

André Bazin

FARREBIQUE oder das Paradox des Realismus

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/320>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bazin, André: FARREBIQUE oder das Paradox des Realismus. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 18 (2009), Nr. 1, S. 169–174. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/320>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



FARREBIQUE OU LES
QUATRE SAISONS
(Georges Rouquier,
F 1946)

FARREBIQUE oder das Paradox des Realismus*

André Bazin

Die erfreuliche Voreingenommenheit der Anhänger von FARREBIQUE OU LES QUATRE SAISONS (Georges Rouquier, F 1946) sowie die Bös-willigkeit von Henri Janson und der wenigen ›Antifarrebiquianer‹, die sich in der Presse polemisch über den Film geäußert haben, verdecken im Grunde ein ganzes Spektrum differenzierterer Äußerungen, die man privatim zu hören bekommt. Abgesehen von zwei oder drei törichten Bemerkungen, der Realismus in FARREBIQUE sei banal, wird das außergewöhnliche Interesse dieses Films einstimmig anerkannt, die Unterschiede beginnen erst bei der Einschätzung, wie stark manche Schwächen dieses – nicht in jeder Hinsicht vollkommenen – Films ins Gewicht fallen. Beispielsweise kann man ihm vorhalten, seiner dokumentarischen Absicht nicht treu geblieben zu sein, weil er sich nicht um die ökonomische Situation des Bauernhofs und des Dorfes kümmert. Auch der ›poetische‹ Aspekt des Films mag unterschiedlich beurteilt werden. Meines Erachtens ist er der diskutabelste, obschon manches, zum Beispiel die Darstellung des Winters, wirklich sehr schön ist und das Begräbnis zu Recht in die Anthologie der großen Kino-Begräbnisse gehört. Aber die persönlichen Interpretationen und poetischen Umsetzungen, an die sich Rouquier hier des Öfteren wagt, provozieren negative Urteile, die den Kern dieses Films allerdings nicht treffen. Man sollte bei FARREBIQUE zwischen dem unterscheiden, was zur persönlichen Sensibilität des Poeten – seiner mehr oder weniger großen Geschmackssicherheit – gehört, und dem Wesen dieses Films, der ur-

* Dieser Text wurde erstmals 1948 auf französisch in der Zeitschrift *Éspirit* (15,132, S. 76–80) veröffentlicht. Wir danken den *Cahiers du cinéma* für die freundliche Erlaubnis zur Übersetzung.

sprünglichen, entscheidenden Entdeckung, die seine tiefe Originalität ausmacht. Ich beeile mich, sogleich zu erklären, dass ich Rouquier durchaus für einen Poeten halte, und die rein begriffliche Unterscheidung, die ich hier vornehme, hat nicht zum Ziel, das herabzusetzen, was FARREBIQUE der Sensibilität seines Autors verdankt. Es scheint mir nur wichtig, die relativen und diskutablen Vorzüge nicht mit einer objektiv unbestreitbaren Entdeckung zu verwechseln, aus der das Kino aller Gattungen, nicht nur der bukolischen, Nutzen ziehen kann.

Fast könnte man sagen, der Wert von FARREBIQUE sei weniger ästhetisch als moralisch. Um dieses Abenteuer zu einem guten Ende zu bringen, brauchte es mehr als nur den Mut, sich darauf einzulassen, nämlich auch die Willenskraft, seiner ursprünglichen Absicht in jedem Augenblick treu zu bleiben. FARREBIQUE ist ein asketisches Unternehmen, das die Wirklichkeit von allem lösen will, was sie nicht ist, ganz besonders vom Schmarotzertum der Kunst. Das war der Mühe wert. Die Regeln dafür zu finden und sich unerschütterlich daran zu halten brauchte mehr Vorstellungskraft und Beharrlichkeit, als man vielleicht meint.

