Dreizehnte Nachlese

Beginnen möchten wir diese dreizehnte Nachlese mit Niklas Luhmann, der einmal selber auf einem Zettel – es handelte sich um den Zettel 9/8.3 des Zettelkasten II – zu seinen Zettelkästen notiert hatte: »Sie bekommen alles zu sehen, und nichts als das – wie beim Pornofilm.« **(siehe die Fußnote 42 auf S. 16, S. 28 und dort die Fußnoten 128 und 131 sowie die Fußnote 1204 auf S. 351)**. Über den Nachsatz, den Luhmann noch dazu gesetzt hatte, war sich Hans Köberlin mit sich selber uneins … Der Unterschied zwischen Pornographie und Erotik jedenfalls war: bei letzterer sah man, was man nicht sah …

»Aber manchmal muß es eben explizit sein.«

Als nächstes haben wir einen weiteren Beitrag zu unserem Verfahren der literarischen Unterfütterung unserer Langzeitdokumentation **(siehe S. 17ff. sowie die erste Nachlese S. 99, die neunte Nachlese S. 897, die zehnte Nachlese S. 1084 und die zwölfte Nachlese S. 1445)**, diesmal von einer der Figuren aus einem der zahlreichen Fragmente, von denen Italo Calvinos *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (München 2004, hier S. 115f.) handelte: »Was [eine Überfülle von anderen Geschichten […] so daß der Strom in tausend Rinnsale versickert] übrigens, genau besehen, das Zeichen für wahren, soliden und ausgedehnten Richtum ist, denn hätte ich hier, hypothetisch gesprochen, nur *eine* Geschichte zu erzählen, so würde ich um diese eine Geschichte ein Riesenaufhebens machen und sie am Ende völlig verderben in meiner Sucht, sie partout ins rechte Licht zu rücken, aber da mir zum Glück ein praktisch unbegrenzter Vorrat an erzählbarem Material zur Verfügung steht, kann ich sie aus dem Abstand und ohne Eile handhaben, ja sogar einen gewissen Überdruß durchblicken lassen und mir den Luxus erlauben, mich in nebensächlichen Episoden und bedeutungslosen Details zu ergehen.«

Wir haben auf **S. 20** Hans Köberlins Projekt etwas salopp als ›Schreiben ohne Leser‹ eingeführt, ›Leser‹ wurde dort als der alle Geschlechter umfassende Plural eingesetzt. Von speziell seinen Leserinnen – ob er nun für sie schrieb oder nicht – hatte er sich mit Hilfe der bildenden Kunst so seine Vorstellungn gemacht. Wir möchten hier auf den kommenden beiden Seiten vier Beispiele anführen – die Nachlesen tendieren eh dazu, Bildergalerien zu werden … Beginnen wir chronologisch mit

☞ Antoine Wiertz' *La liseuse de romans* aus dem Jahre 1853, auf dem man auch links im Bild Hans Köberlins Hand sehen konnte, die der Leserin gerade seinen Roman unterschob und die für die Lesepausen noch ganze andere, nur bedingt literarische oder bibliophile Absichten hegte – nur nebenbei: Benjamin hatte den Apell Wiertz', »Soleil, prends garde à toi!«, in seinem *Passagen-Werk* dem Abschnitt über die Photographie als ein Motto vorangestellt (a. a. O., S. 824), Hans Köberlin konnte nicht sagen, ob er es als Warnung oder als Drohung gemeint –, *La liseuse de romans also*, gefolgt von

☞ Emmanuel Benners *Marie-Madeleine au désert* aus dem Jahre 1886, wobei das Gezeigte ganz und gar nicht nach der Buße einer reuigen Sünderin aussah, aber auch Rogier van der Weyden hatte sie Mitte des 15. Jahrhunderts in einem Buch lesend dargestellt, allerdings nicht in der Wüste, die von Benner gewählte Pose hatte es bereit gegen 1600 von Antonio da Correggio und von Alessandro Allori gegeben – wenn Lesen Sünderinnen zu Reue und Buße trieb, dann wollte Hans Köberlin, das schwor er sich, in seinem Leben keine Zeile mehr schreiben! –, und weiter geht es mit

☞ Isaac Lazarus Israëls' um 1900 vollendetem Gemälde *Liggend naakt* alias *Sjaantje van Ingen*, ein Motiv, das er variiert hatte, Hans Köberlin kannte mindestens noch eine Version, und schließlich

☞ eines von diesen um 1910 von einer unbekannten Künstlerin oder einem unbekannten Künstler verfertigten köstlichen Shunga-Bildern, wobei sich Hans Köberlin hier vorstellte, daß seine Leserin, nachdem das Lesen seines Romans sie dort feucht gemacht, sich derart die Fingerspitzen befeuchtete, um die von ihm gefüllten Seiten umzublättern …

Man darf also erwartungsvoll umblättern …

Wir haben noch vier weitere Statements zu unserem Exkurs über die Gewohnheit **(siehe S. 48ff. sowie die zweite Nachlese auf 132, die dritte Nachlese auf S. 203, die fünfte Nachlese auf S. 347, die siebte Nachlese auf S. 515, S. 737, die achte Nachlese auf S. 773 und die elfte Nachlese auf S. 1163)**, zunächst eines von Robert Walser: »Es kommt auf die Gewöhnung an, die die regierende Herrin im Leben ist. An alles gewöhnt sich auf Grund einer ihm verliehenen schönen Fähigkeit der sonderbare Künstler Mensch!« (*Träumen*, a. a. O., S. 336). Der zweite Satz dieses Zitats hätte so oder so ähnlich auch von Hölderlin kommen können. Das zweite Statement stammte von Casanova: »Les vraies vertus n'étant qu'habitude, j'ose dire que les vrais vertueux sont ceux qui les exercent sans se donner la moindre peine. Ces gens-là n'ont point l'idée de l'intolérance, et c'est pour eux que j'ai écrit.« (*Mémoires*, a. a. O., Bd. 1, S. 15). Dann könnte man noch Auggie aus Wayne Wangs *Smoke* (1995) anführen, der es sich zur Gewohnheit gemacht hatte, jeden morgen um acht Uhr eine Photographie der Ecke 3rd Street and Seventh Avenue zu machen. Als er die Alben mit den über Jahre gemachten Aufnahmen seinem Freund Paul zeigte und der sie nur oberflächlich betrachtete, wies er ihn folgendermaßen zurecht: »They're all the same, but each one is different from every other one. You've got your bright mornings and your dark mornings. You've got your summer light and your autumn light. You've got your weekdays and your weekends. You've got your people in overcoats and galoshes, and you've got your people in shorts and T-shirts. Sometimes the same people, sometimes different ones. And sometimes the different ones become the same, and the same ones disappear. The earth revolves around the sun, and every day the light from the sun hits the earth at a different angle.« Und schließlich haben wir noch Horst Janssen, der am Samstag, dem 18. Dezember 1976, an Birgit Jacobsen geschrieben hatte: »Dieses bezaubernde Gleichmaß, was und derzeit anmißt – es ist ›riesig‹ beglückend […] ja – das isses. Der Genuß am Gleichmaß.« (*Querbeet*, a. a. O., S. 316).

ISAAC ISRAELS

Zu Hans Köberlins erster Modifikation des Entschlusses, aus der Welt zu gehen **(siehe S. 57ff. und die erste Nachlese auf S. 99)**, eine weitere Stimme: »Il y a des gens qui disent que la vie n'est qu'un assemblage de malheurs; qui revient dire que l'existence est un malheur ; mais si la vie est un malheur, la mort est donc tout le contraire, et c'est le bonheur, puisque la mort est l'opposé de la vie. Cette conséquence peut paraitre rigoureuse. Mais ceux qui tiennent ce langage sont assurément malades ou pauvres; car s'ils jouissaient d'une bonne santé, s'ils avaient la bourse bien fournie, la gaieté dans le cœur, des Cécile, des Marine, et l'espérance de mieux encore, oh! certes, ils changeraient d'avis. Je les tiens pour race de pessimistes, qui ne peuvent avoir existé qu'entre des philosophes gueux et des théologiens fripons ou atrabilaires. Si le plaisir existe et qu'on ne puisse en jouir qu'étant en vie, la vie, est un bonheur. Il y a des malheurs: j'en sais quelque chose; mais l'existence de ces malheurs mèmes prouve que la somme de bonheur l'emporte; or, parce qu'au milieu d'une foule de roses on trouve quelques épines, faut-il méconnaître l'existence de ces belles fleurs! non; c'est calomnier la vie que de nier qu'elle est un bien. Quand je suis dans une chambre obscure, je me plais infiniment à voir au travers d'une fenêtre un immense horizon vis-à-vis de moi.« (es war nochmals Casanova, *Mémoires*, a. a. O., S. 339).

