

Das rechte und das linke Kino

Roland Barthes

[1959]*

Wenn ich mir die ersten Bilder aus *LE BEAU SERGE* (*DIE ENTTÄUSCHTEN*, Claude Chabrol, F 1959) in Erinnerung rufe, verstärkt sich mein Eindruck, dass bei uns in Frankreich das Talent rechts und die Wahrheit links zu finden sind; dass es dieses fatale Auseinanderfallen von Form und Inhalt ist, das uns erstickt; dass es uns nicht gelingt, unsere überkommene Ästhetik abzuschütteln, die immer das Alibi des Konservatismus ist. Darin besteht unser Paradox: Dass die Kunst in unserer Gesellschaft gleichzeitig das Ende einer Kultur und den Anfang einer Natur markiert; dass die ganze künstlerische Freiheit nur ein starres Bild des Menschen hervorbringt.

Gern hätte ich *LE BEAU SERGE* ohne die Geschichte gesehen, die er erzählt und von der ich das Gefühl habe, dass sie nicht einmal für ihren Autor Sinn macht. Die Story kippt ins Melodramatische, weil sie im Grunde irrelevant ist; im Stil liegt hier die Wahrheit, im Inhalt die Konzession; aufgrund einer strukturellen Paradoxie wird die eigentliche Erzählung zum Attribut ihrer Form. Daraus resultiert eine generelle Kluft zwischen der Wahrheit der Zeichen, einer modernen Weise, die Oberfläche der Welt zu betrachten, und der Verfälschung durch den Plot und die Rollen, die aus der plattesten bourgeoisen Folklore stammen (von Paul Bourget bis Graham Greene). Der direkte Blick auf die Dinge kann dem Sarkasmus ebenso wie der Zärtlichkeit Raum geben, der Wahrheit also; im Sujet dagegen liegt die Lüge. Keine Kunst erträgt diesen Widerspruch über längere Zeit: Die Dummlichkeit des Plots ruiniert schnell die Modernität der Form. Das Schreckliche am Kino

* Der Artikel erschien am 11. März 1959 in *Lettres Nouvelles* (Nr. 2); die Übersetzung folgt dem Wiederabdruck in *Œuvres complètes. Tome I. Livres, textes, entretiens 1942–1961*. Paris: Seuil 2002, S.943–945. Wir danken dem Verlag für die Erlaubnis zur Übersetzung.

Werbeplakat für
LE BEAU SERGE
(DIE ENT-
TÄUSCHTEN,
Claude Chabrol,
F 1959)



ist, dass hier auch das Monströse gedeiht. Man könnte sogar sagen, dass unsere gesamte Avantgarde momentan von diesem Widerspruch lebt: wahre Zeichen, falscher Sinn.

Die Oberfläche von LE BEAU SERGE ist insgesamt richtig angelegt: Die Felder, das Dorf, das Hotel, der Platz, die Kleider, die Objekte, die Gesichter, die Gesten, alles, was vor dem Blick Bestand hat, alles, was wörtlich zu verstehen ist und keine tiefere Bedeutung besitzt oder dessen Bedeutung nichts mit dem Bewusstsein der Figuren zu tun hat, ist richtig (mit Ausnahme jener Dinge, die nur der Story dienen, wie zum Beispiel der Schnee). Der Anfang des Films ist von elementarer Eleganz; glücklicherweise passiert hier praktisch nichts – mit Ausnahme der kleinen Störung im dörflichen Leben durch den Auftritt eines jungen Bourgeois im Dufflecoat mit wehendem Schal, der schlechten Kaffee trinkt und dabei die *Cahiers du cinéma* liest: ein bisschen Sand im Getriebe, damit sich eine Geschichte entwickeln kann.

Bevor das schreckliche Monster der Story geboren wird, ist Chabrols sanfte filmische Berührung der Wirklichkeit stimmig, sie ist sensuell. Ich für meinen Teil hätte gern auf alles Sentimentale verzichtet, hätte stundenlang der Entfaltung der beiden inkompatiblen Kulturen zusehen können, die aufs Intelligenteste kodiert sind; gern hätte ich mehr solcher genauen Beschreibungen gesehen, deren Gegenstand nicht das Dorf selbst ist (nichts ist öder als der Realismus von Ländlichkeit oder Trinksucht), sondern die geduldige Dialektik, mit der die Urbanität des jungen Dandy mit der heruntergekommenen «Natur» des Dorfes zusammengebracht wird. Gelungen an diesem Film ist das, was man seinen Mikrorealismus nennen könnte, die Finesse seiner Entscheidungen. Chabrol hat die Gabe der *Justierung*: Für das Fußballspiel der Kinder auf der Straße hat er die richtigen Gesten gefunden, solche, die durch das überzeugen, was Paul Claudel die *Denotation der Evidenz* nannte. Formal, in seiner deskriptiven Oberfläche, hat LE BEAU SERGE etwas von Flaubert.