Manche werden sagen (oder haben es leider schon geschrieben!), so viel Mühe lohne sich nicht, um doch nur wieder am Anfang anzukommen. «Ich habe», schrieb Jean Fayard, «in anderthalb Stunden Kühe Kuhfladen produzieren, Bauern essen, Regen fallen, Dreck an Holzschuhen kleben sehen...». Derart unbedeutende Vorgänge scheinen dem Autor als solche nicht wert, in einem kinematografischen Werk vorzukommen. Fayard meint, es sei einfacher, aufs Land zu fahren, und allgemeiner, er müsse nicht ins Kino gehen, um die Dinge so zu sehen, wie sie sind.

Bevor ich darauf eingehe, will ich anmerken, dass das Kino immer den Anspruch erhebt, die Dinge so zu zeigen, wie sie sind. «Im Kino», sagt eine alte Bäuerin in einem der *Tagebücher 1887–1910* von Jules Renard,* «glaubt man immer, es ist wahr». Abgesehen von ein paar Filmen, in denen systematisch versucht wurde, dem Realismus des Dekors zu entkommen, gründet sich die Wirkung des Kinos, selbst in fantastischen oder in Märchenfilmen, im Wesentlichen auf die materielle Wahrscheinlichkeit. Die technische Objektivität der Fotografie zieht wie von selbst ästhetische Objektivität nach sich. Daher ist nach dem Irrweg des Expressionismus in der Geschichte des Dekors eine beständige Rückkehr zum Realismus zu beobachten. Marcel Carné hat

* [Anm.d.Red.:] Jules Renard (1864–1910) war ein französischer Schriftsteller, der durch seine naturalistischen Romane und Erzählungen Bekanntheit erlangte; heute ist er vor allem als Verfasser genau beobachteter Aphorismen in Erinnerung.

sich von Trauner keine Fantasie-Metrostation Barbès-Rochechouart für LES PORTES DE LA NUIT (PFORTEN DER NACHT, F 1946) bauen lassen. Es fehlt kein einziger Gitterstab. Die Rolle des Szenenbildners im modernen Kino besteht darin, für ein bestimmtes Drehbuch das wahrscheinlichste Dekor zu erfinden, das so viel als möglich zur dramatischen Handlung beiträgt, vor allem aber den Plot in einen wahrscheinlichen Rahmen bettet. Jean Gabins Schlafzimmer in LE JOUR SE LÈVE (DER TAG BRICHT AN, Marcel Carné, F 1939) ist in der Darstellung der Wohnverhältnisse eines unverheirateten Arbeiters in der Pariser Banlieue ein Meisterstück dokumentarischer Genauigkeit.*

Man sollte also FARREBIQUE seinen Realismus nicht vorwerfen, oder aber diesen Vorwurf kurzerhand dem Kino überhaupt machen.

Falls der «Antifarrebiquianer» nun einwendet, der Realismus des Kinos sei im Allgemeinen nur dann Kunst, wenn er artifiziell, kalkuliert, abgestimmt ist sowie eine Auswahl trifft, und zudem stehe er nicht für sich selbst, sondern sei ein Element des Werkes, dem er dient, will ich eine weitere Anmerkung machen: Ist er denn sicher, dass diese Unterordnung unter den ästhetischen (dramatischen oder sonstigen) Plan unseren Sinn für die Realität im Kino nicht nach und nach verfälscht hat? Es fehlt ja nicht an so genannten realistischen Filmen über irgendwelche bedeutungslosen Ereignisse oder Lebensfragmente. Es fehlt auch nicht an Filmen über Bauern. Was also macht FARREBIQUE zum Außenseiter? Das liegt, meine ich, an Rouquiers Geniestreich, daran, dass er sozusagen das Ei des Kolumbus gefunden hat: Er hat begriffen, dass die Wahrscheinlichkeit nach und nach an die Stelle der Wahrheit getreten ist und die Realität sich im Realismus aufgelöst hat, und er hat sie unter großen Mühen wiederentdeckt, ans Tageslicht gebracht, sie nackt und bloß aus dem Brunnen der Kunst geholt.

