

Vittorio Hösle

Éric Rohmer

directed by

Vittorio Hösle

Éric Rohmer

Einführung in seine Filme
und Filmästhetik

Aus dem Englischen von Felix Rohls

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Institute for Scholarship
in the Liberal Arts der University of Notre Dame

Umschlagabbildung:
Éric Rohmer (1920-2010)
© mauritius images/Photo 12/Alamy

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.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben
sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den
gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche
Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

Titel der englischen Originalausgabe:
Éric Rohmer. Filmmaker and Philosopher.
Veröffentlicht 2016 bei Bloomsbury Academic

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA,
USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH,
Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6243-5

*Für meine Frau, Jieon,
in Liebe und Dankbarkeit
für eine zwanzigjährige Ehe*

*S'il n'y a pas de métaphysique, c'est très artificiel,
c'est extérieur, c'est du décor. Cela ne nous touché
pas profondément.*

Was keine Metaphysik hat, ist bloß künstlich,
äußerlich, dekorativ. Derlei kann uns nicht in der
Tiefe berühren.

Rohmer (2010), 128

Inhalt

Vorwort zur deutschen Ausgabe.....	11
Vorwort: Weshalb Rohmer?.....	13
1. Das Wesen zeitgenössischer Erotik. Zwischen Verführungskunst und Sehnsucht nach dem Unbedingten	21
Eine sehr kurze Geschichte der Erotik.....	21
2. <i>Six contes moraux</i>	31
Mit einem Spielzeug spielen und flirten im Hinblick auf einen Dritten: <i>La Boulangère de Monceau</i> und <i>La Carrière de Suzanne</i>	32
Die erotische Attraktivität der Katholiken: <i>Ma nuit chez Maud</i>	36
Narzissmus und Promiskuität: <i>La Collectionneuse</i>	42
Rousseauismus und das Verpetzen anderer: <i>Le genou de Claire</i>	46
Venus und Juno: <i>L'Amour l'après-midi</i>	54
3. <i>Comédies et proverbes</i>	59
Der erotische Verlierer: <i>La Femme de l'aviateur</i>	60
Die Ehe als Zweck? <i>Le Beau mariage</i>	64
Strand-Verführungen: <i>Pauline à la plage</i>	68
Eine Frau, drei Männer und drei Formen von Liebe: <i>Les Nuits de la pleine lune</i>	74
Die Suche nach dem bestätigenden Zeichen: <i>Le Rayon vert</i>	78

Wahlverwandtschaften in einem erotischen Viereck: <i>L'Ami de mon amie</i>	83
4. <i>Contes de quatre saisons</i>	91
Für den eigenen Vater die Kupplerin spielen? <i>Conte de printemps</i>	92
Ein Mann, drei Frauen und drei Formen der Liebe: <i>Conte d'été</i>	96
Die Kupplerin für die eigene Freundin spielen: <i>Conte d'automne</i>	101
Warten jenseits rationaler Hoffnung: <i>Conte d'hiver</i>	107
5. Die Idee einer realistischen Filmkunst	115
Was bedeutet Realismus für Rohmer?	125
6. Inhalt und Form in <i>Pauline à la plage</i> : die Verflechtung von Worten und Bildern	139
Die Bildsprache von Sündenfall und Erlösung	142
7. Rohmer, der nicht-moralisierende Moralist	155
8. Schluss	163
 Bibliographie	 171
 Anmerkungen	 175

Vorwort zur deutschen Ausgabe

Dass so schnell nach dem englischen Original von 2016 eine deutsche Übersetzung erscheinen kann, freut mich besonders deswegen, weil sich leider in der deutschen Kultur der Gegenwart die Filmphilosophie keiner besonderen Aufmerksamkeit erfreut, obwohl einige der wichtigsten frühen Klassiker zur Philosophie des Filmes, von Balázs' zu Arnheims Werken, in deutscher Sprache verfasst wurden und entschieden zur Erkenntnis des Kunstcharakters des Films beitrugen. Mein Buch erschien als Pilotband einer neuen englischsprachigen Reihe, in der Philosophen – und eben nicht Filmwissenschaftler – über Regisseure schreiben sollten, die sie bei ihrer philosophischen Erschließung der Wirklichkeit besonders inspiriert haben. Und ich bekenne gern, dass ich Rohmers Filme nicht einfach genieße – ich habe aus ihnen viel gelernt, nicht nur, aber besonders was die Logik erotischer Beziehungen betrifft (und nicht minder aus seinen theoretischen Schriften zur Natur des Films im Kosmos der Künste). Vermutlich ist es leichter, sich dem komplexen Phänomen zeitgenössischer erotischer Liebe durch Interpretationen von Kunstwerken zu nähern, die indirekt lehren, als durch moralisches Predigen in erster Person, dem niemand gerne lauscht. Dass Rohmers filmischer Realismus affin ist zu der philosophischen Position des objektiven Idealismus, deren Verteidigung und Ausarbeitung mein Lebenswerk ausmacht, wird, denke ich, jedem Leser dieses Buches deutlich werden.

