

HERMANN KAPPELHOFF | BERNHARD GROSS | DANIEL ILLGER ^[HG.]

DEMOKRATISIERUNG DER WAHRNEHMUNG?
Das westeuropäische Nachkriegskino

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

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich 626 »Ästhe-
tische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« der
Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) entstanden und wur-
de mit deren Mitteln gedruckt.

Die Reihe Traversen wird herausgegeben von Hermann Kappelhoff.

Covergestaltung: Veruschka Götz unter Verwendung zweier Stills
aus Rudolf Krohnes Film EIN EXPERIMENT (D 1949).

© 2010 Vorwerk 8 | Berlin
www.vorwerk8.de

Gestaltung | Veruschka Götz | götz typographers⁽¹⁶¹⁶⁾
Satz | Katrin Kassel | Vorwerk 8 | Berlin
Druck, Weiterverarbeitung | Interpress | Budapest

ISBN 978-3-940384-29-4

Inhalt

- 009 Einleitung der Herausgeber
- 022 Daniel Illger
Die Fremdheit im eigenen Leben
UMBERTO D. und die Stadtinszenierungen des
italienischen Nachkriegskinos
- 034 Giulia Fanara
Eia mater, fons amoris...
Landschaft und Gender in Roberto Rossellinis IL MIRACOLO
- 061 Hans Richard Brittnacher
Dekadenz und Neorealismo
Zu einer intimen Feindschaft
- 079 Sabine Schöbel
Murmelspiel im Trümmerfeld
TOGETHER von Lorenza Mazzetti
- 095 Thomas Elsaesser
Diagonale Erinnerung
Geschichte als Palimpsest in STERNE
- 115 Bernhard Groß
Wahrnehmen – Observieren – »Checken«
Geschichlichkeit als ästhetische Erfahrung in
ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN
- 135 Annette Brauerhoch
Ästhetische Opposition/en in Peter Pewas'
STRASSENBEKANNTSCHAFT

- 148 Hauke Lehmann
Die Figur als Kristall
Peter Lorres DER VERLORENE im ästhetischen Kontext
- 166 Elisabeth Büttner
Partisanes Kino
Österreichischer Avantgardefilm in den 1950er Jahren
- 177 Michael Wedel
Kino im Katastrophenschatten
DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE und LE MÉPRIS
- 196 Anja Streiter
Frankreich 1945 bis 1962
Kolonialkriege, Identitätskrise und das Kino
- 212 Matthias Grotkopp
Den Teufel im Leib und von der Geschichte betrogen
LE DIABLE AU CORPS
- 228 Karin Gludovatz
Gesprochene, gesehene, gefühlte Erinnerung
Beziehungsgeflechte in Alain Resnais' HIROSHIMA
MON AMOUR
- 246 Zu den Autoren
248 Danksagung

Matthias Grotkopp **Den Teufel im Leib und von der Geschichte betrogen**
LE DIABLE AU CORPS¹

Herbst 1947. Drei Jahre nach der Befreiung von Paris erscheint Claude Autant-Laras Verfilmung des kurzen Romans *Le diable au corps* von Raymond Radiguet, den dieser 1921 im Alter von 18 Jahren vollendete, nach einem Drehbuch des Autorenduos Jean Aurenche und Pierre Bost in den französischen Kinos:

Unter dem Klang der Freiheitsglocken und Salutschüsse verlässt ein junger Mann ein Haus, er betritt eine leere Straße, ein Schwenk verfolgt ihn, er hält an – Umschnitt: Wir sehen ihn von vorne, an der einschüchternden Mauer steht ebenso bestimmt wie ambivalent: »DÉFENSE«, Verteidigung und Verbot. Die Glocken werden lauter und vielstimmiger, er geht gemessenen Schrittes weiter. Für den Bruchteil einer Sekunde durchquert in Gegenrichtung eine unklare, beinahe mittelalterlich wirkende Figur das Bild, einen mit Säcken beladenen Wagen ziehend, eine dunkle Kapuze über den Kopf gezogen. Aus der Bildtiefe tauchen jubelnde Frauenfiguren auf, sie vereinen sich mit einem entgegenkommenden Strom von Männern in Uniformen des Ersten Weltkriegs. Die wirbelnde Tanzbewegung einer feiernden, sich umarmenden Menge kontrastiert mit der sturen, linearen Kamerafahrt, die weiter den jungen Mann fokussiert, wie er sich mit genervtem Gesichtsausdruck und ohne jeden Blickkontakt durch die Körper kämpft. Nach einer kurzen Überblendung biegt er um eine Hausecke, einzelne Figuren laufen an ihm vorbei, die Straße wird leerer, vor einem Haus setzt sich ein Trauerzug in Gang. Er bleibt stehen und schaut hinterher – und wir mit ihm.

Diese Unverhältnismäßigkeit von Jubel und Trauer ist gerade in einer historischen Situation frappierend, in der einem französischen Publikum im Klang der Glocken und Freudenschüsse noch die Worte Charles de Gaulles vom 25. August 1944 in den Ohren klingeln mussten:

¹ LE DIABLE AU CORPS (STÜRMISCHE JUGEND, F 1946/47, Claude Autant-Lara).

Paris! Paris outragé! Paris brisé! Paris martyrisé! Mais Paris libéré!
Libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, c'est-à-dire de la France qui se bat, c'est-à-dire de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle.²

Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, inwiefern LE DIABLE AU CORPS zu diesen vereinnahmenden Mythen der *Résistance* eine Gegenrede formuliert, indem er in seiner Geschichte, die am Ende des Ersten Weltkriegs spielt, eine mehrfach gebrochene Reflexionsfläche zur Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg inszeniert. Eine Gegenrede, die sich als Anklage gegen jenes patriotische Bewusstsein versteht, das in den zwischenmenschlichen Relationen der Nachkriegsgesellschaft arbeitet und welches ohne die Interventionen des Films als Ordnungsmacht gar nicht sinnlich erfahrbar wäre. Unter welchen theoretischen Blickwinkeln kann man also zeigen, wie in der Geschichte vom Gymnasiasten François (Gérard Philipe) und seinem Liebesverhältnis zu der mit einem Soldaten verheirateten Marthe (Micheline Presle) etwas sonst Unwahrnehmbares in der Dynamik menschlicher Beziehungen sichtbar wird? Welche symbolischen Felder überkreuzen sich mit ganz handgreiflichen physisch-sinnlichen Realitäten, wenn in dieses Liebesverhältnis die Kräfte des Normativen eingreifen und zur Trennung und zum Tod Marthes führen?