Manche werfen FARREBIQUE vor, er sei hässlich. In der Tat, weder die Männer noch die Frauen darin sehen besonders gut aus. Die Landschaft um Rouergue ist unbedeutend. Die Häuser sind schmutzig und ohne jeden Stil. Der Dorfplatz, den wir sonntagsmorgens vor und nach der Messe sehen, ist bedrückend gewöhnlich. In Frankreich gibt es genug Dörfer, deren historisch gewachsene oder landschaftliche malerische Schönheit das dokumentarische Interesse von Rouquiers Film hätten rechtfertigen können. Henri Janson wirft sich zum Moralisten und Patrioten auf, um über das Bild zu jammern, das FARREBIQUE im Ausland

* [Anm.d.Red.:] Vgl. hierzu Bazins Analyse [1948/1951] zu LE JOUR SE LÈVE in: Ders.: *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris: Cahiers du cinéma 1998, S. 76-95.

vom Leben französischer Bauern zeichnet: Sie leben wie die Tiere, kümmern sich um keinerlei Hygiene und sprechen ein verstümmeltes Französisch (womit Janson wohl den Dialekt meint). Doch es ist offensichtlich, dass Rouquier mit einem Material, dessen eigene Schönheit die Ergebnisse der Kamera verfälscht hätte, sein Projekt nicht erfolgreich hätte durchführen können. Eine schöne Landschaft, ein romantisches Kirchlein, irgendwelche unterhaltsame Folklore hätten uns von der Natur, dem Dorf und der Gruppe junger Männer abgelenkt, deren Spaß und Spiel sich darauf beschränkt, sich sonntagabends in einer Kneipe voller Fliegendreck halbwegs zu betrinken. Rouquiers Realität, ohne Schrecken und ohne Lokalkolorit, liegt in einer neutralen Zone, die so wenig Bewunderung oder Mitleid erregt wie möglich. Diese Realität ist nichts als sie selbst, das Urbild von Realität, über die der Künstler nichts zu sagen hat. Und doch hat Rouquier seine Aufmerksamkeit auf sie gerichtet, auf sie allein: Die Kamera hat jene geheimnisvolle, paradoxe Operation ausgeführt, an deren Ende wir alle mit nichts anderem dastehen als mit dieser Realität selbst.

Hier wende ich mich ans Publikum, das so gelangweilt sein sollte wie Janson. Ich gestehe, dass ich nach zwei Privatvorführungen von FARREBIQUE trotz meiner Bewunderung für den Film große Befürchtungen hatte, dass er das Publikum langweilen würde. Ja, ich glaube, selbst Rouquier war sich seiner Sache nicht sicher. Ich musste mir den Film unter Zuschauern anschauen, die Eintritt bezahlt hatten (und keine Millionäre waren), um zu begreifen, dass er ohne Story und ohne Stars einen fast demagogischen Zauber ausübt, dass das Publikum zutiefst empfänglich war für die Freude, die Dinge einfach *wiederzuerkennen*. Schon hundert Mal haben wir im Kino Landleben gesehen; aber da diente es als Szenerie für die Schauspieler oder als Möglichkeit für den Kameramann, sein Können zu beweisen. Sogar der Schnee, sofern er nicht aus Borsäure bestand, war ein Element des Bildes oder Dramas (wie in *La SYMPHONIE PASTORALE [UND ES WARD LICHT, Jean Delannoy, F 1946]*), und die Schafe trugen die imaginären Bändchen der Handlung um den Hals.* In FARREBIQUE hingegen ist die Realität nie ganz der Erzählung oder der Kunst untergeordnet, sie ist vor allem um ihrer selbst willen da. In seiner poetischen Wintersequenz erhebt Rouquiers Montage die Dinge nie zu abstrakten Symbolen (in der Frühlingssequenz ist er darin weniger erfolgreich, muss ich sagen). Die vereisten

* [Anm.d.Red.:] Diese Metapher bezieht sich auf eine Tradition französischer Aristokraten im 17. und 18. Jahrhundert, die es liebten, «Bauer zu spielen». Sie taten dies auf Miniaturbauernhöfen mit saubereren Tieren und Schafen, die Bändchen um den Hals trugen.