Ganz besonders zu danken habe ich dem jungen Philosophen Felix Rohls für seine genaue und elegante Übersetzung, die ich selber revidiert habe, wobei sich nur selten Gelegenheit zu Änderungsvorschlägen ergab.

Vorwort: Weshalb Rohmer?

Dass der Film selbst eine Form von Philosophie sei,¹ zählt zu den ambitioniertesten Thesen der zeitgenössischen Filmtheorie; doch auch wer dieser These nicht zustimmt, wird anerkennen, dass Philosophie und Filmanalyse voneinander profitieren können. Zum einen fehlt der Filmtheorie häufig die begriffliche Präzision, die eine strenge philosophische Analyse auszeichnet; dies gilt sowohl für allgemeine filmtheoretische Thesen über das Wesen des Films als auch für konkrete Interpretationen, etwa von moralischen Konflikten, wie sie in Filmen so häufig dargestellt werden. Zum anderen bleibt die reine Philosophie in ihren Analysen häufig unfruchtbar: Sie vermittelt ein Gespür für Konsistenz und bietet einen subtilen Begriffsapparat, doch sie tut sich schwer, diesen Apparat auf die konkreten moralischen Probleme lebender Personen anzuwenden, mit denen große Künstler wiederum vertraut sind. Wenn zahlreiche große Philosophen ganz allgemein von Kunstwerken und in der jüngeren Vergangenheit besonders von Filmen fasziniert waren, dann deshalb, weil sie in vielen Kunstwerken auf kognitive Leistungen stoßen: Kunstwerke stellen Thesen über die Welt auf und darüber, was richtig und was falsch ist. Ohne Zweifel sind solche Thesen in der Kunst wesentlich schwieriger zu erkennen als in der Wissenschaft oder der Philosophie, da sie im Kunstwerk als einer Ganzheit verborgen sind, und es wäre in der Tat ein naiver Irrtum, die Thesen eines Künstlers kurzerhand mit den Behauptungen seiner Figuren gleichzusetzen (selbst wenn es sich um philosophische Behauptungen handelt): Denn die Figuren sind *Bestandteil* des Kunstwerks, *drücken* sich aber nicht selbst *durch* das Kunstwerk *aus*, wie es der Künstler tut. Dennoch besitzt die Kunst (unabhängig vom Wohlgefallen, das sie hervorruft) unleugbar eine kognitive Funktion, und diese Funktion ist es, die Philosophen in erster Linie inspiriert. Philosophen haben die Thesen der Künstler mit ihren üblichen Methoden zu prüfen, doch ihr begriffliches Rüstzeug wird häufig geschärft, wenn es mit innovativen und komplexen Thesen konfrontiert wird, wie große Künstler sie aufstellen.

Maurice Henri Joseph Schérer (1920-2010), besser bekannt unter seinem Künstlernamen Éric Rohmer,² darf aus mindestens fünf

Gründen als philosophisch faszinierender Filmregisseur gelten, und daher als der passende Künstler, um [im englischen Original] diese neue Serie zu eröffnen, deren Grundidee es ist, große Filmregisseure von Philosophen interpretieren zu lassen. Erstens: Nach einem Studium der Geschichte, Literatur, Philosophie und Theologie begann Rohmer seine Filmkarriere als Filmkritiker, der von 1951 bis 1963 für die führende französische Filmzeitschrift, *Cahiers du Cinéma*, schrieb, die wesentlich zur Entstehung der *Nouvelle Vague* beitrug, zu jener Revolution im französischen Kino, die sich in den späten 50er und den 60er Jahren ereignete und einige der Veränderungen vorwegnahm, die in den USA der späten 60er Jahre vom *New Hollywood* erreicht wurden. Gemeinsam mit Claude Chabrol verfasste Rohmer 1957 ein Buch über (die ersten 44 Filme von) Hitchcock, mit dem François Truffaut, ein weiterer berühmter Regisseur der *Nouvelle Vague*, 1966 einen wichtigen Interview-Band veröffentlichte. 1972 ergänzte Rohmer die postume Edition von André Bazins *Charlie-Chaplin-Essays*³ um ein eigenes Kapitel und schrieb eine glänzende Dissertation über die Organisation des Raums in Murnaus *Faust*; der Text wurde 1977 als Buch veröffentlicht und später ins Deutsche, wenn auch noch nicht ins Englische übersetzt. Während zahlreiche Regisseure der *Nouvelle Vague* ähnlich begonnen haben (Jacques Rivette zum Beispiel, in dessen *Out 1: Noli me tangere* Rohmer die Rolle eines Balzac-Experten spielt), ist der Wandel vom Filmkritiker zum Filmregisseur insgesamt eine Seltenheit in der Geschichte des Kinos geblieben. Wo jedoch ein solcher Wandel stattfindet, weisen die Filme oftmals eine größere Dichte an Bezügen auf die Tradition auf (im Falle Rohmers nicht nur auf den Film, sondern auch auf Literatur und Malerei) wie auch einen höheren Reflexionsgrad, ein intellektuelles Selbstbewusstsein, wie es einen philosophischen Betrachter besonders anzieht. Denn während sich der Geschmack jedes Künstlers auf Gedankengängen gründet, bleiben solche Gedankengänge häufig unbewusst; und es kommt selten vor, dass ein Künstler über ein so klares Bewusstsein seiner ästhetischen Prinzipien verfügt wie Rohmer. Andererseits können ein zu hohes Reflexionsniveau und ein zu großes Interesse an formalen Innovationen ein breites Publikum abschrecken; die spätere Karriere von Rohmers Freund Jean-Luc Godard, dessen berühmteste Filme ausnahmslos aus den 60er Jahren stammen, kann als warnendes Beispiel dienen.⁴ Rohmer, der erst wesentlich später als Godard nationale und internationale Anerkennung erlangte, brachte es dennoch