Einen ersten Hinweis, um die Eigenheiten der narrativen und ästhetischen Organisation des Films konturierter hervortreten zu lassen, gibt der Abgleich mit der literarischen Vorlage – jenseits der oft bemühten Kriterien der Treue oder Untreue. Drei Felder, in denen der Film sich deutlich vom Roman abhebt, erscheinen dabei als markant und fruchtbar für den Beginn einer Analyse:

– Als erstes ist die bereits beschriebene Kontrastierung von Jubel und Trauer zu nennen, welche nicht nur die Eröffnung bildet, sondern als wiederkehrende Rahmenhandlung mit metastatischen Auswüchsen in der Binnenhandlung ein strukturierendes Moment bildet, die Erzählung in der Nachkriegssituation verankert und über die Freude und das Leid die Gegensätze von Gemeinschaftsgefühl und Individualität positioniert.

– Ein zweites Merkmal ist die Präsenz des Kriegs, sowohl in seinen sicht- und hörbaren Oberflächenphänomenen als auch als Aktant, als Kraft innerhalb der dargestellten sozialen Strukturen.

² »Paris! Beleidigtes Paris! Erschöpftes Paris! Märtyrisiertes Paris! Aber befreites Paris! Befreit durch sich selbst, befreit durch sein Volk mit der Hilfe der Armeen Frankreichs, mit der Unterstützung und der Hilfe ganz Frankreichs, das heißt des kämpfenden Frankreichs, das heißt des einzigen Frankreichs, des wahren Frankreichs, des ewigen Frankreichs.« (Übers. M.G.), in: LA LIBÉRATION DE PARIS (LE JOURNAL DE LA RÉSISTANCE), (CLCF, Frankreich 1944).

– Drittens, und dies berührt besonders die Frage der ästhetischen Disposition des Mediums Film, bekommen das Geflecht aus Sehen und Gesehenwerden, Beurteilen und Beurteiltwerden, sowie das soziale Umfeld und die Nebenfiguren durch »[...] das Ungleichgewicht, das ihre physische Erscheinung in das Handlungsgefüge bringt«,³ eine ganz andere Bedeutungsfülle: »Eine Figur, durch die Kamera gesehen, ist nicht dieselbe, wie wenn der Schriftsteller sie heraufbeschwört.«⁴

In seinem programmatisch-polemischen Artikel über »Eine gewisse Tendenz des französischen Kinos« gibt François Truffaut eine knappe, aber – unter Abzug der *politique* und von Werturteilen – gültige Analyse der *intrigue* des Films: »Sie machen die Gesten der Liebe und haben nicht das Recht dazu.«⁵ Hier gilt es innezuhalten und zu fragen, wie dieses verweigertere Recht interagiert mit der ebenfalls von Truffaut konstatierten Geschlossenheit der dargestellten Welt und der Thematik des Opfers und Betrugs. Vor allen Dingen unter Betrachtung der konkreten Geschlechter- und Generationenverhältnisse, die in den »Gesten der Liebe« und dem »verweigererten Recht«, in der Paarbeziehung und dem sozialen Umfeld, der Beziehungen François' und Marthes zu ihren Eltern sowie der Gestaltung des Dreiecks zwischen Marthe, ihrem Mann und François artikuliert werden.

Waren es doch letztlich nicht die Erotik oder der bloße Fakt des Ehebruchs, die den zeitgenössischen Skandal und Zensureingriff verursachten, sondern die Art und Weise, in der aus Sicht der konservativen Presse die Institutionen der Familie, der Armee und des Roten Kreuzes in diese Verhältnisse eingeflochten und der Lächerlichkeit preisgegeben wurden.⁶ Wer den Film so angriff, vertrat eine Position, in der Sittsamkeit und patriotisches Bewusstsein unmittelbar in eins gesetzt wurden und die insofern nicht unzutreffend war, als es ja gerade dieser Kurzschluss ist, den LE DIABLE AU CORPS anklagen wollte. Und dem wäre das Argument der Verteidiger des Films als zusätzliche Dimension hinzuzufügen, dass die Verweigerung jeglichen stoischen Heroismus notwendig sei, um die gesellschaftliche Resignation nicht zu kaschieren, sondern als sie selbst er-

3 Andre Bazin: DAS TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS und die Stilistik Robert Bressons, in: ders.: Was ist Film?, Berlin 2004, S. 141.

4 Ebd.

5 François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français, in: Cahiers du cinéma, No. 31, Januar 1954, S. 21. »Ils font les gestes de l'amour et n'en ont pas le droit.« (Übers. M.G.)

6 Editorial: Tartuffe revient à la charge, in: L'Écran Français, No. 102, 10.6.1947, S. 2, zit. nach: Claude Autant-Lara: LE DIABLE AU CORPS. Scénario et dialogues de Jean-Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant-Lara. Dossier historique et critique, hg. v. Jean-Pierre Deporte, Paris 1984, S. 221.

Zur Debatte um den Film und die Zensur vgl. ebd., S. 217-223 und S. 247-254; Sylvie Lindeperg: Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1964), Paris 1997, S. 299-303.

scheinen zu lassen.⁷ In diesem Konfliktfeld versucht der Film die unabgeschlossene Suche nach einer möglichen Basis gesellschaftlichen Miteinanders nach der Katastrophe des Kriegs erfahrbar zu machen.

Der argumentative Verlauf und die Heftigkeit der Debatte um den Film zeigt: Der Teufel im Leib gehört zu den Dingen, die man nicht (ein)sieht, die man nicht tut, von denen man vor allen Dingen nicht spricht!⁸ Zumal die kinematografische Rede über diesen Teufel eine sehr ambivalente Rede von etwas ganz anderem – oder vielleicht sogar erschreckend wenig anderem – in sich zu bergen vermag, nämlich dass der Teufel genauso die Lebenslust und das Begehren bedeuten kann wie die inkorporierten sozialen Strukturen des Urteilens und Handelns.