Und zum Zustand der weiblichen Nacktheit **(siehe S. 64ff., die erste Nachlese auf S. 99, S. 343, S. 486ff. und dort die Fußnote 1564 und die Fußnote 3378 auf S. 1252f.)**: Casanova – schon wieder der! – sprach in seinen *Mémoires* (a. a. O., S. 132) von »le costume de l'âge d'or«. Wir haben zu unserer kleinen Anthologie von Zeugnissen weiblicher Nacktheit noch eine schöne Beschreibung von dem bereits oben zitierten Italo Calvino gefunden: »Die restlichen Kleider reißt sie sich selber vom Leib: Es erscheinen zwei feste, melonenförmige Brüste, ein leicht konkaver Magen, ein tiefliegender Nabel, ein leicht konvexer Bauch, die vollen Hüften einer Scheinmageren, eine stolze Scham, zwei kräftige lange Schenkel …« (*Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, a. a. O., S. 231).

Nacktheit ist auch das vorzügliche Attribut von Hans Köberlins Milchmädchen **(siehe S. 235ff., die sechste Nachlese auf S. 490 und die achte Nachlese auf S. 774, S. 831ff., S. 1180 sowie S. 1280 und die zwölfte Nachlese auf S. 1445f.)**. Hier an dieser Stelle können wir ein Bild präsentieren, das unseren Protagonisten zeigt, wie er am Samstag, dem 2. März 2024, noch einmal in der Magyar Nemzeti Galéria sein Milchmädchen besuchte …

Das Museuem erklärte links neben dem Bild, der Orientalismus habe – wie das Filmen für Jesús Francos, **siehe die Fußnote 713 auf S. 175** – eine Fülle von Vorwänden geboten, um nackte oder halbnackte Darstellungen des weiblichen Körpers zu zeigen, von Bildern japanischer Damen, die sich morgens waschen, bis hin zur Welt der türkischen Bäder und Harems. Darüber hinaus hätten die bei akademischen Malern beliebten biblischen und mythologischen Szenen gegen Ende des Jahrhunderts neue Aspekte bekommen, da sie eine bis dato nicht gekannte emotionale und sinnliche Aufladung erhalten hätten. Hans Köberlin gefiel das natürlich.

Auf S. 310 und dort in der Fußnote 1104 haben wir kurz die durch ihre Enden verschiedenen Ausrichtungen der *Body Snatchers*-Filme von Don Siegel (1956), Philip Kaufman (1978) und Abel Ferrara (1993) ange-

sprochen. Quentin Tarantino sollte in *Cinema Speculation* (Köln 2022) auf S. 59ff. und vor allem in der Fußnote 10 auf S. 60 seine eigene Deutung vortragen. Er habe, so Tarantino, die *Body-Snatchers*-Filme immer auf eine andere Weise gelesen. Jeder der Filme stelle die pod people als düster und bedrohlich dar, aber nichts von dem, was sie täten, gebe Anlaß zu dieser düsteren Interpretation. Vertrete man die Ansicht, unsere Seele mache uns erst zu uns, dann könne man sagen, die pod people töteten die Menschen und ersetzten sie durch ihre Doubles. Vertrete man hingegen den Standpunkt, daß Intellekt und Bewußtsein uns zu dem machten, was wir seien, dann habe die Transformation durch die pod people mehr von einer Geburt als einer Ermordung. Man werde als reiner Intellekt wiedergeboren, im vollen Bewußtsein seiner Vergangenheit und seiner Fähigkeiten, aber unbelastet von menschlichen Gefühlen. Man sei von völliger Treue zu seinen Mitgeschöpfen und bedingungslosem Einsatz für das Überleben der Spezies geprägt. Die Filme stellten ihre fehlende Menschlichkeit als Ausweis einer tief verankerten Bösartigkeit dar, das sei eine ziemlich spezieszentrierte Sichtweise. Als menschliche Wesen mochten es Gefühle sein, die uns menschlich machten, aber positive Empfindungen wie Liebe, Freude, Glück und Vergnügen gingen Hand in Hand mit negativen Empfindungen wie Haß, Selbstsucht, Rassismus, Depression, Gewaltsamkeit, Ärger und Wut. – Das klang wie Žižek … Im Oktober sollte Hans Köberlin eine weitere Variation des *Body Snatcher*-Motivs kennenlernen, nämlich Bruno Dumonts *Coincoin et les z'inhumains* (2018), siehe dazu unten die Fußnote _ _ _ _ auf S. _ _ _ _.

Eine Fußnote weiter auf S. 311 (siehe auch die Fußnote 1313 auf S. 388) haben wir zu Chabrols *La rupture* (1970) geschrieben: »Hans Köberlin kannte zu seinem Bedauern diesen Film, der nach *Le boucher* (1969) erschienen war, nicht.« Am Mittwoch, dem 25. Oktober 2023, sollte er Gelegenheit haben, diesen Film zu sehen, um anschließend in seinem Arbeitsjournal zu schreiben: »Chabrol spielte da wohl noch herum, ein Dezennium später hätte er es besser = subtiler gemacht. Denn dramatischer wäre es gewesen, wenn man emotional zu dem Schuft gehalten hätte. So war es trotz der Drogen am Ende, die wohl der Riß sein sollten, zu linear. Die Pension erinnerte mich an … der Name fällt mir jetzt nicht ein.« Hans Köberlin meinte sehr wahrscheinlich Julien Greens *Léviathan*, den er 1986 anläßlich einer Neuübersetzung von Eva Rechel-Mertens als Fortsetzungsroman in der *Frankfurter Rundschau* abgedruckt gelesen hatte. Und an den hatte er sich bereits rund eine Dekade später erinnert, als er Balzacs *Le Père Goriot* las.

Auf **S. 315** haben wir von der geistigen Laubsägearbeit des Kreuzworträtsellösens berichtet, der Hans Köberlin manchmal nachging. Am Donnerstag, dem 4. Januar 2024, sollte er aus David Bellos' Perec-Biographie *A Life in Words* erfahren, daß einer der glühendsten Ambitionen des von ihm verehrten Perec gewesen, regelmäßig publizierender Kreuzworträtselautor zu werden (vgl. David Bellos, *Georges Perec. Ein Leben in Wörtern*, Zürich 2023, S. 33). Das paßte natürlich zu einem Oulipo-Autor.