zustande, immer mehr Aufmerksamkeit auf sein Schaffen zu ziehen, auch weil seine formalen Innovationen von einem traditionelleren Verständnis der Filmästhetik begrenzt wurden. Daher erwies sich Rohmers Originalität über vier Jahrzehnte als zukunftsfähig, und Rohmer selbst erwies sich als moderner Klassiker. Rohmer gelang es tatsächlich, seine Filme mit einem unverwechselbaren Stil auszuzeichnen und damit den zentralen Grundsatz der Auteur-Theorie umzusetzen, nämlich dass die Verantwortung für die komplexen sozialen und industriellen Prozesse, wie sie die Herstellung eines Films begleiten, letztendlich beim Filmregisseur liegen müsse.

Zweitens: Rohmers Filme besitzen auch deshalb eine anhaltende Ausstrahlungskraft, weil Rohmer (der 1946 einen erfolglosen Roman unter dem Titel *Élisabeth* veröffentlicht hatte⁵) den Dialogen seiner Filme eine herausragende Bedeutung zuweist: Dialoge, die er stets selbst verfasst und die geschickt Alltagsthematiken mit den großen Fragen verbinden, etwa nach dem Wesen von Religion, Schönheit, Freundschaft oder Liebe. Während seine Drehbücher von hoher literarischer Qualität sind und stellenweise sogar an das Genre des philosophischen Dialogs erinnern (welcher andere zeitgenössische Filmmacher wäre imstande, Diskussionen über Gnade und Freiheit oder über den Unterschied zwischen dem Transzendenten und dem Transzendentalen in eine völlig natürliche Abendessensunterhaltung einzuflechten?), ist es das komplementäre, manchmal gegensätzliche Verhältnis zwischen Wort und Bild, das seine Filme zu großer Kunst macht: ein Verhältnis, das Rohmer selbst reflektiert, der als Filmkritiker nicht nur Filmrezensionen schrieb, sondern auch Beiträge zur Filmästhetik im engeren Sinne lieferte. 1955 veröffentlichte Rohmer in *Cahiers du Cinéma* unter dem Titel *Le celluloïd et le marbre* (*Zelluloid und Marmor*) fünf Essays über das Verhältnis des Films zu den anderen Künsten, deren Neuauflage er erst wenige Monate vor seinem Tod gestattete. Die Essays erschienen postum, erweitert erstens um ein Vorwort, das er 1963 für eine mögliche Wiederveröffentlichung verfasst hatte, die allerdings nicht zustande gekommen war, und zweitens um ein Interview mit dem nahezu neunzigjährigen, geistig intakten Regisseur über einen Text, dessen grundlegende Ideen mehr als sechs Jahrzehnte früher entstanden waren. Es wäre deprimierend, wenn Rohmer noch immer all dem zugestimmt hätte, was er als junger Mann geschrieben hatte; aber die Kontinuität seiner Gedanken ist verblüffend, und die Brillanz seiner Ideen über die Ästhetik der verschiedenen Künste, formuliert

in einem Stil von enormer Anmut und Scharfsinnigkeit, macht diesen Text zu einem Klassiker der Filmästhetik. Es zeugt von einem gewissen Provinzialismus der zeitgenössischen angloamerikanischen und deutschen Kultur, dass dieser Text noch nicht ins Englische und Deutsche, und damit in zwei der wichtigsten Sprachen, übersetzt wurde. Bedeutende Überlegungen zum Kino finden sich auch in Rohmers (zwar 1997 ins Deutsche, aber leider noch nicht ins Englische übersetztem) Buch über die Ästhetik der Musik: *De Mozart en Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique (Von Mozart zu Beethoven. Essay über den Begriff der Tiefe in der Musik)*, in dem Rohmer eine außerordentliche Vertrautheit mit der deutschen philosophischen Tradition unter Beweis stellt, insbesondere mit Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Seine subtile Verteidigung der besonderen Stellung des Films innerhalb der zeitgenössischen Künste ist eine ernste Herausforderung für alle ästhetischen Theorien, die den Film vernachlässigen.

1963 sah Rohmer sich genötigt, bei *Cahiers du Cinéma* zu kündigen, hauptsächlich weil seine politische, ästhetische und religiöse Haltung in deutlichem Gegensatz zu der seiner Kollegen stand.⁶ Während die meisten *auteurs* der *Nouvelle Vague* der politischen Linken angehörten oder sogar Marxisten waren, verstand sich Rohmer nicht nur als praktizierender Katholik; er war sogar Monarchist. Als im Jahr 2001 seine Darstellung der Französischen Revolution in *L'Anglaise et le Duc (Die Lady und der Herzog)*, basierend auf den Memoiren von Grace Elliott, eine politische Kontroverse auslöste, bewies Rohmer, dass er zumindest nicht vor politischer Inkorrektheit zurückschreckte. Und doch: Rohmer als Konservativen zu verurteilen, wäre eine unzulässige Vereinfachung. Selbst wer die Konsequenzen der Französischen Revolution im Ganzen als positiv bewertet, wird die Barbarei der September-Massaker und der *terreur* kaum leugnen wollen; und Rohmers Überzeugung, dass die Würde einer Person nicht von seinen oder ihren politischen Neigungen abhängt, sondern von der Hingabe an ein unbedingtes moralisches Prinzip, kann man sich auch dann aneignen, wenn man völlig andere politische Ideen vertritt. Rohmers Konservatismus umfasste den Wunsch, die Natur zu schützen, und sein tiefes Interesse an ökologischen Themen beschränkte sich nicht auf theoretische Verlautbarungen: Er versuchte tatsächlich, ein nachhaltiges Leben zu führen. Sein einziger Film über zeitgenössische Politik, *L'arbre, le maire et la médiathèque ou les sept hazards (Der Baum, der Bürgermeister*

und die *Bibliothek*), fängt die realen Macht-Mechanismen moderner Politik nicht ein; doch seine sarkastische Anklage gegen den Karrierismus eines sozialistischen Bürgermeisters lässt sich ohne Weiteres auf Politiker verschiedener politischer Orientierungen ausweiten, und seine ökologische Vision bleibt einnehmend. Es ist daher – drittens – nicht verwunderlich, dass Rohmers Schaffen noch in seinen komplexesten Filmen durch die herausragende Wiedergabe der Naturschönheit beeindruckt. Rohmers Natur ist den Menschen fast nie entgegengesetzt, weshalb sie nie das Risiko eingeht, kitschig zu werden; im Gegenteil, sie scheint der natürliche Ort für die Entfaltung menschlicher Beziehungen zu sein. Doch sie vermag Personen nur dann zu inspirieren, wenn diese von sich selbst abstrahieren und sich zumindest für den Moment einer Schönheit zuwenden, die ganz anders ist als die Schönheit des Menschen.

Es ist Rohmers subtile Religiosität, die viertens einen weiteren Grund für die Komplexität seiner Filme abgibt. Seine Religiosität ist selten explizit, anders als in den Filmen von Robert Bresson, dem anderen großen katholischen Filmregisseur Frankreichs.⁷ Rohmer stellt religiöse Riten in seinen Filmen nur selten dar; bei seinen Figuren handelt es sich zumeist um völlig säkulare Personen. Doch ihre Interaktion scheint einer religiösen Logik zu folgen, die sie selbst kaum begreifen. Damit meine ich nicht bloß, dass Rohmer stark an den ungewollten Konsequenzen erotischen Verhaltens interessiert ist; er zieht aus diesen Konsequenzen moralische Lektionen, die der Zuschauer überdenken soll. Realität meint bei Rohmer mehr als eine Verbindung von Ursachen und Wirkungen; seine Realität ist erfüllt von Bedeutung und Werten. Daraus folgt, dass Rohmer als Moralist zu gelten hat; er zögert nicht, moralisch falsches Verhalten als solches sichtbar zu machen. Doch die Kritik an dem, was er nicht bloß als Irrtum, sondern als Sünde wahrnimmt, ist selten direkt; sie wird abgemildert durch Mitgefühl und unterstützt von einem nahezu soziologischen Blick darauf, wie der Zeitgeist das Verhalten einer Person bestimmt. Die Hingabe an eine realistische Darstellung des Alltagslebens, die Rohmer mit so vielen Regisseuren der *Nouvelle Vague* wie auch den früheren italienischen Neorealisten teilt, wurzelt bei ihm in einer religiösen Ehrfurcht vor der Welt und einem tiefen Respekt vor der Würde jedes Menschen. Man kann nicht umhin, an Erich Auerbach zu denken, der in seinem Meisterwerk *Mimesis* den literarischen Realismus als ein Produkt christlicher Sensibilität interpretiert.