Der Unterschied – und er ist erheblich – liegt darin, dass Flaubert nie eine *Story* geschrieben hat. Da er seine Ziele genau bedachte, wusste er, dass der Wert seines Realismus in der Bedeutungslosigkeit besteht, darin, dass die Welt nichts anderes bedeutet, als dass sie nichts bedeutet. Flauberts Genie beruht auf dem Bewusstsein von und dem Mut zu dieser tragischen Entleerung zwischen den Zeichen und ihrem Signifikat. Im Gegensatz dazu führt Chabrol, sobald sein Realismus installiert ist, Pathos und Moral ein – das heißt, ob er will oder nicht, eine Ideologie. Doch es gibt keine unschuldigen Geschichten: Seit hundert Jahren ringt die Literatur mit diesem Schicksal. Chabrol verweigert sich jeder Askese, erzählt ebenso schwerfällig wie unbedacht viel zu viel und lässt die Story in einen märchenhaften Apolog münden: *Man kann ein Wesen retten, wenn man es liebt*. Aber retten wovor? Worin besteht das Unglück des schönen Serge? Darin, ein behindertes Kind gehabt zu haben? Darin, gesellschaftlich ein Versager zu sein? Oder ist es eher das Unglück des ganzen Dorfes, das daran zugrunde geht, nichts zu haben, nichts zu sein? In der Vermischung dieser Fragen und der Indifferenz der Antworten zeigt sich die Kunst der Rechten, die sich stets für das einzelne menschliche Unglück interessiert, nie für den Zusammenhang. Die Bauern trinken. Warum trinken sie? Weil sie sehr arm sind, weil sie nichts zu tun haben. Woher diese Armut, diese Verlassenheit? Hier endet die Analyse oder sublimiert sich: Die Bauern sind dem Wesen nach Tiere, das liegt in ihrer Natur. Wir erwarten gewiss keinen Unterricht in politischer Ökonomie über die Ursachen der ländlichen Armut, doch ein Künstler muss wissen, dass er voll und ganz verantwortlich ist für die Konsequenz seiner Ausführungen: Die

Kunst kommt immer an einen Punkt, an dem sie die Welt zum Stillstand bringt, aber je später sie es tut, desto besser. Die Kunst der Rechten zeichnet sich für mich durch die Faszination am Stillstand aus, was dazu führt, dass man immer nur das Resultat beschreibt, ohne je zu fragen – nicht was dessen Ursachen sind (die Kunst sollte nicht deterministisch sein), aber was dessen Funktion ist.

Das Unglück des schönen Serge ist, auf die eine oder andere Weise, mit dem ganzen Land verbunden: Das könnte das Fundament wahrer Kunst sein. Und weil ein Kunstwerk kein Schaubild ist, keine Bilanz und keine politische Analyse, sind es die Beziehungen der Figuren, durch die wir die Totalität der Welt begreifen, die sie hervorbringt. In *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*, Luchino Visconti, I 1948) ruft die Beziehung der beiden Brüder nach und nach den gesamten sizilianischen Kapitalismus auf; und auf der unmöglichen Liebe der Schwester zum jungen Maurer lastet das Gewicht der ganzen Welt. Chabrol hat sich entschieden, seine Geschöpfe in intensive Beziehungen zu verwickeln; dadurch bleibt das Dorf im Folkloristischen stecken. Es ist ein «menschliches» Drama in einem «spezifischen» Rahmen – eine Formel, die genau jene Verdrehung der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt, die Karl Marx der bürgerlichen Ideologie zuschreibt, denn eigentlich sollte das Drama «spezifisch» sein und der Rahmen «menschlich».

Was die Story Chabrol also zu verdrängen hilft, ist die Wirklichkeit. Er hat sich geweigert oder war unfähig, seiner Welt eine Tiefe zu geben, eine soziale Geologie, etwa des Balzac'schen Typs (das junge Kino hat nur noch Verachtung für den Ernst der engagierten Kunst, der als «überholt» gilt). Doch auch die Flaubert'sche Askese, die Wüste eines Realismus ohne Bedeutung, ist nicht seine Sache. Zu vornehm, sich der Politik zu widmen, ist er gleichermaßen zu selbstgefällig, um dieser Verweigerung wenigstens einen ethischen Sinn zu geben. Das Melodram (die geschmacklose Geschichte vom Schnee und der Entbindung) ist der riesige Blasebalg, mit dem er seine Verantwortungslosigkeit hinwegpustet. *Gut sein?* Meint Chabrol, alles sei gesagt, wenn man nur gut sein will? An dem Punkt, an dem sein Film endet, fängt das wahre Problem erst an. Das Gutsein entbindet nicht von den Weissen seines Seins, und diese hängen mit der ganzen Welt zusammen, so dass es unmöglich ist, ganz alleine gut zu sein. Schade, dass die jungen Talente nicht Brecht lesen. Bei ihm könnten sie eine Kunst entdecken, die von Problemen ausgeht, die dort erst beginnen, wo man heute das Ziel bereits erreicht zu haben glaubt.

Aus dem Französischen von Guido Kirsten