Am Donnerstag, dem 5. Januar 2023, sollte Hans Köberlin aus dem Katzengraben, in dem er zu der Zeit schon nicht mehr dauerhaft lebte, zu Atsushi Yamatoyas *Kôya no dacchi waifu* (1967) in sein Arbeitsjournal notieren: »Das war Godards Lemmy Caution aus *Alphaville* (1965), vielleicht nicht ganz so abgeklärt, in Japan, und ab der Hälfte war der Film eine weitere Version der rites-de-passage-Erlebnisse **(siehe die Fußnote 1280 auf S. 374ff. und die Fußnote 2835 auf S. 1022)**. Ein Killer wollte die Ermordung seiner Geliebten an seinem ehemaligen Freund und Kollegen rächen. Dabei stieß er auf dessen Freundin, mit der er etwas anfing. Dann klingelte das Telephon, er ging trotz der Warnung ran, seine Gegner drangen in die Wohnung, er schoß sie nieder und er vollzog im weiteren Verlauf seine Rache, die sich am Ende aber als Illusion entpuppte, denn die Geliebte seines Gegners hatte ihm bis auf eine alle Patronen aus dem Revolver genommen und seine Gegner hatten ihn in der Wohnung niedergeschossen. Der Film war, wie der Verweis auf Godard nahelegte, außerordentlich, es gab viele schöne Brüste, aber er war, was die Sexualität betraf, leider nicht explizit genug mit dem, was er zeigte.« Und am Donnerstag, dem 18. Januar 2024, notierte er zu der Episode *Die letzte Fähre* (2023) der Fernsehkriminalfilmreihe – die Macher sollten sich schämen, diesen Titel gewählt zu haben! – *Nord bei Nordwest*: »Eine weitere rites-de-passage-Geschichte: der Protagonist und sein Gegner lagen nach einem Schußwechsel im Koma und kämpften im Limbus darum, wer auf diese und wer auf jene Seite kommen würde. Kalkül des Gegners war, daß nur der wirklich tot war, an den sich niemand mehr erinnerte. Also eliminierte er das ebenfalls im Limbus anwesende Umfeld des Protagonisten und wollte als letztes sogar dessen Hund töten, scheiterte aber an diesem. Der Protagonist durfte im Limbus mit der rothaarigen Tierärztin, die dort allerdings in einem allgemeinen Rollentausch zu der mitbuhlenden Polizistin geworden, schlafen. Zurück im Leben nahm ihn aber die blonde Poilizistin wieder in Beschlag.« Wo wir gerade bei Fernsehkriminalfilmreihen sind: am Sonntag, dem 8. November 2020, war in der *Tatort*-Reihe die Episode *Limbus* ausgestrahlt worden, gleichfalls eine rites-de-passage-Geschichte aus der Stadt der Täufer, eine Variation, die aber bloß albern daherkam, weil man um die jeweiligen Realitätsmodi wußte. Im Kontext von Chabrols rites-de-passage-Film *Alice ou la dernière fugue* (1976) hatten wir geschrieben: »Das aktuelle Filmkalenderblatt zeigte einen Still mit Marlène Jobert (anläßlich zu deren 73. Geburtstag) und Michel Piccoli (eben noch in der Fußnote …) aus Chabrols Adaption von Ellery Queens *La décade prodigieuse* (1971), ein Film, den Hans Köberlin zu seinem Bedauern gleichsam nicht kannte.« Nun, am Donnerstag, dem 2. November 2023, sollte er ihn kennenlernen und in seinem Arbeitsjournal notieren: »Wieder ein guter Film von Chabrol, bei dem diesmal die Mythen die Psychologie ersetzten, was aber nicht schlimm war, ist doch die Psychologie nichts als der Versuch, die Mythen in ein rationales Gewand zu kleiden. Anthony Perkins hatte seit Hitchcock seine Rollen weg, Marlène Jobert war sehr schön, durfte aber nur andeuten, Orson Welles war wieder einmal Zeus und Michel Piccoli spielte sehr souverän den Rationalisten, der sich von dem rächenden Gott hatte aufs Glatteis führen lassen. Der Titel hätte einen aufmerksam machen können – zehn für die Gebote und sieben für die Sünde und zwölf für die Tierkreiszeichen …« Apropos rites-de-passage-Erlebnisse, dazu haben wir noch eine interessante Bemerkung von Walter Benjamin: »Rites de passage – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod,

Geburt, an Hochzeit, Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.)« (*Das Passagen-Werk*, a. a. O., S. 617). Und ein paar Seiten weiter hieß es: »Nur diejenige Zukunft wird vom Spieler pariert, die nicht als solche in sein Bewußtsein drang.« (ebd., S. 639).

Zu einer diesbezüglichen Bemerkung in der Achselhöhlen-**Fußnote 1480 und dort auf S. 450**: »Quant aux femmes, j'ai toujours trouvé suave l'odeur de celles que j'ai áimées.« (Casanova, *Mémoires*, a. a. O., Bd. 1, S. 10). Apropos Casanova: Canetti hätte ihn wohl, in der Hinsicht zumindest, gemocht: »O mort! cruelle mort! loi fatale que la nature doit réprouver, puisque tu ne tends qu'à sa destruction. Cicéron dit que la mort nous délivre des peines; mais ce grand philosophe enregistre la dépense sans tenir aucun compte de la recette. Je ne me souviens pas si, quand il écrivait ses Tusculanes, sa Tullie était morte. La mort est un monstre qui chasse du grand théâtre un spectateur attentif avant qu'une pièce qui l'intéresse infiniment soit finie. Cette raison doit suffire pour la faire détester.« (ebd., S. 14). Und Apropos Achselhöhlen: da gab es doch diesen wunderebaren Halbakt von Christian Schad aus dem Jahre 1929 …

»Wirklich eine schöne Halskette.«

Und in der selben Achselhöhlen-**Fußnote 1480, S. 448ff.** hatten wir auf **S. 449** Chabrols *Juste avant la nuit* (1971) erwähnt. Am Samstag, dem 14. Oktober 2023, sollte er zu dem Film folgendes in seinem Arbeitsjournal vermerken: »Das war einer der besten Filme von Chabrol, die ich bisher gesehen habe. Ein Mann wurde von seiner Geliebten – der Frau seines besten Freundes, von der man im Verlauf ihres kurzen nackten Auftritts zu Beginn des Films gerne etwas mehr gesehen hätte – genötigt, sie zu schlagen und zu würgen, was zu tun ihn aber quälte – deswegen verlangte sie es wohl. Als es ihm passierte, daß er sie dabei umbrachte, kam er ungeschoren davon. Er gestand die Tat, mit der er nicht leben konnte, schließlich seiner Frau und seinem Freund, ohne damit Konsequenzen auszulösen, und als er sich schließlich selber stellen wollte, tötete seine Frau ihn mit Schlafmittel und ließ es als Selbstmord aussehen, vielleicht war es auch bloß Beihilfe auf ein nur

¡Hans Koberlin vive! Seite: 66 Datum: Mo Mrz 4 2024

implizit geäußertes Verlangen. Es war vor allem die Atmosphäre, die den Film so gut machte. Das Wesen des Täters wurde unter anderem dadurch charakterisiert, daß er nicht mit dem Auto, sondern mit der Bahn aus seinem Vorort nach Paris zur Arbeit fuhr [siehe vom Verf. ... *du rissest dich denn ein.*, a. a. O., S. 19f.].«

Nach dem Chabrol-Cluster **S. 374ff.** längst überfällig und nachdem wir hier in dieser dreizehnten Nachlese bereits drei Filme von Chabrol nachgetragen haben, können wir auch gleich einmal schauen, was Hans Köberlin sonst noch zu Chabrols Filmen – soweit wir sie nicht schon erwähnt haben, was wir zum Nachschlagen für unsere Leserinnen und Leser gerne anmerken – in seinem Arbeitsjournal notiert hat. Aus nicht mehr zugänglichen Quellen wissen wir, das Hans Köberlin in der Zeit, aus der uns keine Aufzeichnungen überliefert, neben den im Bericht erwähnten und den hier aufgelisteten Filmen noch

☞ *Les fantômes du chapelier* (1982) – sein erster bewußt gesehener Chabrolfilm, gesehen damals gleich, als er in den Kinos angelaufen war –,
☞ *Masques* (1986),
☞ *Le cri du hibou* (1987) – siehe die **Fußnote 3082 auf S. 1138**, wo es geheißen: »Eigentlich wollte ich mir den Chabrol [welcher, das war nicht mehr zu ermitteln; Anmerkung des Verf.] ansehen …«: nun, es war, wie wir jetzt wissen, *Le cri du hibou* gewesen –,
☞ *Au cœur du mensonge* (1999)

gesehen hatte. Wir folgen bei der Wiedergabe von Hans Köberlins Aufzeinungen nicht deren Chronologie, sondern der Chronologie der Filme, Hans Köberlin hatte, wenn wir uns nicht verzählt haben, von den 62 Filmen Chabrols, inklusive seiner Arbeiten für das Fernehen und der Dokumentation *L'œil de Vichy* (1993) und den zu Episodenfilmen beigesteuerten Episoden, 25 Filme gesehen …