Telegrafendrähte, der Hund, der durch den Schnee läuft, das Eis in der gezackten Spur der Holzschuhe des Mannes sind nur Fakten, die zwar alltäglich und häufig sind, aber dennoch besonders. Rouquier bewahrt ihnen ihre Einmaligkeit.

Nehmen wir zum Beispiel das Holzfeuer. Es war schon oft im Kino zu sehen, und besser fotografiert als das von Rouquier. In *GOUPI MAINS ROUGES* (DIE FATALE FAMILIE, Jacques Becker, F 1943) schürt es der Kaiser wie in *FARREBIQUE* der Großvater. Nur ist das Feuer des Großvaters ein echtes Feuer, das nicht auf Kommando des Technikers aufflackert, und jeder kann das sehen, denn die noch grünen Scheite schwitzen, hauchen und ächzen all ihren Saft aus. Niemand, der als Kind öfter an einem solchen Feuer gesessen hat, wird leugnen, dass er in dieser Szene zum ersten Mal auf der Leinwand der einzigartigen, ungeheuren Magie flammenden Holzes wiederbegegnet ist. Die Zuschauer jedenfalls täuschen sich nicht, sie *erkennen* die Schlammputze im Hohlweg *wieder*, in der die Schuhe des Schwagers aus der Stadt versinken, der auf dem Hof Ferien macht. Sie erkennen die Tante, Kurzwaren- oder Tabakhändlerin, die zu Besuch ist in dem kleinen Dorf, aus dem ihre Eltern stammen; sie erkennen das formlose Kirmesgelände mit seinen Linden und dem spärlichen gelben Gras wieder; sie erkennen all die Erfahrungen wieder, die sie vor ein, zwei Generationen gemacht hätten, wenn sie als Bauern geboren wären. Sie erkennen die etwas lächerliche, nostalgische Welt wieder, von der sie vage fühlen, sie veraten zu haben, diese Welt der Äcker, Menschen und Tiere, an die sie sich undeutlich aus Kindheit und Urlaub erinnern.

Keine Story, oder fast keine, keine Stars, keine Schauspieler, nichts als eine Realität, die jeder im Stillen seines guten oder schlechten Gewissens persönlich wiedererkennt. «Schaut mal», riefen die ersten Zuschauer von Lumières Kinematografen und zeigten auf die Blätter an den Bäumen, «sie bewegen sich!». Was für ein Weg, den das Kino seit den legendären Zeiten zurückgelegt hat, als das Publikum mit der ungefähren Wiedergabe von im Wind zitternden Zweigen zufrieden war! Und doch, nach fünfzig Jahren Kino-Realismus und gewaltigen technischen Fortschritten brauchte es nur ein wenig Genie, um dem Publikum jene einfache, elementare Freude wiederzugeben, die das romanhafte und dramatische Kino nicht mehr zu bieten hat: die Freude des Wiedererkennens.

Deshalb halte ich *FARREBIQUE*, trotz seiner Mängel, trotz eines gewissen widersprüchlichen und etwas altmodischen Ästhetizismus, trotz kleiner Ungeschicklichkeiten in der Erzählung und eines schwankenden (aber vorhandenen) Gespürs für Poesie, für ein großes Ereignis.

Er ist neben Malraux' L'ESPOIR (HOFFNUNG, SP/F 1945) einer der sehr seltenen französischen Filme, die die Realismus-Revolution zumindest vorausahnen lassen, die das Kino so nötig hatte. Diese Revolution hat sich im italienischen Kino gerade vollzogen, und die italienischen Filmemacher jenseits der Alpen haben in weniger als zwei Jahren so vollkommene Lehren daraus gezogen, dass man Angst hat, sie könnten schon bald zu festen Regeln erstarren.

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer