

CINEMANALYSE 2024, 6. Film des Zyklus «SPIELEN»

Donnerstag, 27.06.2024, **19.30**, (Bar offen ab 18.30), Lichtspiel/Kinemathek,
Sandrainstrasse 3, 3007 Bern

Einführung: Maria-Luisa Politta Loderer, PSB/ Liliane Schaffner, Bern

La Règle du Jeu (Die Spielregel), 1939, F, Französisch (deutsche Untertitel), 110'.

Regie: Jean Renoir, (Regieassistent: Henri Cartier-Bresson), Drehbuch: Jean Renoir, Carl Koch,
Produktion: Camille François, Raymond Pillon, Claude Renoir, Musik: Joseph Kosma, Kamera:
Jean-Paul Alphen, Jean Bachelet, Schnitt: Marguerite Renoir, Marthe Huguet, Kostüme: Coco
Chanel.

Besetzung: Nora Gregor (Christine de la Chesnaye), Marcel Dalio (Robert de la Chesnaye),
Roland Toutain (André Jurieu), Jean Renoir (Octave), Paulette Goddard (Lisette), Julien Carette
(Marceau), Gaston Modot (Edouard Schumacher), Anne Mayen (Nichte Jackie), Odette Talazac
(Madame de la Plante), Claire Gérard (Madame de la Bruyère), Pierre Magnier (General), Pierre
Nay (Monsieur de St. Aubin), Eddy Debray (Diener Corneille), Léon Larive (Koch).

*Le jeu n'a pour règle que celle de la mort, qui joue un jeu dont nul ne sait
jamais la véritable règle.*

(Christian Gabriel/le Guez Ricord, lettre à Yves Reynier)

1939, bei der Arbeit an *La Règle du Jeu*, ist Jean Renoir schon ein renommierter
Regisseur. *La Grande Illusion* (1937), *La Marseillaise* (1938) und *La Bête Humaine*
(1938) waren alle erfolgreich. Seine Karriere beginnt 1924, also noch in der
Stummfilmära. Im ersten Weltkrieg dient er als Kampfpilot, wird verletzt und bleibt
gehbehindert. Das Drehbuch zu *La Règle du Jeu* schreibt er kurz vor Ausbruch des
zweiten Weltkrieges. Er führt Regie, spielt selbst eine nicht unbedeutende Rolle in dem
Film, beteiligt sich an Schnitt und Produktion. Das Werk gilt als Autorenfilm der ersten
Stunde. Seine eigens dafür gegründete Produktionsfirma geht allerdings schon nach
kurzer Zeit in Konkurs.

Der anfängliche Misserfolg, schreibt Renoir in seiner Autobiografie, habe ihn dermassen
getroffen, dass er erwogen habe, danach nie mehr einen Film zu drehen. Er emigriert
nach Hollywood und realisiert dort noch etliche vielbeachtete Werke.

La Règle du Jeu ist heute unbestritten ein grosser Klassiker. Neben *Citizen Kane* von
Orson Welles und *Die Nacht des Jägers* von Charles Laughton gilt er als eines der
einflussreichsten Werke der Filmgeschichte. Dem war nicht immer so: nach seinem
Erscheinen braucht es zwanzig Jahre, bis *La Règle du jeu* aus seinem Fegefeuer-Dasein
plötzlich in den Kinohimmel katapultiert wird. Am Vorabend des zweiten Weltkrieges,
am 7. Juli 1939, wird er in zwei Pariser Kinos uraufgeführt. Im März – während der
Dreharbeiten – besetzt Deutschland die Tschechoslowakei und verletzt damit die

Münchener Abkommen. Das ist das Ende der Appeasement-Politik der westeuropäischen Nationen.

Je l'ai tourné absolument impressionné, absolument troublé... Et il m'a semblé qu'une façon d'interpréter cet état d'esprit du monde à ce moment était précisément de ne pas parler de la situation et de raconter une histoire légère... Diese Idee kann das Publikum von damals nicht nachvollziehen, der Film wird nicht bloss abgelehnt, in der aufgeheizten Stimmung kommt es zu Tumult und Gewalt in den Kinosälen. Die Kritik ist etwas gnädiger, doch insgesamt sind die Gemüter gespalten. In der Hitze des Gefechts schneidet Renoir Szenen heraus, vorwiegend solche, in denen er selbst spielt, auf Kosten der Kohärenz der Geschichte. Zum Kriegsausbruch anfangs September wird *La Règle du Jeu* mit der Begründung zensuriert, er sei moralisch zersetzend. Renoir sagt, er habe regelrechten Hass ausgelöst. Dies hat grösstenteils damit zu tun, dass er selbst die Spielregel verletzt, indem er 20 Jahre zu früh einen Film herausbringt, den man erst aus der Nachträglichkeit zu verstehen vermag.