☞ Zu *Le beau Serge* (1958) siehe die **Fußnote 1280 auf S. 374**.
☞ Zu *Landru* (1962) schrieb Hans Köberlin am Samstag, dem 3. Februar 2024: »Chabrol griff auf Chaplins *Monsieur Verdoux* (1947) zurück und brachte wie dieser komödiantische Elemente in die Geschichte und stellte gleichfalls einen Bezug zum ersten Weltkrieg her. Aber anders als bei Chaplin gab es hier keine filmische Dramaturgie, die einen mitriß, es war aneinandergereiht wie die Morde. Es hatte wohl einen gewisser schnodderigen Stil des französischen Kinos um die Zeit gegeben, der auch vor der Nouvelle Vague nicht haltgemacht hatte.«
☞ Zu *Le scandale* (1967) schrieb Hans Köberlin am Montag, dem 4. April 2016: »Ein unverhofftes Wiedersehen in einer Nebenrolle mit Christa Lang [siehe **S. 322ff.** und auf **S. 324 in der Fußnote 1134** die Hinweise auf *Telos*]. Chabrol inszenierte ein wirres Chaos, in dem Machtgier und Dekadenz aufeinandertrafen, um daraus dann en passant seine Kriminalgeschichte herauszudestillieren. Schnell war klar, daß man Paul übel mitspielte, die Frau verdächtige seine Partnerin, ich seinen Freund, am Ende war es die Geliebte des Freundes.«
☞ Zu *La Route de Corinthe* (1967) schrieb Hans Köberlin am Samstag, dem 14. Oktober 2023: »Eine etwas zu alberne Agentenkomödie, die trotz oder wegen Jean Seberg nicht erotisch war. Irgendwer legte die Radar der Nato lahm. Die Geschichte war in Athen und an der titelgebenden Wasserstraße angesiedelt, bei einer Luftaufnahme glaubte ich am Horizont Methana zu sehen.«
☞ Zu *Les biches* (1968) siehe die **Fußnote 2148 auf S. 720**.
☞ Zu *Que la bête meure* (1969) schrieb Hans Köberlin am Sonntag, dem 15. Oktober 2023: »Wie der Protagonist sagte: es war eine griechische Tragödie. Ein Mann jagte den Mörder seines Sohnes, der ein Arschloch war und von seinem eigenen Sohn ermordet wurde. Der, der sich rächen wollte, opferte sich für den wahren Täter. Ein anderes Ende wäre schöner gewesen, aber war wohl noch dem Gewicht des Anfangs nicht möglich. Der Filmkritiker Udo Rotenberg hatte treffend beobachtet, daß Chabrol ›hier den negativsten Menschen als den Lebendigsten schilderte‹ – wobei man dabei fragen müßte, was mit ›lebendig‹ gemeint ist.«
☞ Zu *Le boucher* (1970) schrieb Hans Köberlin am Dienstag, dem 30. Januar 2024: »Ich sah diesmal den Film anders, da ich um das Ende wußte, anders zumindest bis zu der Szene, wo Popaul in Hélènes Wohnung den Lappen suchte und dabei in der Schublade sein Feuerzeug fand. Chabrol begann mit einer sehr langen und detailreichen Darstellung der Hochzeit, dem Fest der Versöhnung von Individuum und Gesellschaft **[siehe die Fußnote 3971 auf S. 1515]**, und einer sachlich wohlwollenden Zeichnung der Dorfbewohner, was sehr geschickt gemacht war, auch das erste Auftauchen der Polizei, en passant im – im wörtlichen Sinne – Hintergrund. Popaul erinnerte mich an manchen Stellen an den ein Jahr späteren *Händler der vier Jahreszeiten* (1971) **[siehe die Fußnote 2105 auf S. 691 und S. 694]** – es konnte gut möglich sein, daß Paul Thomas ein Vorbild für Hans Epp gewesen. Man wurde nicht so ganz klug aus ihm, er war nicht einfach der Wolf im Schafspelz und war fast larmoyant, wenn er von seinem Vater und der Armee sprach, auch am Ende im 2CV Hélènes, als er ihr von seiner Liebe redete und vom Geruch des Blutes und ihr andeutete, es wäre nicht passiert, wenn sie sein implizites Werben erhört hätte – Hélènes verweigerte Hochzeit, siehe den Anfang des Films; hinzu käme das durch Popaul zerstörte Leben nach der Hochzeit, die Reproduktion der Gesellschaft –, und natürlich als er ihr sterbend im Krankenhaus den Kuß abnötigte. Wahrscheinlich wäre Popaul aber nicht zu heilen gewesen. Der bedeutendste Moment für Hélène war vielleicht, als sie nachts allein auf dem Platz vor der Schule realisierte, daß eine weitere Frau ermordet worden war, weil sie dem Kommissar nicht das gefundene Feuerzeug gemeldet hatte oder, andere Lesart, sich nicht auf Popaul eingelassen hatte. Waren sie und Popaul bereits Komplizen, als sie das Feuerzeug einsteckte, so waren sie es jetzt erst recht. Das kam fast schicksalhaft daher, Moral war kein Thema des Films – allenfalls pädagogische Fragen: der Vater Popauls und die Berufung Hélènes –, weshalb auch das Kritikergeschwafel von der »Macht des Bösen« (*LdiF*) Blödsinn war. Popauls Tod als

Auflösung war unvermeidlich, Chabrol hatte gut daran getan, ihn diesen durch eigene Hand herbeiführen zu lassen.«

☞ Zu *La rupture* (1970) haben Sie die Anmerkungen eben auf **S. 1524** gelesen.

☞ Zu *La décade prodigieuse* (1971) haben Sie die Anmerkungen gleichfalls eben auf **S. 1524** gelesen.

☞ Zu *Les noces rouges* 1973) schrieb Hans Köberlin am Donnerstag, dem 16. November 2023: »Das war eine wirklich tragische Geschichte, tragisch wegen der Irritation eines Kindes, dem man auch keinen Vorwurf machen konnte. Zwei unglücklich Verheiratete fanden sich und liebten sich in allen Facetten. Er brachte seine depressive Frau um, ihr Mann kam hinter das Verhältnis, tolerierte es und wollte es für seine Geschäfte ausnutzen, also brachte man auch ihn um. Lucienne und Pierre hätten glücklich werden können, wenn nicht Luciennes Tochter in einem Wahrheitsanfall à la Ibsen an die Polizei geschrieben hätte. Soweit die Tragödie, dann brach der Kommissar alles aufs Soziale herunter, als er das in Handschellen gefesselte Paar auf der Rückbank des Polizeiwagens fragte, warum sie nicht einfach fortgegangen wären.«

☞ Zu *Les innocents aux mains sales* (1975) schrieb Hans Köberlin am Mittwoch, dem 17. Januar 2024: »Der Film ließ sich sehr gut an, nahm aber am Ende zu viele Wendungen, wobei die erste Wendung nicht sorgfältig genug vorbereitet war. Der einzige Tod war am Ende ein natürlicher, deswegen wohl auch der Titel: Rod Steiger starb an dem Herzanfall, den er seiner Frau angesichts seiner Impotenz vorgetäuscht hatte. Die Eingangsszene mit dem Drachen auf der nackten Romy Schneider war natürlich genial. Alle waren scharf auf diese Frau, keiner war ihr sinnlich gewachsen, wobei ihr zynischer Anwalt überraschend feministische Töne anschlug. Chabrol hätte sie vorher im Verhältnis zu ihrem Mann ambivalenter zeichnen müssen. Rod Steiger hatte etwas von Alain Delon in *Nouvelle Vague* (1990; siehe die hochgerutschte **Fußnote 1396 auf S. 419ff.**): der Mann erhält nach dem ungeheuren Ereignis seine Potenz zurück. Ob Godard an Chabrols Film gedacht hatte, als er ihn, Delon, die Rolle Rod Steigers einnehmen ließ, die jener fünfzehn Jahre zuvor bei seiner, Delons, großer Liebe eingenommen hatte?«

☞ Zu *Alice ou la dernière fugue* (1976) siehe die **Fußnote 1280 auf S. 374ff.**

☞ Zu *Poulet au vinaigre* (1985) schrieb Hans Köberlin am Montag, dem 12. Oktober 2015: »Es war der erste Film mit Inspecteur Lavardin, die Ansätze seines Charakters waren bereits da, man merkte aber, daß noch probiert wurde. Die Honoratioren eines Dorfes wollten eine leicht verrückte Witwe und ihren Sohn aus ihrem Haus vertreiben. Es gab einen Toten nach einem Streich des Sohnes, was den Inspecteur auf den Plan rief, und zwei Morde. Der Sohn war Briefträger (was an *Diva* (1981; siehe **S. 195f.**) erinnerte) und wurde von seiner älteren Kollegin verführt – sehr schön!« Und am Mittwoch, dem 2. Juni 2021: »Der Protagonist und seine Mutter waren eindeutig eine Reminiszenz an Hitchcocks *Psycho* (1960). Die Honoratioren eines Dorfes waren scharf auf deren Anwesen. Als eine Honoratiorengattin und Hauptgeldgeberin aussteigen wollte, wurde sie ermordet. Eine Ahnung darüber wurde sehr geschickt eingeführt. Als der Protagonist ohne Absicht den tödlichen Unfall eines seiner Gegner verursachte, kam Lavardin mit seiner rücksichtslosen Art ins Spiel. Es war der erste Film mit ihm, Chabrol drehte noch einen, dann gab es eine kleine Fernsehreihe, wo er auch irgendwie dabei war.«

