE LA VIE ist etwa zu lesen: «Nous n'aimions guère les précédents films de Sautet, nous détestons celui-ci.»⁷⁹ Sautet, von Boujut darauf angesprochen, schwieg dazu.⁸⁰ Interessant ist dieser Boykott auch, da Truffaut, *Cahiers du Cinéma*-Redaktionsmitglied,

67 Exemplarisch: Roth, 1970; Schneider, 1970; Gow, 1971, 57; Greenspun, 1970; Greenspun, 1972; Canby, 1976; Vian, 1976, 17 f.

68 Exemplarisch: Chapier, 1970; Chevassu, 1970, 115–117; Demeure, 1971, 51 f.; Beylie, 1972, 67–69; Hausrate, 1972; Ethier, 1973, 36; Forestier, 1976; de Baroncelli, 1978.

69 Exemplarisch: Cortesi, 1971; Charenso, 1973, 14; Jaeggi, Bruno, 1973, 10; Flacon, 1974; Jaeggi, Urs, 1975, 10–12.

70 Exemplarisch: Hausrate, 1970; Prédal, 1971, 43 f.; Vecchiali, 1972, 103 f.; Gévaudan, 1974, 106; Oudart, 1974, 37–40; Amiel et al., 1979, 8–12; Hausrate, 1980, 89.

71 Prédal, 1976, 72.

72 Buchka, 1975.

73 Blum, 1977.

74 Rohde, 1975.

75 Karasek, 1979.

76 Blumenberg, 1976; Wettstein, 1976, 10 f.; Kuhn, 1977, 5 f.

77 Exemplarisch: Baer, 1984; Rosner, 1984, 10; Seidl, 1984; Desalm, 1989; Rabius, 1989, 36 f.; Zander, 1989, 8; Jansen, 1992; Lux, 1993, 23; Midding, 1993 (a, c), 66.

78 Pedullà, 1996, 18; Graham, 1998, 532; Fieschi, 2001, 45.

79 o. A., 1970, 126. Zur Kenntnis genommen wurden VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES (Oudart, 1974, 37–40) und die Filme ab UNE HISTOIRE SIMPLE (Toubiana, 1979, 52; Toubiana, 1980, 52; Assayas, 1983, 52 f.; Jousse, 1988, 54 f.; Toubiana, 1992, 75 f.; Jousse, 1995, 58 f.).

80 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 128.

und Sautet sich in ihrer Arbeit schätzten.⁸¹ Umgehend nach Sautets Tod rehabilitierten ihn auch die *Cahiers du Cinéma*, bezeichneten ihn als «un homme-centre, équivalent d'un Truffaut dans le cadre d'un cinéma classique».⁸² Jousse räumte ein, dass die Filme zu Unrecht nicht gewürdigt wurden.⁸³ Ähnlich ablehnend verfolgte auch die Zeitschrift *Cinéma* Sautets Karriere. Der positive Umschlag erfolgte 1988, anlässlich QUELQUES JOURS AVEC MOI.⁸⁴ Viertens gehört zum Komplex der verzerrten öffentlichen Wahrnehmung das «Lelouch-Syndrom». Es existiert kaum ein deutschsprachiger Artikel der 1970er-Jahre, der Sautet nicht mit Lelouch gleichstellt, stets in negativer Konnotation. Donner resümierte 1975: «Die deutsche Kritik hat sich ihr Bild über den Regisseur Sautet gemacht: «Über-Lelouch ... Hochglanz-Perfektion ... geschmäckerlich ... Routine ... Glätte».»⁸⁵ Auch die französische Kritik benutzte diesen Vergleich in geringschätziger Diktion. Allerdings entbehrt er jeglicher Grundlage, da in einem, angestrebt objektiven, Werkvergleich der höchst unterschiedlichen Filmemacher allzu schnell auffällt, dass diese nichts verbindet. Jaeggi anlässlich CÉSAR ET ROSALIE: «Die Richtigkeit eines jeden Bildes, die Schärfe der Beobachtung bremsen selbst den kleinsten Anflug von Sentimentalität oder Lelouch-Touch, und dies um so mehr, als Sautet den sensiblen, musikalisch strukturierten Film durch Bild und Aktion entwickeln lässt und mit einem sicheren Dialog umzugehen weiss.»⁸⁶ Lelouchs umfangreiches Werk, das inhaltlich, ästhetisch und qualitativ äußerst heterogen ist, Film als «a social-personal-emotional art»⁸⁷ versteht, besitzt außerordentliche Affinität zu narrativen und ästhetischen Experimenten. Der Nutzen der kreativen Abenteuer, die vor Spontanität und Improvisation in ihrem innovativen, verspielten und bisweilen gewagten Charakter bersten, ist angesichts der unbändigen Lust am Versuch unwichtig. Lelouchs Kino repräsentiert zentrifugale Diversität. Sautets Arbeiten dagegen stehen für zentripetale Konzentration. Will man eine Ähnlichkeit der beiden Werke «erzwingen», so bleibt nur die lose Linie von UN HOMME ET UNE FEMME (1966) zu LES CHOSSES DE LA VIE, die allerdings dann auch unter anderem zu HIROSHIMA, MON AMOUR (Resnais, 1959) weitergeht: Sie verbindet Filme, die nachsinnen, wie ein Leben, das im Gestern ertrinkt, geführt werden kann. Die Macht der Erinnerungen, der verlorenen Liebe übersetzen die Filme jeweils in ihre zersplitterte Montage, in die Lyse der Chronologie, denn Linearität, Freiheit, die Raum für Neues zulässt, fehlt.