Den Adel zu desavouieren, ihn als dekadent, rückschrittlich und überholt darzustellen, verzeiht man ihm nicht. Die Idee einer «union sacrée», der Solidarisierung der gesamten französischen Bevölkerung über die Grenzen der sozialen Schichten hinweg, exakt in diesem Zeitpunkt zu torpedieren, empfindet man als antipatriotisch.

Kommt dazu, dass Renoir mit *La Règle du Jeu* von der Filmsprache her, inhaltlich und formal, absolutes Neuland betritt. «*C'est un film de guerre*», sagt er, «*et pourtant, pas une allusion à la guerre n'y est faite. Sous son apparence bénigne, cette histoire s'attaquait à la structure même de notre société...*» Die komplexe, zeitweise vaudevillemässig anmutende Komödie über amouröse Verstrickungen und Verwechslungen kontrastiert hart mit den zentralen, gewichtigen Memento mori-Szenen: die Jagd, der Totentanz, die Tötung. Das «drame gai», wie Renoir es nennt, entspricht dem Versuch, sich in seiner aufgewühlten, pessimistischen Verfassung mit der Frage nach dem Menschsein zu befassen.

Auf der technischen Ebene zeigt er sich ebenso avantgardistisch und radikal:

Im Film haben wir den Eindruck, dass Renoir in den Sälen des Schlosses spaziert und mit flüchtigen Momentaufnahmen den Augenblick einfängt. Der Rhythmus ist zügig, lange Einstellungen (Plansequenzen) wechseln sich mit sehr kurzen ab, die Gehetztheit erzeugen. Seine meisterhafte Verwendung der Tiefenschärfe ist virtuos und neuartig: Wir sehen gleichzeitig eine Szene im Vordergrund und im Hintergrund eine zweite. Zeitgleich verlangen beide unsere Aufmerksamkeit.

Nach dem Krieg darf *La Règle du Jeu* wieder gezeigt werden, bleibt jedoch zunächst weitgehend unbeachtet. 1958 gründen Jean Gaborit und Jacques Maréchal eine Distributionsfirma, «Les grands Films Classiques». Sie erwerben die Filmrechte an *La Règle du Jeu*, entdecken bis dahin verschollenes Material und rekonstruieren eine gegenüber der ursprünglichen Fassung praktisch ungekürzte Version. Der Film wird 1959 am Filmfestival in Venedig gezeigt und erntet stürmischen Beifall. Er wird zum Lieblingsfilm der Autoren der *Nouvelle Vague*. Sie sehen in Renoirs innovativer Technik ein Modell für die neue Art, Filme zu drehen und erheben ihn zu ihrem Vorläufer und

Idol. Truffaut bezeichnet *La Règle du Jeu* als «den Film der Filme»: *On regarde ce film avec un très fort sentiment de complicité...Au lieu de voir un produit terminé, on a l'impression d'assister à un film en cours de tournage, ...pour un peu on se dirait, tiens, je vais revenir demain pour voir si les choses se passent de la même façon»* .

Endlich, nach einer bewegten Geschichte, kommt das Werk zur Ehre, die ihm gebührt.

Im März 1938 publiziert Renoir im kommunistischen Blatt *Ce Soir* eine Filmidee: Ich hätte Lust, einen Film zu drehen, der sich auf einem Dach abspielt. Stellen wir uns einen Brand vor: ein paar Personen stehen oben auf dem Dach, das Feuer steigt, langsam, von einem Stockwerk zum anderen empor, die Feuerwehrleute versuchen es mit allen Mitteln zu löschen. Das Grüppchen auf dem Dach kümmert der Rauch nicht, denn es windet. Und weil sich das Feuer nur langsam ausbreitet, gewöhnen sie sich daran. Was sie beschäftigt, ist ein ganz gewöhnliches Liebesdrama, das nichts mit der imminenten Gefahr zu tun hat. Man verliebt sich, schwört einander ewige Liebe, betrügt und rächt sich. In dem Augenblick, als die Tugend endlich siegt und die Bösen bestraft sind, bricht das Dach ein und alle kommen in den Flammen um. *La Règle du jeu* ist nicht genau dieser Film, sondern ein Film über diesen Film. Die Geschichte, die sich als Leitmotiv durch *La Règle du Jeu* zieht, konkretisiert sich in der Totentanz-Szene. Der Ausdruck *Danser sur un volcan* stammt ursprünglich von Comte Narcisse-Achille de Salvandy, der ihn 1830, kurz vor Beginn der Juli-Revolution, proklamierte.