☞ Zu *Inspecteur Lavardin* (1986) schrieb Hans Köberlin am Sonntag, dem 16. Januar 2022: »Die Tochter von Lavardins großer Liebe hatte in Notwehr ihren bigotten Stiefvater erstochen. Als Lavardin dahinterkam, schob er die Tat dem lokalen Schurken in die Schuhe. Die Sympathien waren klar gesteuert, dennoch oder gerade deswegen war es angenehm anzuschauen. Französische Provinz in den achtziger Jahren … Sehnsuchtsorte der Zeit … Gut erinnern konnte ich mich an die Szene mit den Spiegeleiern, die fast zu arg gebraten geraten wären.«

☞ Zu *Jours tranquilles à Clichy* (1990) siehe die **Fußnote 1480 auf S. 449f.**

☞ Zu *Madame Bovary* (1991) schrieb Hans Köberlin am Samstag, dem 10. Februar 2024: »Beim Wiederlesen des Romans Mitte der neunziger Jahre und beim Hören des Hörspiels während der Dauerläufe im vergangenen Sommer hatte ich immer Isabelle Huppert als Madame Bovary vor mir, aber die Verfilmung von Flauberts Meisterwerk als Kostümfilm konnte nur scheitern und mußte ohne die schleichenden Übergänge des Textes zu szenisch geraten, außerdem ließ Chabrol die sexuell aufgeladenen aber bei Madame unerfüllten Stellen, die ›schwülen Szenen‹, stimmungslos verstreichen. Und wenn er – andeutungsweise – expliziter als die Vorlage werden wollte …: man konnte sich von dem phantasielosen Charles kaum vorstellen, daß er auf die Idee kam, sich einen blasen zu lassen. Bei den Szenen mit Rodolphe und Léon hingegen hätte er ruhig mehr von Madame zeigen können. Die Stimme aus dem Off, die immerhin Flauberts Text sprach, konnte das nicht kompensieren. Der Roman lebt ja von der Diskrepanz zwischen dem Gemeinten und der Art, wie es erzählt wurde. Und bei der jetzigen Revision kam ich darauf, daß Isabelle Huppert keine gute Besetzung für die Rolle gewesen war, weil sie da, Anfang der Neunziger, schon seit langem als Frau zu reif und zu versiert wirkte.«

☞ Zu *Betty* (1992) schrieb Hans Köberlin am Mittwoch, dem 31. Januar 2024, also zehn Jahre nach Beginn seines ersten Intermezzos: »Eine non-Maigret-Simenon-Verfilmung, in Rückblenden erfuhr man die Geschichte der Titelheldin, die nach ihrer ›Wunde‹ suchte, wie einer ihrer Liebhaber, ein Psychoanalytiker, ihr sagte, seit sie während ihrer Pubertät ihren Onkel im Keller beim Ficken einer Frau, deren Brüste sie selber angemacht, beobachtet hatte. Sie lebte später ein promiskuitives Leben, als sie einen großbürgerlichen Sohn kennenlernte, der sie heiraten wollte. Sie – das war der signifikante Unterschied zu Diotima, die mich, der ich das auf keinen Fall wollte, zu heiraten bestrebt war – warnte ihn vor ihrem Lebenswandel, was er aber ignorierte. Sie sagte, die schlimmen Dinge, die sie täte, gefielen ihr, er sagte, es würde sich ändern. – Warum sollte man etwas ändern, was einem gefällt?! – Sie heirateten – er ficke gut, er-

zählte sie im Bett dem Psychoanalytiker. Sie lebten bei seiner Mutter, sie wurde selber zur Mutter gemacht und schließlich mit einem Saxophonspieler in flagranti bei offener Kinderzimmertür erwischt und aus der großbürgerlichen Familie verstoßen. Nach einer durchgefickten Nacht lernte sie dann im Kreise einer mehr oder weniger demi monde, in dem Restaurant ›Le trou‹ Laure kennen, die sich ihrer annahm. Am Ende fickte sie Laures Liebhaber und überlebte, während Laure starb. Ganz am Ende sprach Chabrol aus dem Off Simenon, es hätte nur eine geben können. Laure war die hinreichend gute Mutter, die Betty nie gehabt hatte. Zwischendurch wollte sie ihr Mann zurückhaben, aber er hätte sich dafür von seiner Mutter und von seiner Familie lösen müssen. Man brauchte, als man den Kontext noch nicht kannte, stellenweise etwas Geduld, aber es hatte sich am Ende sich gelohnt, die zu haben. Maria Trintignant, die Tochter von Jean-Louis, kam von der Physiognomie nicht so sehr nach ihrem Vater, ihr Näßchen gefiel mir nicht so aber ihr Mund und ihr Körper waren sehr sehens- und begehrenswert. Wenn Whisky bei Chabrol getrunken wurde, gab es meist J & B, das war mir neulich schon aufgefallen.«

☞ Zu *La cérémonie* (1995) schrieb Hans Köberlin am Donnerstag, dem 1. Februar 2024: »›Biester‹ war eine nicht angemessene Übersetzung des originalen Titels, der in seiner Vieldeutigkeit den komplexen Figuren gerechter wurde. Man konnte sich aussuchen, was die Zeremonie gewesen war: das familiäre Hören von Don Giovanni oder das anschließende Gemetzel (›Les Lelièvre, tirés comme des lapin‹, so Chabrol, der auch gesagt haben soll, *La cérémonie* sei ›le dernier film marxiste‹) oder beides vereint auf der Aufnahme, die der Polizist an Jeannes Unfallort startete, wobei sich die Frage stellte, wieso die Aufnahme zurückgespult war. Wenn Sophie Glück hatte, würde sie davonkommen – was ich ihr gönnen würde! –, es war nur Jeannes Stimme zu hören. Was Sophie und Jeanne gemein hatten, wenn die Geschichten stimmten, war wohl der aus Mangel an Beweisen fallengelassene Mordverdacht an Kind und Vater und ihr besonderes Verhältnissen zu schriftlicher Kommunikation – die eine könne nicht lesen und die andere lese, was sie nicht lesen solle, kommentierte Georges etwas zynisch. Sophie reagierte idiosynkratisch auf alles, was mit ihrem Analphabetentum zusammenhing, bei Jeanne war es wohl das Stigma, eine Kindsmörderin zu sein. Sie hatte das Aufmüpfige und die generelle Respektlosigkeit derer, die sich immer behaupten mußten. Was die Lelièvres betraf, so war es eine Familie, deren Mitglieder keine Geheimnisse voreinander hatten: Catherine wollte ihren Mann wegen Jeannes Besuche nicht belügen und Mélinda erzählte von ihrer Schwangerschaft. Sie waren höflich und liberal, nahmen aber als selbstverständlich hin, eine Domestikin zu haben, die sich in ihrer Verfügbarkeit nach ihnen richtete. Es waren die kleinen Gesten, das nicht erlernbare Selbstbewußtsein des Großbürgertums, was meine Sympathie zu den jungen Frauen lenkte, selbst die revolutionär tuende Mélinda, die, nur nebenbei bemerkt, die Jagd liebte, warf Jeanne das schmutzige Taschentuch einfach ins Auto. Das Gemetzel am Ende kam wegen der Konstellation der beiden Idiosynkrasien der Frauen mit einer gewissen Notwendigkeit. Sandrine Bonnaire war in dem Film präsenter als Isabelle Huppert, was etwas heißen wollte.«