In mehreren Dimensionen entwirft der Film *contrechamps* sowohl zum sozialen Klima der unmittelbaren Nachkriegszeit als auch zu den medialen Mythisierungen der Zeit der Besatzung, der Kollaboration und des Widerstands, in denen die IV. Republik nach Formen der Selbstlegitimierung suchte. So findet sich hier die individuelle Trauer dem kollektiven Jubel nicht einfach gegenübergestellt, sondern als Unbegriffenes abgerungen. Die Heimatfront steht, mit wiederholter Betonung auf Front, in spiegelbildlicher Beziehung zur Front, zum *champ de bataille*. Die jugendlichen Protagonisten wiederum sind nicht nur diejenigen, die um das Recht auf Liebe kämpfen, sondern auch die präzise Antithese zu solchen Widerstandshelden, mit denen aus der Ausnahmesituation des Kriegs eine patriarchalische Normalität wiederauferstehen könnte.⁹ Und schließlich ergibt sich eine Oszillationsbewegung zwischen der historischen Zeit der Handlung des Films – dem Ersten Weltkrieg – und den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, die insofern komplex ist, als dass sie nach der Zukunft des Kriegs von 1914 bis 1918 fragt – der Gewissheit des nächsten Kriegs – und damit gleichzeitig die Zukunft nach dem Zweiten Weltkrieg meint, d.h. die Vergangenheit und Zukunft der eigenen Gegenwart, des Jahres 1947. Eine Zukunft, die unter dem Zeichen des »weiter so« letztlich auch auf die Mentalität verweist, die das lange Schweigen zu Vichy und die Kriege in Indochina und Algerien möglich machte.

Mit dem Begriff der Mentalität ist ein Paradigma ins Spiel gebracht, das sich mit dem Namen Siegfried Kracauer verbindet und für einen ganz bestimmten Begriff des filmischen Realismus steht. Es geht um das Vermögen des Films, das Soziale und das Geschichtliche anhand von Oberflächenphänomenen, Konfigurationen aus Körpern, Räumen und Dingen

7 Jean Néry, Franc-Tireur, No. 968, 12.9.1947, zit. nach Lindeperg: Les écrans de l'ombre, a.a.O. S. 303.

8 René Jeanne: Tartuffe ne laisse pas le choix, in: La France Hebdomadaire, 17.9.1947, zit. nach: Claude Autant-Lara: LE DIABLE AU CORPS, a.a.O., S. 250.

9 Vgl. Noël Burch, Geneviève Sellier: La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956), Paris 1996.

sichtbar und erfahrbar zu machen,¹⁰ d.h. sie in einer Performanz des Wahrnehmungsvermögens¹¹ als Schlüssel zu geistigen Prozessen und »unhinterfragt verankerten Deutungs- und Verhaltensmustern«¹² hervortreten zu lassen.

Die Funktion der erwähnten *contreschamps* und ihrer spezifischen ästhetischen Umsetzung läge also darin, die sonst nicht wahrgenommene Ordnungshaftigkeit der sozialen Verhältnisse zu zeigen. Die soziale Realität tritt dem Kinobesucher, anders als dem Subjekt der Alltagserfahrung, als die Dynamik der Kräfte entgegen, die sich in den Bewegungen, Gesten und Räumen ausdrückt, in der Kraft ihrer Dynamik. So ist die Gegenüberstellung der individuellen Trauer und des kollektiven Jubels nicht nur ein abstraktes Paar, sondern sie ist diese ganz spezifische Weise, in der François sich durch die Menge kämpft, die ihn überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt, sie ist in der Trennung der Räume und in der akustischen Überwältigung der Glocken und Kanonen einerseits und seinem Schweigen andererseits sinnlich präsent. Ebenso sind die Relationen zwischen der Heimat und der Front, zwischen den sozialen Regeln und den Kräften innerhalb einer Gesellschaft im Krieg in den Zuteilungen von Rollen und Orten sichtbar sowie darin, wie Beziehungen und Trennungen der Figuren stattfinden oder verhindert werden.

In den Sprachregelungen der Dialoge, in der Verteilung der Figuren, in der Inszenierung der Räume, in der Gestaltung der Zeit – d.h. in der sinnlichen Organisation des Materials – findet die Auseinandersetzung statt zwischen dem »Recht auf Liebe« und der herrschenden Moral patriotischen Bewusstseins, zwischen dem Wert des einzelnen Leids und dem Heroismus – und damit letztlich auch die Auseinandersetzung darüber, als was und aus welcher Perspektive die Geschichte des Kriegs zu erinnern sein wird, welche zukünftigen Handlungsmöglichkeiten überhaupt denkbar sein werden.

Für jemanden, der am Ende des Zweiten Weltkriegs zwanzig Jahre alt war und der sich von der Moral des Krieges nicht hatte mitreißen lassen – was konnte so jemandem die Politik bedeuten [...]?

Die Erfahrung des Krieges hatte uns die Notwendigkeit und die Dringlichkeit einer Gesellschaft bewiesen, die radikal verschieden wäre von jener, in der wir lebten. Diese Gesellschaft, die den Nazismus zugelassen hatte, die vor ihm im Staub gelegen hatte und dann mit fliegenden Fahnen zu de Gaulle übergelaufen war. Gegenüber

10 Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1979, S. 13.

11 Gertrud Koch: Kracauer zur Einführung, Hamburg 1996, S. 126. Vgl. hierzu auch Hermann Kappelhoff: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen, Berlin 2008.

12 Koch: Kracauer, a.a.O., S. 114.

all dem empfand ein großer Teil der französischen Jugend tiefen Abscheu. Die Welt und die Gesellschaft, die uns vorschwebte, wäre nicht nur eine andere gewesen, sondern eine, in der auch wir andere gewesen wären; wir wollten völlig andere sein in einer völlig anderen Welt.¹³

Wenn man diese Worte Foucaults gegen die oben zitierte Rede de Gaulles stellt, dann ergibt sich eine klare Absage an eine Gesellschaft, die sich auf eine mythologische Traditionslinie des ewigen Wesens der französischen Republik gründet – ein Mythos der Republik(en), der alle Lebensbereiche so tangiert, dass das Individuelle auf eine Funktionale innerhalb der Prinzipien der *Grande Nation* reduziert wird.

Die enthüllende Ein- und Ausfaltung der Trauerfeier in die kollektiven Freudemonstrationen um das Ende des Kriegs stellen dabei sowohl den Anspruch des Kollektivs auf die Gefühle der Einzelnen zu seiner Selbstkonstituierung dar als auch den Widerstand individueller, notwendig fragmentarischer Erfahrungen gegen solche Vereinnahmungen. Was im Drehbuch noch direkt ausgesprochen werden sollte,¹⁴ wandert im Film in die Struktur der wiederkehrenden Rückblende als Modus der Befragung: »Wie ist es möglich, mit seinem Ende den Krieg als Ganzes für die Konstitution einer Gesellschaft zu reklamieren?« Ein Versuch, zwischen den Glockenklängen – deren Verzerrung jeweils den Beginn der Erzählung des Vergangenen markiert – ein Echo des persönlichen Leids zu hören.