Fünftens: Der konservative Katholik, der eine traditionelle Ehe mit einer katholischen Gattin und zwei Kindern lebte (sein Sohn Denis ist ein bekannter linker französischer Journalist, der unter dem Pseudonym René Monzat schreibt), bietet das umfassendste Panorama und die umfassendste Tiefenanalyse heterosexueller erotischer Beziehungen in der zeitgenössischen westlichen Welt, die je ein Filmregisseur produziert hat. Seine drei großen Zyklen: die sechs *Contes moraux* (*Moralische Erzählungen*), die sechs *Comédies et proverbes* (*Komödien und Sprichwörter*) und die vier *Contes de quatre saisons* (*Erzählungen der vier Jahreszeiten*), beschäftigen sich allesamt mit erotischen Problemen, wie auch die meisten seiner isolierten Filme, die allerdings gelegentlich in die Vergangenheit reichen: *Parceval le Gallois* in Chrétien de Troyes' Mittelalter, *Die Marquisie von O...*, Rohmers einziger auf Deutsch gedrehter Film, in Heinrich von Kleists 18. Jahrhundert⁸ und sein letzter Film, *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, in ein fiktives 5. Jahrhundert, dargestellt aus der Perspektive des im 17. Jahrhundert lebenden Honoré d'Urfé.⁹ Selbst in Rohmers späten Werken über die umwälzenden historischen Ereignisse der Französischen Revolution und den globalen Bürgerkrieg zwischen den zwei Weltkriegen, *L'Anglaise et le Duc* und *Triple agent*, ist die Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann ebenso wichtig wie der gesellschaftliche und geistige Umbruch. Die eigentliche Logik der Politik ist nicht Rohmers Thema, ja man darf wohl sagen, dass Rohmer am historischen Hintergrund primär interessiert ist, um das Misstrauen und die moralischen Spannungen zwischen den Partnern und die Entscheidungen, die sie treffen müssen, deutlicher artikulieren zu können. Die drei Zyklen sind nicht bloß eine *Ars amatoria* des 20. Jahrhunderts im Medium Film, obgleich Verführungstechniken sowohl dargestellt als auch reflektiert werden (schließlich kann eine Unterhaltung über die Strategien der Verführung sehr wohl selbst verführerisch sein). Denn für Rohmer ist Erotik nicht bloß eine Technik: Sie ist ein Ereignis, das die Person verändert, sie unterliegt moralischen Prinzipien und kann sich sogar einer metaphysischen Dimension öffnen. Daher ist es Rohmers Philosophie der erotischen Liebe, seine „Erotologie“, die das vorliegende Buch auf den Begriff zu bringen versucht – natürlich nicht indem es die Schönheit seiner Filme auf simple ästhetische Rezepte zurückführt, sondern indem es aufzeigt, wie die Figuren und Plots der Filme bestimmte Wahrheiten offenbaren, die Rohmer (wie ich finde: zu Recht) selbst erkannt zu haben glaubt. Die Variation bestimmter

Themen in den drei Zyklen erlaubt es Rohmer, eine nahezu enzyklopädische Weite zu erreichen und gleichzeitig die Vielfältigkeit erotischen Verhaltens auf wenige grundlegende Muster zurückzuführen, denn einige seiner Protagonisten und Protagonistinnen sind „Charaktere“ im Sinne Theophrasts – sie sind Idealtypen.

Die Beschränkungen der Serie, in der das englische Original dieses Buches erschien, rechtfertigen es, dass ich mich auf die drei Zyklen konzentriere und nur gelegentlich aus Rohmers anderen Filmen zitiere. Da die Zyklen so aufgebaut sind, dass die verschiedenen Filme einander spiegeln, ziehe ich es vor, sie alle abzuhandeln, anstatt einen von ihnen auszulassen, um Raum für einige der isolierten Filme zu schaffen; und tatsächlich verweisen die späteren Zyklen häufig auf die früheren, teils wegen analoger Situationen, teils durch den wiederholten Einsatz derselben Schauspieler und Schauspielerinnen. Natürlich gehört die Person, die von einem Schauspieler verkörpert wird, einer völlig anderen ontologischen Ordnung an als der Schauspieler selbst; doch welcher Rohmer-Aficionado, der Margot am Strand in *Conte d'été* (*Sommer*) sieht, kann das Glücksgefühl unterdrücken, jetzt endlich zu wissen, was er immer wissen wollte, nämlich zu welchem Personentyp sich die jugendliche Titelfigur aus *Pauline à la plage* (*Pauline am Strand*) in 13 Jahren entwickeln würde? Denn beide Figuren werden von Amanda Langlet gespielt. Die drei Zyklen ließen sich daher als eine komplexe Trilogie über das moderne erotische Leben bezeichnen (es spricht für ihre Einheit, dass sie nahezu vollständig die Wiederholung von Vornamen vermeiden). Von Zyklus zu Zyklus und in jeden Zyklus von Film zu Film findet eine Entwicklung statt, teils eine Entwicklung unserer sexuellen Konventionen, teils eine Entwicklung von Möglichkeiten der filmischen Konzeption; daher empfehle ich jedem, der sich mit Rohmers filmischer Theorie der Liebe vertraut machen will, seine Filme in der Reihenfolge zu sehen, in der er selbst sie vorlegt. Meine Erläuterung setzt nicht zwingend eine Kenntnis aller Filme voraus, die ich daher kurz zusammenfasse. Obwohl ein Film wesentlich mehr ist als sein Plot, bleibt der Plot sein Gerippe; und ist solch ein Gerippe brüchig, wird es kein Fleisch ansetzen und lässt sich durch nichts und niemanden in ein großes Kunstwerk verwandeln.