☞ Zu *Rien ne va plus* (1997) schrieb Hans Köberlin am Freitag, dem 13. Oktober 2023: »Ein angenehmer und leichter Film mit Isabelle Huppert, der allerdings Michel Serrault die Show stahl. Er war ihr Mentor, ließ ihr ihre Eskapaden, aber nicht so selbstverständlich, wie er tat. Chabrol machte ein wenig auf Spannung, wo Betty nun stehen würde, aber alles andere als ein happy end hätte nicht funktioniert.«

☞ Zu *Merci pour le chocolat* (2000) schrieb Hans Köberlin am Sonntag, dem 1. Juli 2007, dem Tag, an dem er explizit auf das *Journal* der Gebrüder Goncourt aufmerksam wurde **(siehe S. 536ff.)**: »Das war ein äußerst merkwürdiger Film, der vermutlich grauenhaft synchronisiert war und der durch die Sätze Mikas am Ende keine im herkömmlichen Sinn plausible Auflösung fand. Es kam mir so vor, daß Chabrol alles, was ein anderer ausgearbeitet hätte, nur anreißen wollte, ein Film, der sein Skelett außen trug. Es begann mit einer Trauung, dann kam das Gespräch, in dem Jeannes Vertauschung als Säugling eingeführt wurde, kaum kaschiert, und man wußte im Prinzip, um was es ging. Auf was sollte man nun also achten? Auf die Psychologie, die Mika zu ihren toxikologischen Aktionen animierte? Was ich eben an Kritiken las, ließ in mir den Verdacht keimen, Chabrol wollte einen Chabrolfilm machen und die ihm gewogenen Kritiker sind darauf reingefallen, indem sie ihr übliches Pulver verschossen haben – großbürgerliches Ambiente, Isabelle Huppert spielte Isabelle Huppert, wie sie eine gestörte Frau mit ihrer Rolle in einer Männerwelt spielte, es gab junge Leute und das Verbrechen etc. –, während die anderen Kritiker in ihren Erwartungshaltungen getäuscht wurden. Vielleicht hatte Andrés Schlafmittelsucht Mika dazu gebracht, auch ihren Stiefsohn zu sedieren. Sie hatte ihre Umwelt sediert, um sie aushalten zu können, unsereiner sediert sich aus diesem Gund selber.

☞ Zu *La fleur du mal* (2003) schrieb Hans Köberlin am Donnerstag, dem 26. März 2015: »Eine Familientragödie mit antikem Ausmaß (Inzest, Kindesmord, Vatermord in drei Generationen …), in dem es am Ende einen gerechtfertigten Todschlag und eine gute Lösung dafür gab. Es war kein überwältigender Film, aber auch nicht ganz schlecht, ein später Chabrol halt. Beeindruckend war die Schönheit der Darstellerin der Tochter.«

☞ Zu *La Demoiselle d'honneur* (2004) schrieb Hans Köberlin am Mittwoch, dem 15. Februar 2017: »Der Bruder der Braut verliebte sich in die Brautjungfer, eine gefährlich neurotische Frau; Edmond de Goncourt hatte bezüglich einer Braut von ihrer ›opheliahaften Schönheit und ihrer neurotischen Anmut‹ gesprochen (*Journal*, a. a. O., Bd. 8, S. 457), das paßte auch hier auf die Brautjungfer. Als ihre Störung offenbar wurde, war es zu spät. Sie verlangte als Liebesbeweis einen Mord, und als er eine Tat gestand, die er nicht ausgeübt hatte – dieser Coup kam überraschend, das hätte ich ihm nicht zugetraut –, brachte sie tatsächliche einen Menschen um; allerdings war es bereits ihr zweiter Mord, der erste war das verschwundene Mädchen, mit dessen Vermißtenmeldung der Film angefangen hatte … Für das Sujet hatte

Chabrol sich einen erfreulich unspektakulären Stil ausgesucht, mir gefiel der Film, man hätte gerne öfters Sentas Brüste und ihr rotes Schamhaar gesehen. Neben dem Verweis auf Wagners Oper spielte noch die Pygmalion-Geschichte hinein. Das Ende blieb zum Fatalen hin offen.

☞ Zu *Bellamy* (2009), Chabrols letztem Film, schrieb Hans Köberlin am Samstag, dem 11. Juli 2009: »Es war kein Kriminalfilm, obwohl es kriminelle Handlungen gab, die sich allerdings nicht auflösten. Selbstmord oder Mord und Versicherungsbetrug? Wurde am Ende Leullet oder Leprince freigesprochen? Es gab daneben zwei zerstrittene Brüder, von denen der eine immer Glück hatte und der andere am Ende tot war, Unfall oder Selbstmord, auch das war nicht klar (der eine Schauspieler spielte in der letzten *Astérix*-Realverfilmung den Titelhelden, der andere dessen Freund Obélix). Paul hatte nach eigenem Bekunden als Kind versucht, Jacques zu ermorden, der Zufall verhinderte die Tat. Chabrol schaffte es, eine subtile Spannung aufzubauen, ohne seinen Film über die Spannung funktionieren zu lassen, d. h. man erwartete etwas, war dann aber nicht enttäuscht, wenn nichts kam. Man sah den Leuten gerne zu. Depardieu spielte erstaunlich gut, das hätte ich ihm nicht mehr zugetraut. Am Ende kam ein Zitat, bei dem es um nicht gesehene Dinge ging, die jede Geschichte habe, glaube ich, ich bekam einiges wegen der Geschwindigkeit, mit die Untertitel abfolgten, nicht mit. Die eingangs erwähnten zwei Georges' waren Georges Brassens und Georges Simenon, die Kenntnis von deren Œuvres hätte einem bestimmt bei manchem weitergeholfen, aber so war es auch nicht schlimm.«

Gerade sind wir auf einen Widerspruch in der Chronologie unseres Berichts gestoßen, die die aufmerksame Leserin und der aufmerksame Leser sicher schon längst bemerkt haben dürften: auf **S. 503** haben wir berichtet, daß am Freitag, dem 15. November 2013, dem ersten Tag des ersten Besuchs der Frau, Hans Köberlin das von ihm im weltweiten Netz bestellte Album *Canaxis* von Holger Czukay und Rolf Dammers erhalten hatte und daß die Frau auf die Gesänge der vietnamesischen Bootsfrauen idiosynkratisch reagiert hatte, und auf **S. 505** und **S. 507** berichteten wir dann, wie Hans Köberlin sich in die Musik an den folgenden Tagen hineingehört hatte, während die Frau noch schlief. Auf **S 790f.** dagegen haben wir berichtet, daß Hans Köberlin die bestellte CD kurz vor dem zweiten Besuch der Frau erhalten habe. Wir können diesen Widerspruch, von dem wir nicht wissen, wie er entstehen konnte, nicht mehr auflösen, vermuten aber, daß die Angabe vom Freitag, dem 15. November 2013, die richtige ist.

Zu den Filmen, die das Filmen thematisierten **(siehe in der Fußnote 2105 S. 691 und S. 695, in der Fußnote 2809 auf S. 1008, in der Fußnote 2968 auf S. 1078f. und S. 1262ff.)** haben wir noch eine Ergänzung aus dem Arbeitsjournal unseres Protagonisten vom Freitag, dem 21. Juli 2023: »*The Last Movie* (1971) – Nachdem in einem peruanischen Dorf ein Western gedreht worden war, stellten die Einheimischen die Dreharbeiten mit aus Holz geflochtenen Modellen des Filmequipments nach, so wie sie die die christlichen Rituale der Missionare nachgestellt hatten und noch nachstellten, sie stellten den gedreht Film allerdings nicht als Film, sondern als reale soziale Interaktionen nach. Alle Versuche des dort gebliebenen Stuntmans, sie auf den fundamentalen Unterschied hinzuweisen, scheiterten. Dies erinnerte mich an die Erzählung Borges', in der der Missionar am Ende in realer Nachfolge Christi gekreuzigt wurde, und natürlich an *La busca de Averroes*. Ein zweiter loser Handlungsstrang war die amour fou des zurückgebliebenen Stuntmans mit einer lokalen Hure, verbunden mit den sich aus dieser Konstellation einstellenden beziehungstechnischen und ökonomischen Sorgen, und das Auftauchen eines Abenteurers, der Gold finden wollte, und die Bekanntschaft mit einem reichen Besenfabrikanten und dessen Frau, die ihr Geld und ihre Gunst spielen ließen. Es gab kaum Ruhe in dem Film, selbst die Liebesszene an dem Wasserfall wurde – zwar anscheinend nicht für die Liebenden, wohl aber für die Zuschauer – durch den Priester mit seiner Kinderprozession gestört. Der Film hatte kein wirkliches – ›reales‹ – Ende, man sah den Stuntman mit dem Priester in der Gewalt des einheimischen Regisseurimitators, der ein Hängen androhte, in einem offenen Gefängnis, vor dem seine Geliebte ihn aufforderte, endlich heimzukommen, sah ihn dann Filmtode sterbend und wieder aufstehend und schließlich in einem absurden Dialog mit seinem goldsuchenden Abenteurerfreund. Hopper hatte sicher Godard im Kopf gehabt, sein Film hatte aber keine Stoßrichtung, sondern war eine generelle Dekonstruktion.«