Nachdem François sich durch den Strom der Feiernden gekämpft und dem Trauermarsch hinterher gesehen hat, betritt er das Haus, das, der von den Kamerabewegungen beschriebenen Topografie nach, genau zwischen den Szenen des Jubels und Wiedersehens und dem Bild der Trauer und des letzten Abschieds steht. Seine zugleich vertraute und vorsichtige Bewegung durch die Räume formt in den sukzessiven Schwenks schrittweise ein quasi mnemotechnisches Heraufbeschwören des Vergangenen. Sein Blick auf die Dinge, genauso vorsichtig tastend, wie er die schwarze Katze auf dem Bett streichelt, endet mit dem Verharren vor dem Spiegel, in dem, unter verzerrtem Anschwellen der Glocken, eine schmerzhaft langsame und unscharfe Überblendung sein Bild durch den theatralischen Auftritt Marthes ersetzt. Der Auftritt der Liebe und mit ihr die Wunde, die einen Dialog mit den Apparaten der kollektiven Gefühle unmöglich gemacht haben wird.

In der Dauer des Films akkumulieren sich solche Szenen zu einer Obsession, die vor keiner Provokation Halt macht: Die kaum unterdrückte Freu-

13 Foucault, Michel: Gespräch mit Ducio Trombadori, in: ders.: Schriften, Bd. 4, Frankfurt a. M. 2005, S. 61.

14 Claude Autant-Lara: LE DIABLE AU CORPS, a.a.O., S. 12-17.

de in den Gesichtern, während der Waffenstillstand in die Trauerfeier einbricht; der versteinerte Ausdruck François' inmitten jubelnder Klassenkameraden und die Bestätigung seiner Skepsis angesichts fortdauernden Leidens der eingelieferten Verletzten; das verzweifelte Paar zwischen den Soldaten in der Bar, als ein afroamerikanischer Soldat eine jazzige Marcellaise anstimmt. Es handelt sich nicht einfach darum, hier das eine und dort das andere gegeneinander zu halten, sondern das Verhältnis ist asymmetrisch und geradezu ohne Verhältnis, da diese kollektive Freude nur auf dem Vergessen des individuellen Leids beruht. Oder, mehr als Vergessen, beruht sie darauf, von Anfang an nicht richtig gesehen und gehört zu haben, das Leid nicht als Leid erlebt zu haben. Aus der simplizistischen Antithese entsteht für den Zuschauer durch Wiederholung und Variation das Bild einer bitteren Wahrheit des Beziehungslosen: Neuanfang und Lernprozess schließen sich scheinbar aus.¹⁵

Die Unfähigkeit der Figuren, diese Mechanismen wahrzunehmen, liegt begründet in der Überlagerung der sozialen Beziehungen mit den determinierten Handlungsmöglichkeiten und Wertekategorien des Kriegszustands. Dieser Zusammenhang wiederum ist es, den *LE DIABLE AU CORPS* erfahrbar macht, indem er den Krieg in verschiedensten Konstellationen als Aktant auftreten lässt. Der Krieg, der im Roman in weiter Ferne, fast wie eine Fata Morgana erscheint, erhält hier durch die Verlagerung von Handlungsteilen in ein Lazarett, durch einen nächtlichen Alarm oder die schlichte ständige Sichtbarkeit von Soldaten eine ganz andere Präsenz. Am prägnantesten ist vielleicht der Anlass, zu dem sich François und Marthe kennen lernen: Anstelle eines rein sozialen Ereignisses, das sich aus der Bekanntschaft der Familien ergibt, ist es im Film der Krieg, der die Menschen verbindet und trennt. Dass diese Funktion in den Vordergrund treten kann, ist interessanterweise gerade daran gebunden, dass auf Kampfhandlungen verzichtet wird. D.h. *LE DIABLE AU CORPS* stellt sich der Frage, wie viel Krieg man zeigen kann, ohne Kriegshandlungen zu zeigen, und wie man den Kriegszustand ohne Referenz auf einen bestimmten historischen Konflikt darstellbar machen kann.

Es beginnt damit, dass der Krieg den Körpern unmittelbar bestimmte Positionen und Handlungskompetenzen zuweist und abverlangt, nach dem Motto »Jeder tut, was er kann«: selbst kleine Mädchen spielen nicht, sondern sammeln für Kriegswaisen. Zu diesen Positionen und Kompetenzen zählt auch, dass der Krieg die Regeln der Bewegung, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit menschlicher Körper bestimmt, wie es am offensichtlichsten der Verdunkelungszwang beim nächtlichen Alarm zeigt.

Des Weiteren gehört zum Krieg als sozialem Zustand die radikale Stratifizierung der Gesellschaft, d.h. die Trennung von Weiblichkeit und Männ-

¹⁵ Freddy Buache: Claude Autant-Lara, Lausanne 1982, S. 41.

lichkeit sowie die von Jugend und Alter einerseits und der kampffähigen Männlichkeit andererseits. Aus letzterer gewinnt der Film eine äußerst prägnante enthüllende Oberflächenkonfiguration: Wenn man, mit Godard gesprochen, nicht so genau wissen kann, was der Krieg ist, wie er aussieht und wie er sich anhört, dann kann man nur eins zeigen, nämlich Menschen vorher und Menschen nachher und damit ein Gefühl des Kriegs, das größer ist als die einzelnen Figuren und Ereignisse.¹⁶ Und dieses Vorher/Nachher wird in einem Gebäude – »Lycée Kleber / Hôpital Complémentaire No.5« – zu einem Bild vereint, es wird inszeniert als Blick- und Figurenkonstellation zwischen den Gymnasialschülern und den stöhnenden, kaputt geschossenen Körpern, die dort ins Lazarett eingeliefert werden.

In diesem Lazarett findet der Film dafür, wie der Krieg den Menschen Hören und Sehen, Fühlen und Denken vergehen lässt, ein ebenso einfaches wie eindrucksvolles Bild: Der vollständig von Verband umwickelte Kopf des Soldaten, mit einem Blutfleck als Gesicht, den François und Marthe ins Lazarett tragen: Er steht für die Anonymität des Horrors und des Leidens genauso wie für den Horror der Anonymität, der Zerstörung von Individualität. Dieses Gesicht der Anonymität, das nicht mehr auf den insistierenden Blick Marthes zu antworten vermag, wird dem Zuschauer gerade darin vermittelt, dass sie das Bewusstsein verliert, nachdem die Kameraperspektive sich von einer weiter kadrierten Einstellung, in der die distanzierte Geschäftigkeit des Personals als Hintergrund fungiert, zu einer Zweier-Einstellung von Marthe und dem Soldaten verengt. Die Dauer dieser Bewegung und dieses Blicks bis zu ihrer Ohnmacht sind unmittelbar die Dauer eines Fühlens und Denkens dieses Zustands.