81 Truffaut, 1974, 5 f.

82 Jousse, 2000, 19.

83 Jousse, 2000, 19.

84 Etwa Rabinovici, 1988, 5; Fléchaire, 1995, 9. Allerdings finden sich auch vereinzelt frühere Artikel, die die redaktionelle Linie verlassen, beispielsweise Rabourdin, 1983, 53.

85 Donner, 1975.

86 Jaeggi, 1973, 10.

87 Lev, 1983, 15.

Rückblickend vom Ende der 80er auf die 1970er-Jahre sieht Lavoignat Sautet als den französischen Filmemacher «le plus populaire, le plus apprécié et le plus représentatif».⁸⁸ Monk konstatiert, dass Sautets Arbeiten in England bis zu Beginn der 1990er-Jahre nicht wahrgenommen wurden: «That *UN CŒUR EN HIVER*, his twelfth feature, has broken the mould is largely due to its deserved Silver Lion at the 1992 Venice Festival.»⁸⁹ Sautet hasste Wettbewerbe, weil er in der Schule stets der Letzte war.⁹⁰ Und Preise, so behauptete der Filmemacher beharrlich, der Festivals bis auf zwei Ausnahmen fernblieb, interessierten ihn nicht. Er präsentierte lediglich *LES CHOSES DE LA VIE* in Cannes, *UN CŒUR EN HIVER* in Venedig. Deshalb nur ein kurzer Blick auf die wichtigsten Auszeichnungen: Prix Louis Delluc 1970 für *LES CHOSES DE LA VIE*, 1995 für *NELLY ET M. ARNAUD. VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES* erhielt 1974 den Prix Jean Cocteau, *UN CŒUR EN HIVER* 1992 den Silbernen Löwen in Venedig. *UN CŒUR EN HIVER* und *NELLY ET M. ARNAUD* bekamen jeweils den César für die beste Regie. Und *UNE HISTOIRE SIMPLE* wurde 1980 als bester ausländischer Film für den Oskar nominiert.

Literaturlage, Untersuchungsgegenstand und methodenkritische Anmerkung

Eine analytische Beschäftigung mit Sautets Œuvre hat bislang nicht stattgefunden. In der französischen Literatur existieren zu seinen Filmen sechs Bücher, von denen drei auf Sautets Aussagen über seine Filme basieren, chronologisch die Werkoberfläche abtasten: das Gesprächsbuch von Boujut und Sautet (2001/1994, 1995), Martis Anthologie (2004), die marginal über eine Zitatsammlung hinausreicht⁹¹ und das Herausgeberwerk von Binh und Raboutin (2005), in dem kurze Stellungnahmen von Kollegen und Wegbegleitern Sautets Ausführungen ergänzen. Grundlage dafür, wie auch für Binhs Dokumentation *CLAUDE SAUTET OU LA MAGIE INVISIBLE* (2003) ist die 17-stündige Tonbandaufnahme, in der Sautet in seinen letzten Monaten, von Januar bis Juli 2000, über seine Filme sprach, dabei nicht mehr gefilmt werden wollte. Ausschnitte stellen den Voice Over-Kommentar der Dokumentation. Die genannten Publikationen teilen mit den zahlreichen Interviews, die der Filmemacher gegeben hat, eine stattliche Schnittmenge. Etwas unabhängiger von Sautets Darstellung sind die Bücher von Korkmaz (1985), der die Figuren in den Filmen von 1970 bis 1983 deskribiert⁹², Langlois (2002), der neben biografischen

88 Lavoignat, 1987, 103.

89 Monk, 1993, 49.

90 Sautet im Gespräch mit Pantel, 1988.

91 Ähnlich aufgebaut ist auch das italienische Herausgeberwerk von Pedullà (1996), das eine Sammlung originär französischer Zitate über die Filme vereint.