Rohmer ist ein intellektueller Filmregisseur mit einer beachtlichen Kenntnis der deutschen philosophischen Tradition, ein Meister des Dialogs, ein moralisch engagierter Bewunderer von Naturschönheit und ein diskreter Katholik mit einem einzigartigen Blick

auf die moderne Welt erotischer Verstrickungen. Vielleicht berechtigen diese fünf Gründe das Interesse eines deutschen Philosophen an Rohmer, und ganz besonders mein eigenes. Die ersten Werke, die ich von Rohmer sah, waren die späten *Contes de quatre saisons*, doch ich war sofort gefesselt und begann mir meinen Weg rückwärts durch sein filmisches Œuvre zu bahnen. Als Autor eines Buches über Woody Allen sah ich in Rohmer einen vergleichbaren Regisseur: Bei beiden dominiert das erotische Thema, und beide erforschen die Spannung zwischen Intellektuellen und ihrer Erotik. Doch während Woody Allen ein Komiker ist, der sich über die Absurditäten und Widersprüche moderner erotischer Verwicklungen lustig macht, erlaubt Rohmers strenger Katholizismus keine vollständige Entweihung der Liebe, auch wenn er höchst amüsante Szenen in seine Filme integriert. Nicht nur vermeidet Rohmer die sexuellen Witze, die Woody Allen so gern hat (Witze, die anzügliche Erwartungen enttäuschen und daher nie pornographisch sind); nein, sein Ton ist ein anderer. Woody Allen oszilliert zwischen komischer *joie de vivre* und satirischer Verurteilung der menschlichen Torheit; Rohmers Stil ist elegisch, denn er verweist auf eine verlorene Unschuld, die jenseits von Woody Allens Horizont liegt. Der New Yorker Woody Allen teilt nicht den Sinn für die Natur, wie er Rohmer inspiriert, der in der kleinen Stadt Tulle im Süden Zentralfrankreichs geboren wurde, und während beide Autoren über zahlreiche Eigenschaften der säkularen Welt spotten, liegt der Hohn nur bei Rohmer in einem religiösen Vertrauen begründet, nach dem sich Woody Allen vermutlich sehnt, doch das er selbst nicht besitzt. Als Philosoph, der den objektiven Idealismus als eine Alternative sowohl zum Naturalismus als auch zum Konstruktivismus verteidigt hat, neben vielen anderen Gründen weil er eine bessere Grundlage für eine ökologische Ethik bietet; der versucht, sich den spirituellen Reichtum der katholischen Tradition anzueignen; und der eine umfangreiche Studie über das Genre des philosophischen Dialogs verfasst hat, kann ich nicht umhin, mich zu Rohmer stärker hingezogen zu fühlen als zu irgendeinem anderen zeitgenössischen Regisseur. Doch der letzte Grund für meine Liebe zu Rohmers Filmen besteht darin, dass sie eine reiche Fülle an vielschichtigen Wahrheiten über die erotische Liebe einfangen, dass sie die Möglichkeit von Güte selbst in der erotischen Liebe aufweisen und dass sie die Schönheit der Natur, der Menschen und der Interaktionen zwischen Personen auf der Suche nach Liebe mit Eleganz und Leuchtkraft darstellen.

1. Das Wesen zeitgenössischer Erotik. Zwischen Verführungskunst und Sehnsucht nach dem Unbedingten

Eine sehr kurze Geschichte der Erotik

Was ist Erotik, und wie hat sie sich im 20. Jahrhundert gewandelt? Auf eine historische Darstellung der Erotik und ihrer Entwicklung, wenn auch nur in Kurzform, können wir kaum verzichten; denn der gegenwärtige Zustand erotischer Beziehungen lässt sich mit den Mitteln einer „Substraktionsgeschichte“ nicht verstehen (um einen Terminus aus Charles Taylors *A Secular Age* aufzugreifen). Erotische Erwartungen sind nach dem Zusammenbruch religiöser Hemmnisse nicht einfach zu ihrer „natürlichen“ Form zurückgekehrt, denn eine menschliche Natur jenseits ihrer kulturellen Ausgestaltung gibt es nicht, und die Geschichte des menschlichen Geistes wird uns weiterhin begleiten, selbst wenn wir uns von bestimmten Glaubensüberzeugungen lösen. Eine nachchristliche Kultur etwa unterscheidet sich deutlich von einer vorchristlichen, paganen Kultur. In welchen Schritten verlief die Entwicklung der Erotik im Westen? Die folgende Skizze legt ihren Schwerpunkt auf die französische Kultur, einerseits weil sie in erotischen Angelegenheiten besonders kreativ war und andererseits weil sie diejenige Tradition ist, aus der Rohmer stammt.