Mit Kracauer, für den der Krieg natürlich eines dieser Phänomene ist, die das Bewusstsein überwältigen und die der Film als »reale, von der unerschütterlichen Kamera registrierte Vorgänge«¹⁷ erfahrbar machen kann, werden hier drei Aspekte verhandelt: Zum einen, wie sehr der Krieg das Mitfühlen beschädigt, indem er dazu zwingt, entweder – im Sinne einer fragwürdigen Handlungsfähigkeit – nicht wirklich hinzuschauen und hinzuhören, oder ein anteilnehmender, aufgewühlter und damit bewusstloser Zeuge zu bleiben.¹⁸ Des Weiteren haben auch die Bilder des Kriegs ihre Bedeutung im Sinne der oszillierenden historischen Referenz des Films: »Nicht die vordergründige, appellative Funktion, die auf konkretes Handeln verweist, sondern die Aufnahme ins Gedächtnis ist ihr heimli-

¹⁶ Jean-Luc Godard: Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie. Entretien avec Frédéric Bonnaud et Serge Kaganski. Les Inrockuptibles, No. 81, 27.11.1996, in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, hg. v. Alain Bergala, tome 2, Paris 1998, S. 380-390, hier S. 383.

¹⁷ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1985, S. 92.

¹⁸ Ebd.

ches Telos.«¹⁹ Und vor allen Dingen zeigt drittens der Kontrast von Routine und Überwältigung das Phänomen des Kriegs – über die Verbindung von Kampf und Versehrtheit zum zwischenmenschlichen Umgang mit ihnen – als etwas Nachhallendes, das sich in Physis und Psyche, in die individuellen und kollektiven Körper einschreibt.

Um die Kritik an idealisierenden Repräsentationen der Kriegsjahre und ihrem impliziten Verhältnis zu bestimmten Gemeinschaftsverständnissen zu verdeutlichen, ist als historischer Hintergrund im Auge zu behalten, dass der Rausch der Befreiung bereits 1947 einer Ernüchterung gewichen war. Frankreich sieht sich mit der ›Realität‹ einer Demokratie konfrontiert, die sich erst finden muss, die nicht weiß, wie und wo sie sich findet: Ein Referendum entschied gegen die Fortsetzung der III. Republik, ein erster Verfassungsentwurf wurde 1946 abgelehnt, im Jahr darauf trat de Gaulle aus Protest gegen die ›Parteiherrschaft‹ aus der provisorischen Regierung aus, und die durchschnittliche Amtszeit einer Regierung betrug in dieser Zeit gerade sechs Monate. Im Ungefähren, zwischen ›Neuanfang‹ und ›Rückkehr zur Ordnung‹, ist eine affirmative Erfahrung des Kollektiven also alles andere als voraussetzungslos gegeben.

Eine solche Krise der Sinnstiftungssysteme betrifft nun nicht nur das Abstraktum der Nation, sondern affiziert unmittelbar das Miteinander, das Verhältnis zwischen Individuen, zwischen dem Einzelnen und seinem sozialen Umfeld. Diese Affizierung drückt sich in der Rhythmisierung der Bewegungen und Begegnungen, in den Blickkonstellationen sowie in ästhetischen Operationen aus, die den physischen Erscheinungen der Anderen – auch und gerade in Momenten ihrer Abwesenheit – eine im Blick der Kamera auf die Protagonisten spürbare Präsenz und Kraft geben.

LE DIABLE AU CORPS zeigt diesen Vorort von Paris als von Schützengräben und Schießscharten des Sehens und Hörens durchsetzt: Immer wieder führt er uns vor, wie es den Verliebten unmöglich ist zu vergessen, dass ihr Glück gleichbedeutend ist mit den übertretenen Vorstellungen, mit den verletzten Gefühlen der ›unbescholtenen und ehrlichen Bürger‹. Das Übertreten dieser Schwelle, der Grenze zwischen Romanze und Skandal, ist dementsprechend auch der Schritt, mit dem François auf dem Weg zur ersten gemeinsamen Nacht den kleinen Streifen Licht überwindet, der aus der Tür der Vermieter in den Flur fällt und das Bild senkrecht in zwei Hälften teilt. Und auch darum muss der Film diesen Kleinbürgern eine so klar umrissene psychologische Gegenposition geben, weil letzten Endes diese Umwelt wie ein Zerspiegel funktioniert, der mehr über sich selbst verrät als über das, was er reflektiert.

¹⁹ Koch: Kracauer, a.a.O., S. 142.

Indem der Film immer wieder durch Licht- und Schattenkonfigurationen die Kraftlinien des wertenden Sehens geradezu mit Händen greifbar werden lässt, zeigt er, wie sich in die sinnliche Wirklichkeit der Liebenden die Strukturen des Sehens und Gesehenwerdens einschreiben, welche Macht die Blicke der Anderen haben. Vor allem, wenn diese Blicke mit der Deutungsmacht im Bunde sind und so die soziale Realität des Paares in ein von vornherein festgelegtes Denk- und Verhaltensmuster pressen. Es gibt eine besonders auffällige, scheinbar selbstgenügsame Kamerachoreografie, die als symbolistische Ellipse die erste gemeinsame Nacht im hoch lodernen Kaminfeuer fasst. Doch führt sie dem Zuschauer im gleichen Moment das konkrete sinnliche Erleben dieses Raumes vor,²⁰ in dem sich die Liebe des Paares einrichtet – die Kamera fährt um das Bett, das François für Marthes Wohnung ausgesucht hat, auf dem die Katze lag, die er am Anfang des Films streichelte, das Bett, in dem sie sterben wird. Und nachdem die Flammen den Begriff des Ehebruchs für uns verbrannt haben, schwenkt die Kamera weiter, jedoch nicht sogleich zu ihnen, sondern über zwei Fenster mit halbgeschlossenen Jalousien, durch die bereits die Blicke und Verurteilungen hereinsickern, die kurz darauf mit Marthes Mutter ihren Auftritt haben. D.h. in dieser Choreografie erleben wir nicht nur das Begehren des Paares, sondern auch, wie in ihr individuelles sinnliches Erleben die Blicke der Anderen eingreifen.

Die Wirkung der Nebenfiguren – vor allen Dingen das neugierige Vermieterehepaar und François' Eltern, deren Handeln im Laufe des Films zunehmend im Auflauern besteht – wird in betonten Situationen des Wahrnehmens, Beobachtens, Wertens entwickelt. Auch weil der Film unablässig und geradezu plakativ Rahmen und Blickdispositive wie Fenster, Gitter, Türen und Tore in seine Bildgestaltung integriert, die sich wiederum als visuelle Muster in den Räumen fortpflanzen. D.h. dass die Wahrnehmung als eine vermittelte, auf einer bestimmten Position verharrende hergestellt und als sozial agierende statt objektiv registrierende Wahrnehmung dargestellt wird.

Somit wird der Zuschauer nicht zuletzt auf sich selbst zurückverwiesen, da auch er immer wahrnimmt und wertet. Man wird dazu gezwungen, die eigenen Ordnungsmechanismen des Sichtbaren mit den Gegensatzfigurationen des Films zu verhandeln. Indem der Film die Regeln des Patriotismus und der bürgerlichen Gesellschaft als eine Leinwand inszeniert, auf die sich die Jugend und die Liebe störend einzuschreiben versuchen, der sie der sprichwörtliche Dorn im Auge sind, macht er diese Regeln als solche sicht- und erfahrbar.

Dem widerspricht auch nicht, dass François und Marthe ab einem bestimmten Punkt keineswegs auf Heimlichkeit achten, sondern, ganz im Gegenteil, sich auf der Bühne ihrer weit geöffneten Flügelfenster präsentieren. Vgl. Kappelhoff: Realismus, a.a.O., S. 76f.

tieren, für das Recht auf Sichtbarkeit ihres Zusammenseins demonstrieren. Denn wozu können die Sinne noch dienen, wenn ihre einzige Funktionalität auf ein Ausschließen hinausläuft, wenn dem, was sichtbar und hörbar sein will, die Wahrnehmung verweigert und es statt dessen einem vorgeprägten Schema unterworfen wird? *LE DIABLE AU CORPS* inszeniert einen Gewaltzustand, der sich letzten Endes darin auswirkt, dass der Protagonist von seiner eigenen Wahrnehmbarkeit in einer Weise affiziert wird, dass ihm am Ende jegliche Handlungsfähigkeit genommen ist. Als Marthe weggetragen wird, kann er nicht einmal mehr seine Liebe zum Ausdruck bringen. Er kann nur noch reagieren, passiv aufnehmen, stauend sehen, was ihm und ihr zustößt.

Die bisherige Ausklammerung der Weise, in der sich die Beziehung zwischen Marthe und François im Film darstellt, erklärt sich, wenn man bedenkt, dass sich diese Liebe so explizit als Abkehr von den Apparaten der Gesellschaft artikulieren will. Man ist fast versucht zu sagen, die Liebe sei phasenweise nur sekundär und die Ausrede für diese Abkehr. Insofern lässt sich die Inszenierung ihrer Zweisamkeit nur im Verhältnis zu den Kräften des Kriegszustandes und der Wertungsmacht des sozialen Panoptikums beschreiben, und erst so können die Auswirkungen dieses dynamischen Verhältnisses als eine zugleich historisch virulente und absolut zeitlose politische Dimension des Geschlechterverhältnisses in Nachkriegszeiten verdeutlicht werden.

Wenn man nämlich das Verhältnis der Geschlechter betrachtet, ist der nachwirkende Skandal des Kriegs folgender: Die Frau bleibt allein zu Hause – man denke an Penelope und die Freier –, während der Mann im Krieg ist und sich bei seiner Rückkehr nur mit Reibungsverlusten so etwas wie eine Wiederherstellung von Normalität produzieren lässt. Eine Konfliktsituation, die in Frankreich während des Zweiten Weltkriegs noch durch die Erfahrung der Besatzung, dadurch, dass die Frauen mit dem Feind alleingelassen wurden, verstärkt wurde. Als Marthe die Fotos von Jacques zeigt, spürt man geradezu die Mischung aus Ohnmacht und Paranoia, die aus dem Blick spricht, die der Verlobte und spätere Ehemann direkt in die Kamera wirft; und man kann bezeugen, wie er, Jacques, eine merkwürdige Vermehrung durch die Variation seiner Kleidungen und Körperhaltungen in den verschiedenen Abzügen erfährt.

Das »Debakel der französischen Virilität«²¹ brach mit der Befreiung um in Sinnbilder misogynen Männerphantasien: Die Frau alleine zu Hause und der imaginierte Ehebruch stehen dabei einerseits als Hintergrundfolie für

21 Michelle Perrot: Préface, in: Burch/Sellier: *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, a.a.O., S. 6.

Da die vergleichende Analyse eines hinreichend großen Korpus hier nicht geleistet werden kann, verweise ich noch einmal auf die Arbeiten von Burch/Sellier und Lindeperg, a.a.O.

die Erniedrigung und den Betrug am Lebensglück des Einzelnen sowie als Ausgangspunkt für die Erzählungen von schuldigen Frauen, denen die Männerfreundschaft als Bund der verbitterten Opfer entgegentritt.²² Fast wie eine Karikatur wirkt dabei das »Paar«, in dem sich der unmittelbare Zusammenhang zwischen einem denaturalisierten Patriarchat und der Misogynie zeigt: Es ist einerseits das Bild der bösen und strafenden Mutter, die ihr matriarchalisches Machtpotential in den Erhalt der Ordnung steckt. Und es ist andererseits das Bild des lächerlichen und schwachen Vaters, der seine einzige Macht aus dem Solidaritätsgebot seiner sanftmütigen Ohnmacht gewinnt.

Die Frage danach, wie dieser Konflikt in *LE DIABLE AU CORPS* auftaucht, wird nun einerseits durch seine direkte Verkoppelung mit dem Generationenkonflikt und andererseits durch die explizite und affirmative Darstellung des kulturellen Phantasmas gewendet und erhält so seine merkwürdige Ambivalenz. Denn einerseits liegt die Betonung zu Beginn auf dem verspielten jugendlichen Leichtsinn François', wie er ihr hinterherläuft, auf die Fähre nach Paris springt, doch andererseits übernimmt Marthe spätestens ab der Sequenz im Restaurant die Initiative und fügt sich so in die Vorstellung von der allzu leichten Verführbarkeit und Pflichtvergessenheit der zurückgelassenen Frau ein. Bezeichnend ist hierbei auch, dass außer Marthe alle weiblichen Figuren nur Mütter, Kinder oder Nonnen zu sein scheinen. Der Film produziert damit ein bestimmtes Verhältnis von Aktivität und Passivität, dass ihr zunehmend die aktive Rolle zuschreibt, sei es mit der Bestimmung der Rendezvous, sei es einfach darin, dass sie während ihrer *partie de campagne* die Ruder in der Hand hält, eine Aktivität, die ihr spätestens ab dem Moment ihrer Schwangerschaft auch alle Verantwortlichkeit zuschreibt, die sie letztlich in Antizipation ihrer Selbstzerstörung auf sich nimmt. Denn mit der Erwartung des Kindes kommt im Inneren ihrer Beziehung eine soziale Realität zum Tragen, die sie in der Inszenierung auseinander bringt, noch bevor es auf der Ebene der Handlung zu Eingriffen der herrschenden Moralpositionen kommt. Erst ruft sie ihm, später ruft er ihr hinterher: »Liebst du mich?« Der Anruf bleibt zweimal ohne Antwort, ohne Gegenschuss.