92 Die Erkenntnislage ist aufgrund seines soziologischen Ansatzes begrenzt, der den adäquaten

Hinweisen, Filmkritiken, noch einige Dokumente zusammenstellt, die sich mit Sautet beschäftigen, und Layani (2005), der einen flüchtigen, ansatzweise thematisch gegliederten Blick auf das Werk wirft. Abgesehen von den begrenzten Informationen zu seinen Filmen, die sorgfältig jede Erklärung vermeiden, oftmals die richtigen Spuren verwischen, in die Irre führen, äußerte sich der bescheidene Mann, der seiner Fähigkeit misstraute, sich mit Worten auszudrücken⁹³, weder zu seiner Person noch zu filmhistorischen und -theoretischen Sujets. Sautet wollte seine Filme und ihre Themen nie erklären, auch aus Angst, sie zu entweihen.⁹⁴ Ferner war er sich seiner Lügen bewusst, die sich während der Gespräche über seine Filme «ergeben».⁹⁵ Ab *QUELQUES JOURS AVEC MOI* öffnete er sich in seinen Filmen als auch seinen Stellungnahmen ein wenig, korrigierte retrograd, bekannte ansatzweise, was er zuvor verschwieg. Allerdings verstand er sich auch weiterhin ausschließlich als *Metteur en scène*, nicht als erklärende Instanz.⁹⁶ Sautet, der jegliche Intellektualisierung ablehnte, verlangte, dass man seine Filme fühlt, intuitiv begreift, nicht analysiert.⁹⁷ Die eingeschränkte Quellenlage erfordert oftmals den Rückgriff auf seine Aussagen. Um das notwendige Maß an Quellenkritik, Objektivität und Validität zu erreichen, das gewährleistet, ein Werk von 35 Jahren akkurat zu fassen, die werkübergreifenden Aussagen auch in ihrer zeitlichen Stabilität abzusichern, werden kongruente Quellen, allerdings stets nur exemplarisch, genannt.

Sautet war bestrebt, seine Filme auch im Nachhinein zu perfektionieren. Ab *LES CHOSES DE LA VIE* existieren von allen nachfolgenden Filmen verschiedene Fassungen, die, entgegen der üblichen *Directors Cut*-Versionen, Kürzungen der Originalfassungen sind. Sautets Filme waren nach der Erstmontage stets sehr umfangreich, mussten radikal gekürzt werden. Diese Eigenart verarbeitete der Filmemacher selbstironisch in Arnauds weitschweifiger Art, seine Erinnerungen zu verfassen, die Nelly beherzt kürzt (*NELLY ET M. ARNAUD*). Arnauds Wunsch nach Nellys Kritik, sein Einverständnis mit ihren Kürzungen, teils massiven Veränderungen ist ausdrucksstarke Metapher für die stattfindende Lebenskorrektur, das Offen sein für die Liebe. 1998 entstanden auf Sautets Wunsch, da er sein Werk letztmalig verfeinern wollte⁹⁸, und unter seiner Leitung für Studiocanal geringfügig veränderte Versionen von *LES CHOSES DE LA VIE*, *MAX ET LES FERRAILLEURS*, *CÉSAR ET ROSALIE*, *VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES*, *MADO*, *UN MAUVAIS FILS* und *QUELQUES JOURS AVEC MOI*. Die Filme wurden nochmals um wenige Sekunden

Werkzugang verfehlt. Sautets Figuren sind lediglich in gesellschaftlichen Bezügen verankert, um die Porträtqualität zu optimieren (siehe Punkt 2.3.2).

93 Sautet, 1977/1961, 178; Sautet im Gespräch mit Ciment, Henry, 1976, 31.

94 Fieschi im Gespräch mit de Gasperi, 2005, 5.

95 Sautet im Gespräch mit de Bruyn, 1995.

96 Sautet im Gespräch mit Samson, 1980; Sautet im Gespräch mit Esposito, Lavoignat, Maillet, 1983, 96.

97 Sautet im Gespräch mit Sineux, Tobin, 1992, 12.

98 Thiédot im Gespräch mit Audé, 2001, 57.

(MAX ET LES FERRAILLEURS 33 Sekunden) bis maximal einige Minuten (VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES 3 Minuten 38 Sekunden) gekürzt. Schnittmeisterin war dabei allerdings nicht Thiédot, die das Werk ab L'ARME À GAUCHE begleitet hat, sondern Béatrice Valbin. Die Zielvorgaben: Elimination noch geringfügig existenter Redundanz, weitere Erhöhung der Unsicherheit und Perfektionierung des Rhythmus. Radikalere Umgestaltungen im Laufe der Jahrzehnte betreffen jedoch nur MADO und GARÇON!. Die vorgenommenen Kürzungen mildern vor allem die inhaltliche Schärfe. Zwei Beispiele: MADO verzichtet auf die Detailaufnahmen der Kremation und in GARÇON! fehlt die Trauermahlsequenz, währenddessen Alex den Verdacht sät, Jeanette hätte sich absichtlich nicht beeilt, um Armand das lebenswichtige Medikament zu besorgen. Nach der Kinoversion von MADO entstanden zwei weitere entscheidende Fassungen, die sich durch drastische Kürzung der Spiel­länge, von 135 auf 121 Minuten, in der TV-Fassung auf 117 Minuten, Neuordnung der Erzähleinheiten der Exposition und Addition des Epilogs von der Originalfassung unterscheiden. Produzent Génovès plante die Marketingstrategie für den Filmverkauf an das Ausland auf das Paar Piccoli-Schneider zu stützen, was Sautet als Betrug empfand. Aufgebracht entschied er sich gegen den Epilog, den er dann 1981 für die Ausstrahlung bei FR3 wieder einfügte.⁹⁹ Die letzte Version beginnt mit dem Akt von Simon und Mado, der das Filmklima determiniert, bereits mit den ersten Bildern das Zentrum freilegt, das Gewicht bekennt, das Mado innehat. GARÇON! verliert durch die Korrekturen, die Sautet nach Montands Tod vornahm, insgesamt 14 Minuten, schrumpft von 102 auf 88 Minuten. Die einschneidendsten Korrekturen betreffen erstens die Entfernung der Exposition, die Alex in seinem Leben außerhalb der Brasserie einführt. Die Initialszene, in der Alex sein Strandgrundstück besichtigt, folgt in der revidierten Fassung der Nacht mit Claire. Dabei verfälscht die veränderte Chronologie die Kausalkette. Die zweite entscheidende Veränderung ist die Addition des Abspanns, der die Figuren in der Brasserie zeigt. Der Schlusspunkt sollte nicht auf dem Erfolg des Freizeitparks liegen, der eine, wie Sautet im Nachhinein bekannte¹⁰⁰, zu große Konzession an Montands Einfluss war, sondern die Figur in ihrer Existenz als Kellner verankern. Für die Analyse sind, um die Akkuratess der Forschungsmethode zu gewährleisten, wenn nicht im Einzelfall angegeben, die Originalfassungen entscheidend. Weichen die Fassungen in dem zu untersuchenden Punkt signifikant voneinander ab, werden die inhaltlichen Konsequenzen thematisiert.

Über den Werkumfang sind die Meinungen geteilt: Für viele Diskussionsteilnehmer gehört BONJOUR SOURIRE (1956) in Sautets Filmografie¹⁰¹, für andere nicht¹⁰².

99 Sautet im Gespräch mit Ciment, 2001/1994, 9.

100 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 187.

101 Exemplarisch: Armes, 1985, 475; Beylie, Pinturault, 1990, 18; Langlois, 2002, 117.

102 Exemplarisch: Braucourt, 1970(b), 77; Pattison, Elley, 1977, 57; Wakeman, 1988, 969.

Die schlichte Geschichte ist Vorwand, um den berühmten Komikern jener Zeit (Salvador, Gaillard, Cordy, Duvalaix) eine Plattform zu geben. Mit ihren Performances versuchen sie Prinzessin Aline, die ihr Lachen verloren hat, zu erheitern. Einzig in *BONJOUR SOURIRE* hat Sautet einen Cameo-Auftritt (Abb. 2). Sautet lehnte die Autorschaft für diesen Film, für den er als erster Assistent von Regisseur Robert Dhéry geplant war, kategorisch ab.¹⁰³



2 Claude Sautet (Mitte) in *BONJOUR SOURIRE* (1956)

Als Dhéry zwei Tage vor Drehbeginn verschwand, übernahm Sautet auf Drängen des Produzenten die Regie.¹⁰⁴ Der wissenschaftlichen Sorgfalt verpflichtet muss *BONJOUR SOURIRE* zu Sautets Werk als Filmemacher gezählt werden. Da die Untersuchung das Werk aber als Arbeit eines außergewöhnlich konsequenten Auteur complet versteht, wird dieser frühe Film, in dem Sautet nur als *Réalisateur* agierte, es zeigen sich keine Verbindungslinien zu seinem Werk, von der Betrachtung ausgeschlossen.

Die vorliegende Studie untersucht in diachronischer Anlage Sautets *Œuvre* in seinen maßgeblichen narrativen, thematischen und ästhetischen Konstanten. Das primäre Forschungsziel ist die Extraktion werkübergreifender Gesetzmäßigkeiten. Ferner wird die Einbettung in den intertextuellen, besonders filmhistorischen Kontext gesucht. Die Notwendigkeit das Werk in all seinen strukturellen, inhaltlichen und ästhetischen Parametern zu untersuchen, der bewusste Verzicht auf eine schwerpunktorientierte Beschränkung, resultiert erstens aus dem Interesse an einem breitgefächerten Untersuchungsansatz, der die Komplexität des Werkes erstmals erfasst, die bestehende Sichtverengung aufbricht, und zweitens aus Sautets Inszenierungsverständnis, das, diskret und verschwiegen, nur in der synergetischen Kraft aller Parameter erzählt. Die diachronische Betrachtung, eine vertikale Forschungsrichtung, präpariert vor allem die Architektur des Werkes. Sautets Filme zu begreifen heißt vor allem aber auch, sie zu fühlen. Ihre fragile Magie, vitale Intensität, vertikale Schlagkraft, aufwühlende Aufrichtigkeit veranschaulichen eines der zentralen Werkthemen: die Ohnmacht der Worte, die Nicht-Einfangbarkeit der Gefühlswelt durch das sprachliche System. Gerade die vollkommenen *Œuvre*-Momente, die sich jeder Begrifflichkeit entziehen, betonen, dass das Ganze auch in diesem Fall weit mehr ist als die Summe seiner Teile (Aristoteles).

¹⁰³ Sautet im Gespräch mit Braucourt, 1970(b), 77; Sautet im Gespräch mit Josselin, 1992.

¹⁰⁴ Sautet im Gespräch mit Midding, 1993(b)/1989, 65; Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 42 f.

2 Kinokonzeption

2.1 Filmhistorischer Kontext

2.1.1 «Ein amerikanischer Filmemacher in Paris»

Sautet ist als Filmemacher ein Solitär, auch in seiner Selbsteinschätzung, der sich keiner Schule zuordnen lässt.¹⁰⁵ Melville in der Werkevolution nicht unähnlich, errichtete er, nach der Frühphase, die von zeitgenössischen Traditionen geprägt ist, ab *LES CHOSES DE LA VIE* ein formal geschlossenes, selbstreflexives und eigenwilliges Universum, das auf (neo-) klassischer Kinotradition fußt. Sich selbst genügend steht es für Intuition und Gefühl, lehnt die akademische Ausrichtung, einen theoretischen Überbau, ab. Sautets Ideal war das amerikanische B-Picture der vierziger und fünfziger Jahre, hochgeschätzt auch von Melville, Truffaut, Godard¹⁰⁶, ein authentisches, pures Kino, «où l'attraction spectaculaire n'était fournie que par des moyens proprement cinématographiques»¹⁰⁷. In seiner Autonomie von anderen Kunstformen diente es Sautet, besonders für *CLASSE TOUS RISQUES* und *L'ARME À GAUCHE*, als Vorbild.¹⁰⁸ Zurhorst und Just bezüglich *L'ARME À GAUCHE*: «Sautet erweist sich als ein «amerikanischer» Regisseur, der seinen Film in ein straffes Erzählmuster zwingt und in seinen klar gegliederten Einstellungen an die unprä-

105 Sautet im Gespräch mit de Béchade, 1980, 18; Sautet im Gespräch mit Schumacher, Wulf, 2004/1993, 87; Allombert, 1974(a), 106; Fuzellier, 1974; Jansen, 2000.

106 Marie, 1997, 41.

107 Sautet im Gespräch mit Braucourt, 1970(b), 77.

108 Sautet im Gespräch mit Baby, 1965; Sautet im Gespräch mit Allombert, 1974(b), 70; Sautet in Montaigne, 1980; Sautet im Gespräch mit Tirard, 2000/1999, 112.

tentiöse Dynamik amerikanischer B-Pictures der fünfziger Jahre erinnert.»¹⁰⁹ Und Ferrari bekräftigt: «On pouvait voir en lui un continuateur de l'école américaine.»¹¹⁰ Sautet, der sich als «amerikanischen Filmemacher in Paris»¹¹¹ bezeichnete, erlernte sein Handwerk nicht auf der Filmhochschule, die er besuchte, sondern, wie viele seiner Kollegen, indem er amerikanisches Kino schaute.¹¹² Dieses zeichnete sich für den Franzosen vorrangig durch zwei Komponenten aus, die auch zu den tragenden Säulen des Sautet'schen Werkes zählen: Effizienz des Erzählens und Vermeidung der verbalen Psychologisierung.¹¹³ Für Sautet war es ferner bewundernswert, weil es elementare, universelle Figuren zeigt.¹¹⁴ Den Filmemacher faszinierten der Film Noir, dessen essenzielle Charakteristika, das heißt innere Bedingungen, sein Werk durchziehen, und der Western. Er verehrte Hawks und Lubitsch, schätzte ihre Art, extrem einfach zu filmen, ferner Walsh und Ford.¹¹⁵ Welles beeindruckte ihn am stärksten, blieb aber in seiner Virtuosität für Sautet, in seinem bescheidenen Selbstverständnis, unerreichbar.¹¹⁶ Neben zahlreichen Welles-Zitaten, die immer wieder Sautets Bewunderung bekunden, ist aber am wichtigsten das Prinzip des Rätsels, das in *CITIZEN KANE* (1941), ähnlich in Sautets Anlagen, Spannung und Bewegung über das Filmende hinaus hält. Rosbud, Kanes letztes Wort, Filmzentrum und Handlungsferment, Name seines Schlittens, führt zu dem zentralen Punkt seiner Biografie, zurück in die Kindheit, als er sein Heim verlassen muss; zur Bedeutung der Kindheit bei Sautet siehe besonders die Punkte 2.2.1 und 11.1. Nach den Aufbruchjahren, in denen Sautet die französische Kultur rigoros ablehnte, nur die amerikanische Literatur, besonders Steinbeck, Faulkner, und Kinematografie, den russischen Roman gelten ließ, sich als «cinéaste américain en exil»¹¹⁷ verstand, wurde das «Exil» zunehmend Heimat.¹¹⁸ Nach Sautet kehrt man geistig, seelisch, moralisch, kulturell und geografisch immer dahin zurück, wo man geboren wurde.¹¹⁹ In seiner Eloge anlässlich *VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES* akzentuierte Truffaut in unpräziser Diktion Sautets französisches Element.¹²⁰ Dabei gilt dies nur bedingt. Sautet erzählte ab *LES CHOSES DE LA VIE* ausschließlich von Dingen, die er

109 Zurhorst, Just, 1984, 90.

110 Ferrari, 1973, 29; ähnlich Gévaudan, 1972, 125.

111 Sautet im Gespräch mit Ciment, Legrand, 1970, 26; Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 32.

112 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 6; Sautet in Kaci, 1991/1987, 63.

113 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 17; Sautet im Gespräch mit Ciment, Legrand, 1970, 26; Sautet, 1978(a), 101; Rocherau, 1965; Flacon, 1974; Colpart, 1979, 139.

114 Sautet im Gespräch mit Philippe, 1965.

115 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 41; Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 10; Truffaut, 1974; Jousse, 2000, 18.

116 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 41.

117 Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 32.

118 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 129; Sautet in Binh, Rabourdin, 2005, 10.

119 Sautet im Gespräch mit Ciment, 2001/1994, 6f.

120 Truffaut (1974, 5): «Sautet est français, français, français.»

(emotional) kannte, drehte nur in Frankreich, gestand bereits 1962, dass er vor dem Exotischen Angst hat.¹²¹ Oberfläche und Atmosphäre seiner Filme sind deshalb zwangsläufig französisch. Dies unterstützen unter anderem auch die traditionellen Ferien- und Ausflugsorte, die zahlreichen Lokale, das Spiel mit den Farben der Tricolore, zwischen 1972 und 1978; ähnlich Godard. Ferner die gezielte Verwendung des Lokalkolorits: etwa das Schifferstechen der Fête de la Saint Louis in Sète (*CÉSAR ET ROSALIE*) oder die Hochzeit im Landgasthaus mit dem populären Lied *Les cigales* (Chabrier, 1889) in *MADO*. Da der Schwerpunkt aber auf dem Erzählkern, der universellen Auseinandersetzung mit den existenziellen Fragen des Menschseins, liegt, ist Sautets Werk entschieden weniger französisch als viele Arbeiten seiner Kollegen, die sich mit den Themen ihres Landes auseinandersetzen.

Französische Filmemacher, die Sautet, trotz seiner Vorbehalte, prägten sind Carné und Becker. Während Becker ihn grundlegend mit seinem Kinoansatz erreichte, grub sich von Carnés Werk besonders *LE JOUR SE LÈVE* (1939) in Sautets Filmemacher-Bewusstsein, beeinflusste entscheidend seine Arbeiten. Während seiner Studienzeit hat er ihn innerhalb eines Monats 17-mal geschaut. Für Sautet war dieser Film perfekt, «un point final»¹²². Carné schildert darin die letzte Nacht eines Mannes in auswegloser Situation. Die Rückblende enthüllt, warum François, prototypischer Held des poetischen Realismus, rechtschaffener Arbeiter, der in seinem bescheidenen Leben mit der Liebe ein kurzes großes Glück erlebt hat, Valentine, den skrupellosen Liebhaber seiner Freundin, erschießt. Für Sautets *Œuvre*, das pointiert als Variation des Themas: ein Mann in auswegloser Situation zusammengefasst werden kann, ist François in gewisser Weise der Archetyp. Grundlegender Unterschied besteht darin, dass Carnés Helden in ihrem Streben nach Glück durch die unschönen Gegebenheiten ihrer Umwelt ausgebremst werden, der Sautetsche Mann jedoch aus innerem Unvermögen sein Leid, in dem er feststeckt, nicht (rechtzeitig) beenden kann. *LE JOUR SE LÈVE* birgt einen Großteil der Elemente, die sich in Sautets Werk wiederfinden. Zu den vier wichtigsten Punkten: erstens die Figurenkonstruktion in Koinzidenz von hellen und dunklen Persönlichkeitsanteilen, ferner die sympathisierende Haltung zu dem Scheiternden (siehe Punkt 10.1). Zweitens die Grundhaltung zur Welt, die Melange aus Pessimismus, Schmerz und Humanität. Allerdings überhöhen sich in Carnés düsterem Universum die defätistische Grundstimmung und das Glück wechselseitig, denn hier existiert für einen kurzen Moment das Glück in der Liebe, die die Fallhöhe des Helden steigert. Das Schicksal, bei Sautet nicht existent, Hauptmacht bei Carné, e.g. in *LE QUAI DES BRUMES*, 1938, *LE JOUR SE LÈVE*, 1939, *LES ENFANTS DU PARADIS*, 1945, in *LES PORTES DE LA NUIT* (1946) sogar personifiziert, vereint und reißt die

121 Sautet im Gespräch mit Curtelin, Mourlet, 1962, 17; Sautet, 1978(b); Sautet im Gespräch mit Maillet, 1978, 56; Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 129.

122 Sautet im Gespräch mit Boujut, 2001/1994, 41.

Liebenden auseinander. In *L'AIR DE PARIS* (1954) ist die Liebe dann nicht mehr Schicksal, sondern nur noch belanglose Episode. Drittens ähneln sich die zentralen Themen: darunter die Unmöglichkeit, glücklich zu werden, die Unfreiheit, die Gefühle mit sich bringen (siehe Punkt 7.3.2), die Unehrllichkeit (siehe Punkt 12.2) und Schlechtheit der Menschen, die unvermeidliche Deformation des Individuums im Kontakt mit der Welt (siehe Punkt 13.6.2). Die existenzielle Einsamkeit des Menschen, Hauptachse in Sautets Werk (siehe auch Punkt 13.5), visualisiert Carné durch das isoliert stehende Hochhaus einer Pariser Vorstadt. Viertens ist die narrative Anlage der Dreiecksgeschichte für die Arbeiten von Sautet (siehe Punkt 11.3.8) und Carné grundlegend. In *LE JOUR SE LÈVE* steht Françoise zwischen zwei Männern, die die Sautet'schen Pole der Imagination/Illusion (Valentine) und der Realität (François) vertreten (siehe Punkt 11.3.5). Auch ästhetisch wird in Sautets *Cœuvre Carnés* Einfluss sichtbar: konkret in der Affinität zu engen Räumen, in denen die Figuren eingepfercht sind (siehe Punkt 7.3.2), die Nutzung der Spiegelblicke (7.4.1), das Motiv des Mannes hinter dem Fenster (siehe Punkt 5.5) ebenso in einem allgemeineren ästhetischen Verständnis, das Fieschi im Bezug auf *LE JOUR SE LÈVE* folgendermaßen erklärt: «C'est effectivement la mise en scène la plus inspirée, la plus rigoureuse de Carné, et Sautet, [...], s'est lui-même approprié une certaine approche des focales, des angles, des choses extrêmement classiques comme le champ contrechamp.»¹²³