Als Ergänzung zu der John-Wayne-**Fußnote 2135 auf S. 712ff.** und der dort angesprochenen Kavallerie-Trilogie John Fords und zu einem diesbezüglichen Filmkalenderblatt vom 1. Februar **(siehe S. 1105)** möchten wir noch anläßlich der Notate zu einer am Freitag, dem 29. Dezember 2023, stattgefundenen Revision Hans Köberlins folgendes zu *Rio Grande* (1950) zitieren: »Die zeitgenössische Kritik bemängelte die unmotivierten Auftritte des Regimentschors, da gab es aber wirklich Sachen, die schwerer zu ertragen waren, sowohl was die politische als auch was die soziale Haltung der Protagonisten betraf, eine Verherrlichung des Militarismus und des Männertums. Der Sohn, wie Sartre in Abwesenheit des Vaters aufgewachsen, war – im Gegensatz zu dem Existentialisten – ein Anti-Ödipus, er suchte die Liebe des Vater, um wie dieser zu werden, und wollte die ihm nachgereiste Mutter loswerden, statt mit ihr schlafen zu wollen, was sich sicherlich gelohnt hätte, immerhin war es Maureen O'Hara gewesen. Und der Vater hatte anscheinend fünfzehn Jahre ohne Frau gelebt und dafür lieber Krieg gespielt und Indianer gejagt. Man mußte sich nicht wundern …«

In der **Fußnote 2441 haben wir auf S. 847f.** Johannes Mario Simmels Nacherzählung von Gen 19.30ff. als Pornofilm zitiert; nun: am Mittwoch, dem 8. März 2023, sollte Hans Köberlin zufällig das ihm bisher entgangene Spielfilmdebüt Abel Ferraras – eben gab es noch eine Nachlese zu seinen *Body Snatchers* (1993) – sehen, wir zitieren aus seinem Arbeitsjournal: »*9 Lives of a Wet Pussy* (1976) – Ich stieß zufällig im Mubi-Angebot auf diesen Film von Abel Ferrara. Er hielt, was sein Titel – der auch in mein Idiom übersetzt sehr vielversprechend klingt: Neun Leben einer feuchten Möse – versprach: ein netter, ruhiger Porno, der sich auf die Essentials – ficken, oraler Sex und Lesbierinnen – im Gewand der siebziger Jahre, das heißt mit einer spiritualistischen Rahmenhandlung, konzentrierte. Zu sehen war unter anderem auch – sechs Jahre nach Johannes Ma-

rio Simmel – eine Version jener Bibelpassage mit Lots geilen Töchtern (siehe Gen 19.30ff.). Pauline LaMonde, damals die Freundin Ferraras, war sehr beeindruckend. Als der Vater von ›Lots Töchtern‹ durfte Ferrara es selber vor der Kamera tun, denn: »It's bad enough paying a guy $ 200 to fuck your girlfriend, then he can't get it up.« Am Ende verkündete die Mystikerin, wohl wieder mit Pauline vereint, es gäbe keine Wirklichkeit außer der menschlichen Wirklichkeit. Das Begehren hatte gesiegt.«

»… falsch und verlogen wie alle sogenannten ›Tragikomödien‹ …« hatte Hans Köberlin, der dieses Genre nicht mochte, am Freitag, dem 15. Juni 2007, wie auf **S. 1074 in der Fußnote 2964** zitiert, in sein Arbeitsjournal geschrieben – nun, am Mittwoch, dem 11. Oktober 2023, sollte der Zitatenkalender Sven Regener aus dessen von Hans Köberlin nicht besuchter Vorlesung *Zwischen Depression und Witzelsucht: Humor in der Literatur* zitieren: »In der Tragödie will man nicht ein aus allem Gefühl und Mitgefühl mühselig aufgebautes Gebäude durch Witze wieder einreißen. In der Komödie dagegen wirken ernste Stellen und tiefe Gefühle als Spaßbremse.«

Ein unverhofftes Wiedersehen mit Sabine von Maydell **(siehe die Fußnote 2990 auf S. 1092f.)** hatte Hans Köberlin am Silvesternachmittag des Jahres 2022, als er begann, die Folge *Traumbilder* (1974) aus der Serie *Der Kommissar* zu schauen. Er wurde dabei unterbrochen und notierte am Dienstag, dem 21. Februar 2023, in sein Arbeitsjournal, nachdem er dazu gekommen, mit der Frau die Folge komplett zu schauen: »Das war die Episode mit Sabine von Maydell. Der Freund einer jungen Frau, der man LSD verabreicht hatte und die seitdem nicht mehr von dem Trip zurückgekehrt war, suchte die Täter, was ihn das Leben kostete. Am Ende kam heraus, daß Dealer dem alten Weinhändler, den sie für ihre Geschäfte brauchten, zwei junge Mädchen hatten zuführen wollen, und um sie gefügig zu machen, hatten sie denen LSD gegeben. Man hatte keinen Drogenberater bei der Produktion dieser Folge. Der Titel wurde aber einigermaßen gut ausgeführt: das Mädchen litt seitdem unter Traumbildern und für den alten Weinhändler waren die Freuden mit Mädchen nur noch in Traumbildern möglich.« (siehe zu Sexualität und LSD auch unten S. _ _ _ _ff.).

Zu den Kalenderblättern des 10. Februar **(siehe S. 1165f.)** möchten wir noch ein Statement aus dem Zitatenkalender des Jahres 2024 – da würde der 10. Februar ein Samstag sein – des Autors Gary Shteyngart nachtragen, der gesagt, ihn entspanne Alkohol und er frage sich, warum das Trinken, ja, bereits ein einziger Drink, heute so verpönt sei, und er fragte sich weiter, was denn eigentlich los sei mit der Welt, kein Sex mehr und keine Drinks mehr, das habe mit »wokeness« – was für ein weiteres Unwort! – nichts zu tun, er glaube einfach, die Menschen hätten ihre Lebensfreude verloren. – Da mocht etwas dran sein, fand Hans Köberlin.

Zur Selbstreferenzialität und Selbstsimplifikationen **(siehe S. 1171ff.)** noch ein Beispiel aus Hergés *Les aventures de Tintin*, hier *Les Cigares du Pharaos* (vgl. *Die Abenteuer von Tim und Struppi*, Hamburg, 2019, Bd. 2, S. 81) …

Georg Seeßlen berichtete in seiner »kritischen Mythographie der Pop-Ikone Tintin« (*Tintin, und wie er die Welt sah*, a. a. O., S. 13), daß in den mehr als finsteren Anfängen des Zeichners Hergés Tintins Rückkehr aus der Sowjetunion, über die der junge Reporter nur üble Propaganda verbreitet hatte, am 8. Mai 1930 mit einem jugendlichen blonden Schauspieler in dem brüsseler Gare du Nord inszeniert worden war. »Es war wohl gerade dieser Schwebezustand von Fiktion und Realität, was den Reiz der Sache ausmachte. Und das blieb bestimmend für die Serie, die sich immer wieder selbstreferenzielle Anekdoten einfallen ließ, um *Tintin* zugleich als Fiktion und Realität und Fiktion in der Fiktion bzw. ›Realität‹ in der Fiktion oder Fiktion in der Realität erscheinen zu lassen.« (ebd., S. 25; auf S. 41 erwähnte Seeßlen dann die von uns zitierten Panels explizit). – Apropos: zwei Romane, die wir und auch Hans Köberlin kennen, aber bisher bei dem Thema Selbstreferenzialität sträflicherweise noch nicht angeführt haben, waren André Gides *Les Faux-monnayeurs* und – bereits zum Auftakt dieser Nachlese zitiert – Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, was wir hiermit nachholen möchten, wobei wir nicht wissen möchten, welche Romane zu dem Thema wir nicht kennen. Bei Calvino war übrigens nicht allein der Roman selbstbezüglich, sondern auch seine Paratexte.