Sexualverhalten, als eine Alternative zur asexuellen Reproduktion, findet sich relativ früh in der Evolution des Lebens, obwohl nach wie vor nicht geklärt ist, welchen selektiven Vorteil das Sexualverhalten hatte, verglichen mit der früheren und weniger risikoreichen Form. Doch vielleicht liebt das Leben das Risiko, und auf jeden Fall beschleunigte die sexuelle Reproduktion die Geschwindigkeit der Evolution erheblich und erleichterte die Anpassung an sich wandelnde äußere Bedingungen. Die natürliche Selektion wurde um die sexuelle Selektion ergänzt, wobei das Leben eine größere Schönheit zu entwickeln hatte, wenn die Paarung gelingen sollte.¹ Im Verlauf der Hominisation müssen Veränderungen im reproduktiven Verhalten eine wichtige Rolle gespielt haben: Einerseits entkop-

pelte der verborgene Eisprung beim menschlichen Weibchen den Geschlechtsverkehr von der Reproduktion; andererseits stieg der Bedarf an biparentaler Fürsorge mit der Verlängerung der menschlichen Kindheit. Die Kontrolle des Sexualtriebs wird erleichtert durch das Fehlen einer spezifischen Brunstzeit; doch folgt daraus auch eine permanente Offenheit für sexuelle Stimulation. Die Institution Ehe, eine Verpflichtung zu einem gemeinsamen Leben mit dem Zweck, gemeinsam Kinder großzuziehen, ist gewiss eine der am weitesten verbreiteten sozialen Realitäten in menschlichen Kulturen, auch wenn sie unterschiedliche Formen angenommen hat: Stets verbindet sie nicht bloß zwei Individuen, sondern zwei Familien; bis heute können daher in vielen Kulturen die Partner nicht allein über ihre Eheschließung entscheiden. Erotik dagegen ist eine emotional äußerst intensive Form der Präferenzbeziehung zu einer anderen Person, wobei diese Person eine größere Bedeutung erlangt als jede andere; für die Ausformung der Identität einer Person ist eine solche Beziehung somit extrem relevant. Der intensive Wunsch nach Zusammensein mit der geliebten Person kann sich (und wird sich in den meisten Fällen) in sexueller Begierde und sexuellem Verhalten offenbaren; doch ist dies nicht begrifflich notwendig, und es hat intensive erotische, aber asexuelle Beziehungen gegeben. Noch weniger sind erotische Beziehungen zwingend an Reproduktion und Ehe gebunden, ja zwischen Erotik einerseits und Reproduktion und Ehe andererseits herrscht sogar eine Spannung: Denn erstens besteht die Erotik in der Freude, an einer attraktiven, häufig geheimnisvollen Person verborgene Eigenschaften zu entdecken (sowohl körperlicher als auch geistiger Natur), während die Ehe auf Vertrauen und Vertrautheit fußt; zweitens ist die erotische Liebe ihrem Wesen nach eine duale Beziehung, während Reproduktion sich auf die jüngere Generation erstreckt und die Ehe eine Verbindung zu den Eltern und Geschwistern des Partners stiftet. Es ist daher in keiner Weise überraschend, dass die erste Theorie der erotischen Liebe eine Beziehung betrifft, die weder zur Reproduktion führt, noch Sippen miteinander verbindet: Die griechische Philosophie der Liebe in Platons Dialogen *Lysis*, *Symposium* und *Phaidros* ist primär der männlichen homosexuellen Liebe gewidmet, und noch in Pseudo-Lukians *Erotes (Arten der Liebe)* wird diese als eine Form der Liebe verteidigt, die der Heterosexualität überlegen sei; auch ein Großteil der erotischen Poesie im antiken Griechenland beschäftigt sich mit männlicher und weiblicher homosexueller Liebe. Dieser Typ der erotischen

Liebe konnte leichter seine Autonomie erlangen als eine Liebe, die auf Reproduktion abzielt. Die Bestimmung der Grenzen zwischen Freundschaft und Liebe, die Frage, ob man eher mit einer ähnlichen oder mit einer anders garteten Person eine Beziehung eingehen solle, der Gegensatz zwischen Kalkül und Leidenschaft, die angeblichen Vorteile einer sexuellen Beziehung ohne Liebe und die Verwandlung der erotischen Begierde in einen Aufstieg des Geistes sind einige der Themen, die in Platons Dialogen diskutiert werden.