2.1.2 Konzeptionelles Substrat: Jacques Becker

2.1.2.1 Ein cinephiler Entomologe

Jacques Becker (1906–1959): individualistischer Experimentator, kraftvoller wie unsteter Impulsgeber, unpräziser Handwerker. Von den französischen Filmemachern war er derjenige, der Sautet, der dessen Assistent war, nach dessen Aussage und sichtbar im Vergleich der beiden Werke, am stärksten beeinflusst hat.¹²⁴ Chazal und Ciment sehen ohne inhaltliche Begründung, wie viele Andere, weiteres Stereotyp der Sautet-Phraseologie, Sautet als Nachfahre Renoirs.¹²⁵ Die konkret nachweisbaren Linien zu Renoir sind jedoch bis auf *LA RÈGLE DU JEU* (1939) schwach. Renoirs Blick auf die menschlichen Verfehlungen, die seinen Themenkatalog beherrschen, ist distanziert von außen, stellt die Parameter der Situation im Ganzen vor. Sein Spiel, darauf verweisen etwa auch Pro- und Epilog von *LA CHIENNE*

123 Fieschi (im Gespräch mit Langlois, 2002, 27): «Das ist in der Tat die anregendste und genaueste Mise en scène von Carné, und Sautet, [...], hat sich davon eine bestimmte Herangehensweise bezüglich der Einstellungsgrößen, der Perspektiven, der Dinge, die extrem klassisch sind wie das Schuss-Gegenschuss-Verfahren angeeignet.»

124 Sautet im Gespräch mit Ciment, Legrand, 1970, 2; Sautet im Gespräch mit Ciment, Thirard, 1971, 56; Sautet in de Gasperi, 1988; Sautet in Kaci, 1991/1987, 63.

125 Chazal, 1980; Ciment, 2000, 59.

(1931), hat die Qualität einer Vorführung. Ferner erzählt Renoir häufig mit einpoligen Charakteren, die Sautets Werk nur in Nebenrollen kennt (siehe Punkt 10.1). Becker, «le plus français des cinéastes français»¹²⁶, der «universellste aller französischen Regisseure»¹²⁷, ist das konzeptionelle Substrat, in dem Sautets Werk wurzelt. Godard über die Modi einen französischen Film zu machen: «À l'italienne comme Jean Renoir. À la viennoise ainsi qu'Ophuls. À la new-yorkaise, tel Melville. Mais seul Jacques Becker était et restait français à la français.»¹²⁸ Becker, Renoirs langjähriger Assistent, nicht sein Schüler, bewunderte amerikanisches Kino, besonders die Arbeiten von Hawks, den Western, die Komödien.¹²⁹ Beckers Leidenschaft für amerikanische Komödien zeigen ANTOINE ET ANTOINETTE (1946), ÉDOUARD ET CAROLINE (1951) und RUE DE L'ESTRAPADE (1953). Er war Melomane, mochte Bach und Jazz, Sautets Leidenschaften, spielte passioniert Piano.¹³⁰ Beckers Musikleidenschaft beeinflusste Motivauswahl, zahlreich finden sich Musiker und Gramophone in seinen Filmen, und Rhythmus seiner Filme. RENDEZ-VOUS DE JUILLET (1949) ist auch Hommage an den Jazz à la New Orléans. Becker, der «Neffe Renoirs und Onkel Truffauts»¹³¹, ist auch deshalb filmhistorische Schlüsselfigur, weil er Knotenpunkt zwischen dem klassischen und modernen Kino ist. Ohne ihn wäre die Neue Welle, von deren Vertreter sein Werk gemäß der Politique des auteurs vehement verteidigt wurde¹³², vielleicht nicht möglich gewesen. Becker forderte und verwirklichte bereits in den 1940er-Jahren, 10 Jahre bevor die *Cahiers du Cinéma*-Kritiker die Eloge auf den Auteur anstimmten, den Auteur complet, der an allen Schritten der Filmrealisation beteiligt ist. Außerdem verlangte er den persönlichen Zugang der Filmemacher zu ihren Filmen.¹³³ In dieser Diskussion, wie in vielen anderen Punkten der Erzählstrategie und Inszenierung, war er seiner Zeit voraus. Becker gelingt ein Werk, dessen Kohärenz nicht aus dem was, sondern dem wie resultiert; «son style est plus personnel que sa vision du monde»¹³⁴. Es ist kein Werk, über das es eine Theorie gibt¹³⁵, das, durch die thematischen, stilistischen und atmosphärischen Parameter in eine unvermeidliche Kanalisierung mündet, eine

126 Vialle, 1969, 14; Amengual, 1976, 23; Chevassu, 1992, 54.

127 Blum, 1991.

128 Godard, 1960, 4.

129 Becker, 1953; Gilson, 1960, 11; Becker im Gespräch mit Rivette, Truffaut, 1954, 16; Naumann, 2001, 45. Hawks und Becker waren befreundet; Becker im Gespräch mit Rivette, Truffaut, 1954, 4.