Renoirs ursprüngliche Idee ist die, *Les Caprices de Marianne* von Alfred de Musset, auch ein «drame gai» um eine Verwechslungsgeschichte, in der der «Falsche» umgebracht wird, ins 20. Jahrhundert zu transponieren.

Weitere Inspirationen findet er in barocken französischen Komödien, etwa *Le mariage de Figaro* von Beaumarchais, von der eingangs ein paar Verse zitiert werden, oder bei Marivaux.

Ab hier Spoiler

Die erste Szene zeigt den Empfang für den Piloten André Jurieux auf dem Flughafen von Le Bourget, der eben nach seiner Atlantiküberquerung gelandet ist und als Held gefeiert wird. Sein Freund Octave (Jean Renoir) erwartet ihn. Jurieux interessiert sich einzig dafür, ob «sie» da sei, was Octave verneint. «Sie» ist Christine de la Chesnaye, Ehefrau von Robert de la Chesnaye. Im Radiointerview lässt Jurieux öffentlich seiner masslosen Enttäuschung über Christines Treulosigkeit freien Lauf. Octave arrangiert für ihn eine Einladung zu einem Wochenende auf dem Landsitz der de la Chesnaye, wo eine Treibjagd stattfinden wird.

Auf dem Schloss *La Colinière* in der Sologne treffen die Gäste ein, Christine rettet die peinliche Situation, in die sie Jurieux gebracht hat, indem sie von einer raren Freundschaft zwischen ihnen spricht, Robert de la Chesnaye führt seine Automaten vor, Schumacher, der Jagdaufseher und Ehemann von Lisette, Christines Zimmermädchen, ertappt Marceau beim Wildern. Robert ist von Marceau angetan und stellt ihn als

Bediensteten an. Die Geschichte nimmt Tempo auf, wird zunehmend komplexer und unübersichtlicher. Das Abendessen erleben wir am Tisch der Bediensteten und stellen fest, dass sich bei ihnen ähnliche Szenen um Flirts, Eifersucht und Gerüchte abspielen wie bei den Meistern, mit dem einzigen Unterschied, dass hier das bürgerliche Raffinement und das Festhalten am Schein weniger ausgeprägt sind.

Am nächsten Tag kommt es zur Jagd, einer der zentralen Szenen des Films: Ursprünglich als Zeitvertreib für die Oberschicht geplant, wird sie zum Bild für den Krieg - Erinnerung an Verdun und dunkle Vorahnung des sich abzeichnenden zweiten Weltkrieges. Die brutalen Szenen werden live gedreht. Die dafür freigesetzten Kaninchen werden mit 66 Schüssen massakriert. Die Treiber, die Jäger, in der Mitte das Wild. Unvermittelt werden wir mit Kriegsszenarien, mit Sterben und Tod konfrontiert. *Ich verabscheue die Jagd. Ich halte sie für eine Beschäftigung von unentschuldbarer Grausamkeit*, schreibt Jean Renoir in seiner Autobiographie.

Paul Parin, aus einer altösterreichischen Aristokratie stammender Ethno-Psychoanalytiker postuliert in seiner 2018 erschienenen Schrift *Die Jagd -Licence for Sex and Crime*, ein Jäger zu werden sei eine Art Initiation, die Fähigkeit, ein Tier zu erlegen sei untrennbar von einer sexuellen Lust. Der Schlüssel zum Verständnis der häufig familiär gepflegten Tradition der Jagd sieht Parin in einer ödipalen Thematik: der Adoleszente (Sohn oder Tochter) identifiziere sich in der Jagd mit dem Vater und führe gleichzeitig eine symbolische Vätertötung aus.

Parin spricht von legitimierter Mordlust. Die Macht über ein Lebewesen zu haben und zu entscheiden, es zu töten oder nicht, habe eine narzisstische Komponente, die beim Erlegen des Wildes in Triumph übergehen könne.