Eines der relativ wenigen Gebiete, auf dem die römische Kultur gegenüber den Griechen tatsächlich innovativ war, ist die Ausrichtung ihrer erotischen Poesie auf heterosexuelle Liebe, die in Plutarchs *Erotikos (Gespräch über die Liebe)* als die überlegene Form der Liebe vorgestellt wird. Die hohe Wertschätzung der Römer für die Institution Familie und der gesellschaftliche und rechtliche Status von Frauen aus der Oberschicht in der späten Republik erklären diesen Wandel. Catull, Tibull, Propertius und Ovid sind die größten erotischen Poeten Roms; doch während bei Catull und Propertius die erotische Leidenschaft, die widersprüchliche Gefühle wie etwa Liebe und Hass hegt, sowohl aufrichtig als auch destruktiv ist, sind Ovids *Amores* bewusst spielerisch, und seine *Ars Amatoria (Die Liebeskunst)* ist ein Handbuch der Verführungstechnik. Als eine Technik kann sie von beiden Seiten angewandt werden: Die ersten beiden Bücher erteilen Männern, das dritte erteilt Frauen Ratschläge; und die *Remedia Amoris (Heilmittel gegen die Liebe)* erklären, wie man sich wieder „entlieben“ kann. Erotik ist zum Spiel geworden, aber zu einem Spiel, das gerade deshalb so aufregend ist, weil Ovid etwa in den *Heroides (Heldinnen)* zu zeigen vermag, wie die Liebe aufzehrt und tötet – obgleich selbst in den *Heroides* Ironie und Scharfsinn nicht fehlen, besonders in Helenas Brief an Paris, wahrscheinlich der brilliantesten Darstellung einer anfänglichen Zurückweisung eines Liebeswerbens, die sich allmählich, noch während sie artikuliert wird, in rückhaltlose Akzeptanz verwandelt.

Das Christentum leitete eine sexuelle Revolution ein, und zwar durch seine Verurteilung von Geschlechtsakten außerhalb der Ehe, die zum unauflöselichen Sakrament wird, was der Entfaltung der Erotik enge Grenzen setzt. Dennoch führte die höfische Liebe des hohen Mittelalters, die in Südfrankreich teilweise unter dem Einfluss Ovids entstand, zu einer neuen Idealisierung von Frauen, die der gesamten antiken Welt wie auch dem frühen Mittelalter unbekannt gewesen war. Das erotische Ideal der Ritterlichkeit ist asymmetrisch: Die

reale Macht liegt bei Männern, doch diese müssen sie nutzen, um Frauen zu dienen und sie zu beschützen; so werden die Männer durch Frauen zu edlen Taten inspiriert. Der französische Kleriker Andreas Capellanus schildert und persifliert dieses neue Ideal in *De amore* (*Von der Liebe*); und Montaigne klagt in seinem Essay III 5, *Sur des vers de Virgile* (*Über einige Verse des Vergil*), zwar über die Ungerechtigkeit, dass die Regeln der Liebe von Männern gemacht wurden, ohne Frauen zurate zu ziehen; doch behauptet er, dass eine gute Ehe auf Freundschaft aufbauen und auf erotische Liebe verzichten solle, die ihren legitimen Ort außerhalb der Ehe habe.² Nichtsdestoweniger sind es ausschließlich Männer, denen außer-eheliche erotische oder sexuelle Abenteuer verziehen werden – eine Ungerechtigkeit, die noch von einem so aufgeklärten Denker wie David Hume verteidigt wird. Die Spannung zwischen der erotischen Begierde und Vernunftehen, die in erster Linie aus dynastischen oder ökonomischen Interessen arrangiert werden, charakterisiert zu einem Großteil das Leben der Aristokratie und der Bourgeoisie des 18. Jahrhunderts, obgleich die christliche Ethik bei Verstößen gegen die Sexualmoral, zumindest sofern sie von Frauen ausgingen, weiterhin zu Formen der Scheinheiligkeit zwang. Die Komödie der Frühen Neuzeit, die die hellenistische und römische Komödie fortsetzt, feiert die erfolgreichen Versuche der jüngeren Generation, Partner nach eigener Wahl und gegen den Willen der eigenen Eltern zu finden, meist mit der Hilfe listiger Bediensteter; was Eleganz und Witz betrifft, können nur wenige Werke mit den Komödien von Pierre de Marivaux konkurrieren, die u.a. davon handeln, wie sich junge Menschen verkleiden, um die entgegengesetzte Geschlechter- und eine unterschiedliche soziale Rolle zu spielen. Doch ist es erst die Revolution der Authentizität, für die Rousseau steht, die den Zusammenbruch der bürgerlichen Doppelmoral bewirken konnte: *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (*Julie oder Die neue Heloise*), veröffentlicht 1761, ein Roman, der sich wahrscheinlich besser verkaufte als jeder Roman zuvor, ist ein leidenschaftliches Plädoyer für eine Ehe, die sich auf Liebe gründet. Das neue Ideal inspirierte nicht nur neue Formen der *Liebe*, denn es ist das Wesen der Täuschung, dass sie alles nachzuahmen vermag, selbst die aufrichtige Leidenschaft: Pierre Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses* (1782), ein Briefroman wie Rousseaus *Julie*, schildert die grausamste Form der Verführung, die man sich vorzustellen vermag. Während Ovid dem Verführer nur beibringt, nach seinem eigenen Genuss zu streben, betreiben die Meis-