130 Brunelin, 1960, 87; Gilson, 1966, 172; Beylie, 1969, 47; Renoir, 1992/1974, 80 f.; Geneviève Becker im Gespräch mit Naumann, 2001, 113.

131 Beylie, 2005, 454.

132 Prominente Beispiele: Truffauts Kritik (2001/1955, 31–35) zu Beckers ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS ebenso seine Apologie (1954, 54–57) zu TOUCHEZ PAS AU GRISBI. (Zu) Simples Konzentrat: «Tous les films de Jacques Becker sont des films de Jacques Becker»; Truffaut, 1954, 55.

133 Becker, 1947.

134 Quéval, 1949.

135 Truffaut, 1954, 54; Gauteur, 1969, 31; Chevré, 1985, 49.

entschiedenere Grenze der Einzigartigkeit und Distinktion zieht. Becker, unpräzise als klassischer Filmemacher titulierte¹³⁶, weitgehend autark der zeitgenössischen Kinolandschaft, entzieht sich mit seinem innovativen und individuellen Zugang gewollt der Ein- und Zuordnung. In seinem Werk bedient er sich verschiedener Stile, an denen er dann phasenweise ausschließlich gemessen wurde, etwa die so in Frankreich titulierte neorealistische Arbeiten¹³⁷, und Genres, erfand sein Kino immer wieder neu.

Beckers Werk, 13 Filme in 17 Jahren, lässt sich in drei Phasen gliedern: 1942 beginnt mit *DERNIER ATOUT* die klassische Periode aus drei Filmen, die während der Okkupation gedreht wurden, traditionell in ihrer narrativen Konstruktion sind. *ANTOINE ET ANTOINETTE* (1946) initiiert die zweite Phase mit fünf Arbeiten, Beckers Aufbruch, der ihm seine Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Kinoproduktion verleiht. In diese fällt die Tetralogie über das Pariser Alltagsleben und seine Beziehungsgeschichten; belanglose Sujets innovativ erzählt. Exot und Höhepunkt dieses Abschnittes ist *CASQUE D'OR* (1952). *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (1954) eröffnet die Phase der formalen und inhaltlichen Diversität, in der die Produktionszwänge Becker nicht immer erlaubten zu drehen, was er beabsichtigte.¹³⁸ *LE TROU* (1959), avantgardistisches Wagnis, Conclusio des *Œuvre*, ist Wegbereiter der Moderne. Während der Montage stirbt Becker. In seiner heterogenen Oberfläche ist das Werk stete Bewegung und Überraschung, das sich etwa mit *ANTOINE ET ANTOINETTE*, *CASQUE D'OR* oder auch *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* immer wieder in eine unerwartete Richtung dreht, seine Gesinnung dabei jedoch behält. Damit erfüllt es den Grundsatz des Couturiers Clarence (*FALBALAS*, 1945), der über seine Modekollektion sagt: «Ce qu'il faut, c'est que tous les modèles soient différentes mais avec un petit air de famille qui les rattache à l'ensemble.»¹³⁹ Für Becker gab es in seinen Filmen, in denen er lediglich die Intention verfolgte zu unterhalten, nichts zu beweisen.¹⁴⁰ Dem Werk, in das er wenig persönliche Themen einbrachte¹⁴¹, sich nicht zeigt, fehlt jegliche intellektuelle Architektur, bisweilen auch ein engagierter Bedeutungsimpuls.¹⁴² Becker verstand sich als Erzähler und präziser Beobachter, bezeichnete sich als Entomologe¹⁴³. Seine Forschungsfrage widmete sich den Regeln des Miteinanders, das in seinem Universum von Brüchen bestimmt ist.

136 Beispielsweise von Chevassu, 1992, 54.

137 Bazin (1953, 1957) ist der Ansicht, dass Beckers Arbeiten keinesfalls neorealistisch sind. Selbst *ANTOINE ET ANTOINETTE* sieht er als «amerikanische» Komödie (Bazin, 1953).

138 Naumann, 2001, 59 f.

139 Clarence: «Es ist notwendig, dass zwar alle Modelle unterschiedlich sind, aber mit einem leichten familiären Touch, der sie zusammenhält.»

140 Chevassu, 1960, 11; Leprohon, 1957, 374; Naumann, 2001, 60.

141 Armes, 1970, 116. Ausnahme ist *FALBALAS*: Beckers Mutter hat in der Haute Couture gearbeitet.

142 Brunelin, 1960, 104; Hausrate, 1971, 131.

143 Becker im Gespräch mit Rivette, Truffaut, 1954, 8.