In *La Règle du Jeu* fehlen die leidenschaftlichen Momente, die Tötung der Tiere wirkt mechanisch. Renoir präsentiert den Krieg als routinemässige industrielle Vernichtungsmaschine.

Am Abend findet in *La Colinière* ein Fest statt, Robert schlägt vor, sich zu verkleiden.

Nous jouerons la comédie, nous nous déguiserons. Eine Person spielt Klavier.

Geneviève und Jurieux erscheinen als Zigeuner, Octave steckt in einem Bärenkostüm.

Plötzlich ertönen die ersten Takte der *Danse Macabre* von Camille Saint-Saëns. Ein Skelett und ein paar Geister führen einen Totentanz auf; das Klavier, auf dem die Dame eben noch spielte, hat sich in ein Pianola verwandelt, die Tasten bewegen sich von selbst, was befremdlich und unheimlich wirkt, auch hier eine Metapher für den unaufhaltsamen, sich verselbständigenden Mechanismus des Todes.

Anschliessend geraten die Dinge noch mehr aus dem Ruder: es kommt zu Verfolgungen, Schlägereien, Türeknallen, dazwischen spielen Roberts Automaten, jemand hat einen hysterischen Anfall, schliesslich wird Jurieux aufgrund einer Verwechslung hinterrücks erschossen – wie ein Kaninchen.

Danach versammeln sich alle Anwesenden auf der Terrasse, wie bei der Schlusszene im Theater, Robert gibt eine kurze Erklärung ab über den bedauernswerten Unfall.

Welches Spiel, welche Spielregel?

Für die Bourgeoisie ist die Repräsentation das zentrale Spiel: die Form, den Schein zu wahren, sich nicht in die eigenen Karten schauen zu lassen. *C'est assommant, les gens sincères*, sagt Christine und meint Jurieux. *Ce monde, ça a ses règles et des règles très rigoureuses*, bemerkt Octave.

Dieses Spiel wirkt mitunter verstaubt, etwas ridikül, sodass man auf den ersten Blick meinen könnte, es gehe Renoir um eine soziale Kritik an der Oberschicht.

Doch im Verlauf der Geschichte zeigt sich, dass alle Beteiligten gefangen sind in ihren Selbstrepräsentationen: die Bediensteten, deren Spiele sich letztlich nicht wesentlich von denen der Herrschaft unterscheiden; Jurieux, der Aufsteiger im doppelten Sinn – er schwingt sich in die Lüfte und hält sich an die sozial Bessergestellten -, der in seiner Ehrlichkeit öffentlich zu seinen Gefühlen steht und meint, damit sein wahres Selbst zu zeigen. *Il faut jouer cartes sur table*. Aber auch er ist gefangen, und zwar in seiner Rolle als Held.

Das Spiel ist, dass der Mensch aufgrund seiner strukturellen Selbstentfremdung dauernd daran ist zu versuchen, sich ein konsistentes Selbstbild zu basteln. Die Spielregel ist, dass es daraus kein Entkommen gibt, dass es ausserhalb des Spiels nichts gibt: das Leben ist das Spiel.

Marceau, der als Wilderer keiner Gruppe angehört, ist der Einzige, dem dies bewusst zu sein scheint. *Je suis reconnaissant à Monsieur le Marquis de m'avoir permis d'être un valet... pour le costume*, sagt er zu Robert, als dieser ihn entlässt. Denn ein Kostüm zu haben bedeutet, jemand zu sein.

Unser Aller Einsatz des Spiels ist das Leben, die Liebe und der Tod, Eros und Thanatos. Man vergnügt sich nichtsahnend auf dem Vulkan, oder auf dem Hausdach, geht auf in seiner Rolle, bis das Feuer den Boden zum Einstürzen bringt. Mit Freud kann man sagen, der Tanz, das Spiel funktioniert, solange die Triebe einigermaßen legiert sind. Der Moment, in dem das Dach zusammenfällt, kann als Bild für die Triebentmischung dienen. Von jetzt an sind dem Todestrieb keine Schranken mehr gesetzt. Die Kriegsmaschinerie kann sich in Gang setzen. Auch für Lacan entspricht der Todestrieb dem Wunsch, das Lustprinzip hin zu einem Überfluss an Jouissance (Geniessen) zu durchbrechen. Die Jouissance ist Leiden, sie ist der Weg zum Tod.

Sur cette terre, il y a quelque chose d'effroyable, c'est que chacun a ses raisons.