Marthes Aktivität wird allerdings genau in den Momenten durchbrochen, in denen das Dreiecksverhältnis wieder tragend wird und sich die Dimension der männlichen Solidarität und Verbrüderung zunehmend in die Liebesbeziehung einmischt und diese in der Dauer des Films immer stärker in die Fluchtlinie einer männlichen Perspektive rückt:

22 Und gleichzeitig tritt das Phänomen der *femme tondue*, der geschorenen und geächteten Frau, als exzessive Rückkopplung dieser Phantasmen in der sozialen Realität auf. Vgl. Burch/Sellier: *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, a.a.O., S. 218ff.

Es ergibt sich schließlich das folgende Paradoxon: in der Dreierbeziehung ist gerade das geliebte Wesen selbst überzählig. Das lässt sich gewissen Befangenheiten entnehmen. Wenn das Liebesobjekt selbst sich über meinen Rivalen beklagt, ihn entwertet, so weiß ich nicht, mit welcher Antwort ich dieser Klage begegnen soll [...].²³

Die Wirksamkeit dieser – defensiven – Solidarität der männlichen Perspektive zeigt sich in den Szenen, in denen der Umgang mit den Briefen des Mannes zentral wird. Bevor François die Antwort diktiert, die Marthe zu schreiben nicht mehr die Kraft hat, geht die Aktivität von ihr auf ihn genau in dem Moment über, als nach einer langen Zweiereinstellung, in der sie sich eng umschlingen, die Kamera ruckartig auf den zerrissenen Brief auf dem Tisch schwenkt. Die verbale Auftrennung der Zweisamkeit wird begleitet von einer Schuss-Gegenschuss-Montage, in der der Schnitt als der Andere erscheint: »Wenn er stirbt, dann hast du schuld und das will ich nicht!« Der Ausschluss der Frau aus der männlichen Verbrüderung zeigt sich endgültig in der Kamerafahrt, die in einer Großaufnahme auf François endet, während er in das offblickt und mit dem Anderen über das Medium des gemeinsamen Liebesobjekts kommuniziert.

Auch ihr Tod wird aus der männlichen Perspektive inszeniert, die zum einen die des Heimkehrenden ist und zum anderen die des ausgeschlossenen François, dessen Blick zum Fenster hinauf sich fortschreibt in den Licht- und Schattenmustern sowie in der Kamerachoreografie, einer Wiederholung ihrer ersten gemeinsamen Nacht: »Ich verwandle meine Ausschließung in ein Bild. Dieses Bild, in dem meine Abwesenheit wie in einem Spiegel eingefangen wird, ist ein trauriges Bild.«²⁴

So scheint letzten Endes die Subversivität des Films genau an diesem Punkt zu brechen, an dem er es nicht schafft oder nicht versucht, in der Gestaltung der Aktivität und Passivität der Beziehung aus den Tendenzen zur Culpabilisierung und faktischen oder symbolischen Bestrafung der Frau zu entkommen. Er bleibt damit in Bezug auf das Geschlechterverhältnis bei aller Kritik ohne den Entwurf einer Alternative zu den bestehenden sozialen und familiären Strukturen.

Die Entscheidung zwischen der Möglichkeit des Neuanfangs oder einer Rückkehr zur Normalität wird allerdings durch ein weiteres Konfliktfeld thematisiert: das Generationenverhältnis.

Man könnte es fast als ein Alleinstellungsmerkmal des Films in der französischen Filmlandschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit betrachten, dass er auf das Problem der Adoleszenten zurückgreift, welches, so die Zeitschrift *L'Écran français*,²⁵ ein kaum behandeltes Motiv in dieser Zeit sei,

²³ Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt a. M. 1988, S. 78.

²⁴ Ebd., S. 64.

²⁵ Zit. nach: Claude Autant-Lara: *LE DIABLE AU CORPS*, a.a.O., S. 253.

da die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg den heimkehrenden Kämpfern, den richtigen Männern auf der Suche nach Normalität und Bestätigung gewidmet seien. Andersherum betrachtet, zeigt sich möglicherweise hier das erste Vibrieren auf dem Seismografen, bevor in den Fünfigern von den USA ausgehend ein soziokulturelles Erdbeben ausbricht: die Wilden, die Halbstarcken, die, die nicht wissen was sie tun. Die, die alt genug waren, um den Krieg bewusst zu erleben, aber zu jung, um an einer kollektiven Anstrengung des Kriegs oder des Widerstands teilgenommen zu haben und deren Kraft zur Sinnstiftung daher grundlegend in Frage stellen. Eine Generation, die angesichts einer Krise der Familie und der Männlichkeit vor der Aufgabe stand, über Gesten und Verhaltensweisen sich so etwas wie eine Identität zu konstruieren.

Wenn die *STÜRMISCHE JUGEND* – so der deutsche Verleihtitel 1951 – keine Rechte hat, dann muss sie sich die nehmen – und wenn es nur das Recht zu tanzen ist. Und bestimmte Gesten Gérard Philipès, etwa seine Art am Ende des Films im Regen zu stehen, den Kragen hochzuschlagen und um Feuer zu bitten, geben seiner Darstellung von François den Ausdruck, ein Ursprungsbild dessen zu sein, was in der Mischung aus kindlicher Energie, Emotionalität und Machtlosigkeit später eine symbolische Form und eine soziale Realität in der Jugendkultur erhält.

Der Film entwickelt eine Vielfalt an offenen Konnexionen zu seiner Gegenwart, die nach der Möglichkeit einer anderen Politik, nach anderen Regeln des Wahrnehmens und Wahrgenommenwerdens fragen und doch – zwischen Antimilitarismus, der Faszination jugendlichen Überschwangs und der Persistenz einer männlichen Perspektive – keine wirklichen Auswege zu konstruieren vermögen. Seine merkwürdige Ambivalenz und seinen Pessimismus erhält *LE DIABLE AU CORPS* daraus, dass die Aufrechterhaltung der alten familiären Strukturen als unerträglich dargestellt wird, während zugleich mit dem Tod Marthes die Möglichkeit ihrer Aufhebung durch diese andere Familie beerdigt wird. Was er aber sichtbar macht, ist die Logik, mit der in der Nachkriegszeit die Rückkehr in die Familie kurzgeschlossen wurde mit der Rückkehr der ewigen Nation im Kontrast zu jenem Staat, der seine Kinder opferte – eine Logik die im gleichen Zug genau diese Ideologie verschleiert, indem in die Machstrukturen der Familie und der Nation die Scheingrenze privat/öffentlich gezogen wird, aus deren faktischer Nichtexistenz *LE DIABLE AU CORPS* sein Drama bezieht.²⁶

Wenn man also die eingangs konstatierten, vom Film entworfenen *contre-champs* auf ihre Funktion, auf ihr Funktionieren hin befragt, so könnte man in Umkehrung der verpassten Antizipation, die im Zentrum von Kra-

²⁶ Lindeperg: *Les écrans de l'ombre*, a.a.O., S. 288.

cayers *Von Caligari zu Hitler* steht, von einem ›antizipierten Verpassen‹ sprechen. Vor allen Dingen das historische *contrechamp* des Ersten zum Zweiten Weltkrieg verdeutlicht dies, indem es die finstere Version der sozialen Strukturen und Denkweisen auf die Vergangenheit projiziert und damit zugleich die Kontinuität einer Verfallsgeschichte bourgeoiser Moral behauptet. Im Zwischenraum dieser abstrakten Behauptung und ihrer sinnlichen Darstellung steckt dann auch das zeitdiagnostische Moment des Films. Bedeutet es doch eine sonst kaum mögliche Auseinandersetzung mit und Gegendarstellung zu hegemonialen Widerstandsmythen²⁷ über die Umdeutung dessen, was die Geschichte gewesen sein soll. In der Erzählung von junger Liebe und Ehebruch wird eine Geschichtlichkeitserfahrung greifbar, die im existenziellen Betrug sowohl am Einzelnen besteht als auch im kollektiven Selbstbetrug und der damit verbundenen Verhinderung einer zukünftigen anderen Geschichte – einer Geschichte, die nicht daraus besteht, mit den Waffenstillstandsfeiern immer schon den nächsten Krieg heraufziehen zu lassen.

In der konkreten sinnlichen Darstellung einer Gesellschaft, die sich so beharrlich weigert, das Leid des Einzelnen im Krieg wahrzunehmen, und so auf den nächsten unweigerlich zugeht, ließe sich der Film mit Kracauer beschreiben als eine Konfrontation der »sichtbaren Realität« mit den Vorstellungen und Ideologien, die sie überlagern.²⁸ Die Studioästhetik mit ihren scheinbar selbstgenügsamen Kamerachoreografien überwindet sich selbst in dieser Konfrontation, die sich als Strukturprinzip durch den ganzen Film zieht und auch die Figuration allgegenwärtiger Phantasmen, wie dem der untreuen Frau, einschließt. Am Ende betreibt *LE DIABLE AU CORPS* einen merkwürdigen Prozess des Austauschs zwischen François und Jacques, im Namen einer Metaphorik dieses universellen Betrugs, die sich über das Faktum des Soldatendaseins, des Ehebruchs und der von den Anderen inszenierten Lebenslügen hinausbewegt: Letzten Endes sind sie doch alle durch den Krieg und durch die Geschichte betrogen. Im singulären Skandal des Ehebruchs manifestiert sich der zeitlose Skandal, dass es in Gemeinschaften Kräfte gibt, die die Werte des Einzelnen desavouieren, sein Leid in der Ideologie der Nation und des Vaterlandes negieren.²⁹

Die Funktion der *contrechamps* ist also einerseits, zusammen mit den Mitteln eines fatalistisch-symbolischen Akts sterbender Liebe und der Erfahrungsform der Trauer die Formwerdung eines pazifistischen Manifests zu generieren, und andererseits, die sinnliche Erfahrbarkeit der in ihrer

²⁷ Man kann behaupten, dass – mit wenigen Ausnahmen – eine offene Auseinandersetzung um die Zeit der Besatzung auf breiter öffentlicher Basis erst ab den 1960er Jahren erfolgte. Vgl. Henri Rousso: *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*. 2.éd., Paris 1990.

²⁸ Kracauer: *Theorie des Films*, a.a.O., S. 396ff.

²⁹ Buache: *Claude Autant-Lara*, a.a.O., S. 45.

Abstraktheit kaum direkt darstellbaren Frage danach, wie man zu diesem Zustand gekommen sei und wie es weiter gehen könne, zu ermöglichen. Es gibt eine Geste, die nur den Bruchteil einer Sekunde dauert und doch ein Loch in die Fassade historischer Referenz reißt, das mühelos die Zeit zwischen 1918 und 1945 verschlingt: Nachdem François erfährt, dass Marthe fern der Stadt und ohne ihn ihr Kind zur Welt bringen will, ruft ihm der Veteran und Vermieter von Marthes Wohnung schadenfroh zu: »Die ›Einigen‹ kehren zurück, während die ›Anderen‹ verschwinden.« Wobei er letzteres durch einen zackigen Hitlergruß unterstreicht, während er zu ersterem heiter die *Tricolore* schwingt. Aber diese Geste verschlingt noch etwas anderes als die historische Referenz, und dieser Verlust schreibt sich in den Körper François' ein. Es ist der Verlust eines positiven Begriffs von politischem Handeln, der ihn zu einem rein kontemplativen Weltzugang verurteilt. Denn was drückt sich da anderes aus als die Zirkularität und Interdependenz des unmenschlichen Gewaltzustandes und der absolut depolitizierenden Bewegung ›zurück zur Normalität?‹

Die zeitlichen Oszillationen, die Konstruktion in Rückblenden behauptet also das Unabgeschlossene und Unbegriffene der Vergangenheit und verweist so auf eine Zukunft, die sich zwischen dem ›immer weiter so‹ und etwas Anderem, schwer zu Bestimmenden bewegt. Aus dem Roman, der sein persönliches Anliegen kaum verhüllt und der sich in den inneren Schwankungen seines Protagonisten ergeht, macht der Film, indem er diese Innerlichkeiten in gestische Zeichen übersetzt und in eine reflektierend-reagierende, sinnlich erfahrbare Welt stellt, etwas anderes: Aus der Gefühlsanalyse eines Einzelschicksals wird das *pars pro toto* der Analyse eines kollektiven Zustands. Zu dieser Vergangenheit, die sich als Lähmung, als dieser andere Teufel in den Leib des Protagonisten eingeschrieben hat, müssen sich die Zuschauer ins Verhältnis setzen, sich der brennenden Frage nach dem Status und den Möglichkeiten menschlichen Handelns in der Krise stellen.