»Mehr fiel ihm tatsächlich jetzt nicht ein«, hatten wir auf **S. 1214** über Hans Köberlins Erinnerung an Autorinnen geschrieben, später sollte er sich: sagen: »Natürlich: und Marisha Pessl!« – eher wegen *Special Topics in Calamity Physics* denn für *Night Film*.

Uns ist noch etwas zu den Dekolletés, zu den Ausblicken auf Einblicke oder vielmehr den Einblicken auf Ausblicke **(siehe S. 1226ff. und die zwölfte Nachlese S. 1449ff.)** eingefallen, eine Passage aus Thomas Manns *Der Zauberberg*. Hans Castorp besuchte mit seinem Vetter Hofrat Behrens und sah, daß der Hofrat

Madame Chauchat portraitiert hatte: »Es war ein Bruststück in Halbprofil, etwas unter Lebensgröße, dekolletiert, mit einer Schleierdraperie um Schultern und Busen […] ›Enorm‹, sagte Hans Castorp, ›enorm anschaulich ist sie gemalt, die Haut. Ich glaube, ähnlich gut gemalte ist mir nie vorgekommen. Man meint die Poren zu sehen.‹ Und er fuhr leicht mit dem Handrande über das Dekolleté des Bildes, das sehr weiß gegen die übertriebene Rötung des Gesichtes abstach, wie ein Körperteil, der gewöhnlich dem Lichte nicht ausgesetzt ist, und so, absichtlich oder nicht, die Vorstellung des Entblößtseins aufdringlich hervorrief […] Die matt schimmernde Weiße dieser zarten, aber nicht mageren Büste, die sich in der bläulichen Schleierdraperie verlor, hatte viel Natur; sichtlich war sie mit Gefühl gemalt, aber unbeschadet einer gewissen Süßigkeit, die davon ausging, hatte der Künstler ihr eine Art von wissenschaftlicher Realität und lebendiger Genauigkeit zu verleihen gewußt. Er hatte sich des körnigen Charakters der Leinwand bedient, um ihn, namentlich in der Gegend der zart hervortretenden Schlüsselbeine, durch die Ölfarbe hindurch als natürliche Unebenheit der Hautoberfläche wirken zu lassen. Ein Leberfleckchen links, wo die Brust sich zu teilen begann, war nicht außer acht gelassen, und zwischen den Erhebungen glaubte man schwach-bläuliches Geäder durchscheinen zu sehen. Es war, als ginge unter dem Blick des Betrachters ein kaum merklicher Schauer von Sensitivität über diese Nacktheit –, gewagt zu sagen: man mochte sich einbilden, die Perspiration, den unsichtbaren Lebensdunst dieses Fleisches wahrzunehmen, so, als würde man, wenn man etwa die Lippen darauf drückte, nicht den Geruch von Farbe und Firnis, sondern den des menschlichen Körpers verspüren. Wir geben mit alldem die Eindrücke Hans Castorps wieder: aber wenn er besonders bereit war, solche Eindrücke zu empfangen, so ist doch sachlich festzustellen, daß Frau Chauchats Dekolleté das bei weitem bemerkenswerteste Stück Malerei in diesen Zimmern war […] ›Erzählen Sie uns doch noch etwas von der Haut‹, bat er [Hans Castorp], ›wenn Sie so freundlich sein wollen, Herr Hofrat!‹ Er hatte Frau Chauchats Porträt wieder an sich genommen, hatte es auf sein Knie gestellt und betrachtete es, in den Stuhl zurückgelehnt, die Zigarette zwischen den Lippen. ›Nicht gerade von der Fetthaut, das wissen wir ja nun, was es damit auf sich hat. Aber von der menschlichen Haut im allgemeinen, die Sie so gut zu malen verstehn.‹« (a. a. O., S. 358ff.).

Nochmals zu unseren Empfindungen, als wir von dem, angesichts seines Alters seit längerem befürchteten, Tod Jean-Luc Godards erfahren haben **(siehe 1353)**, in den Worten Peter Altenbergs: »Es sind Menschen, die nicht ersetzt werden! Ihre Macht ist nicht zu definieren, da sie irgend etwas Rätselhaftes hat. Man befürchtet stets, daß sie einmal sterben werden, und geschieht es, ist man untröstlich, hat ein persönliches Leid erfahren. Man möchte in Trauer gehen um sie.« (*Neues Altes*, a. a. O.).

Hier kommen nun bereits die ersten Ergänzungen zu der Buñuel-**Fußnote 3924, siehe S. 1487f.**, die wir mit der Beschreibung dessen beginnen, was sich hinter dem achten Fleck von Buñuels Holzgiraffe verbarg: »Dieser Fleck ist mäßig konkav und mit sehr feinen, lockigen, blonden Haaren bedeckt, von der Scham eines jungen dänischen Mädchens mit sehr hellblauen Augen, gut im Fleisch, mit sonnenverbrannter Haut **(siehe S. 1434)**, ganz Unschuld und Arglosigkeit. Der Betrachter soll sanft über die Haare blasen.« (Luis Buñuel, *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*, Berlin 1991, S. 11). Gerade die Vorstellung, sanft über diese besonderen Haare zu blasen, empfand Hans Köberlin als sehr anregend (siehe unten S. _ _ _ _) und des Meisters, der übrigens wie Kierkegaard einen Zusammenhang von Erotik und dem Christentum und seiner Moral sah (siehe zum Beispiel Buñuel / Aub, *Die Erotik und andere Gespenster*, a. a. O, S. 144) – auch Hans Köberlin diente, wie bereits mehrfach dargestellt und noch mehrfach darzustellen, die christlich-moralische Verruchtheit zur Steigerung der Sinnlichkeit –, würdig. Dann möchten wir noch erwähnen, daß Buñuel Hans Köberlins Sichtweise von Marco Ferreris *La grande bouffe* (1973) **(siehe S. 836f.)** geteilt und den Film als »ein Denkmal für den Hedonismus und eine große Tragödie des Fleisches« bezeichnet hatte (ders., *Objekte der Begierde*, hrsg. von Heinrich von Berenberg, Berlin 2000, S. 100). Schließlich zitieren wir wie gehabt aus Hans Köberlins Arbeitsjournal …

☞ … vom Samstag, dem 22. Juli 2023: »*Viridiana* (1961) – Man könnte sagen, der Film zeigte die Frauwerdung einer Braut Christi, nicht ganz aus eigenen Stücken und knapp vor Torschluß, die Titelheldin war am Ende zwar noch eine Jungfrau, würde es aber bei Jorge wohl nicht lange bleiben. Sie gebe, so Buñuel, die Liebe zu Gott für die Liebe zu einem Mann auf und er betrachte dies nicht als eine Niederlage (Luis Buñuel, *»Wenn es einen Gott gibt, soll mich auf der Stelle der Blitz treffen«*, hrsg. und mit einem Nachwort von Carlos Rincón, Berlin 1994, S. 53). Das Kloster war für sie eine Weltflucht gewesen, das wurde in der Eingangsszene deutlich, als die Mutter Oberin sie nötigen mußte, ihren Onkel zu besuchen. Dementsprechend weltfremd agierte sie dann auch mit den Bettlern. Es war eine bigotte und egoistische Wohltätigkeit, die einer der Bettler gleich durchschaute und gar nicht erst mitmachte. Es gab viele schöne Details, angefangen natürlich bei der Nachstellung des Abendmahls für die ›Photographie‹ mit dem ›Ding‹ der überzähligen Bettlerin, dann die Rolle des Springseils, mit dem die Tochter in der ersten Einstellung auf dem Gut des Onkels hüpfte, mit dem sich der Onkel sich dann erhängte und das jener Bettler, der versuchte (?), Viridiana zu vergewaltigen, als Gürtel, der es ihr ermöglichte, sich ihn eine Weile vom Leib zu halten, trug, die Zitzen der Kuh, die Viridiana nicht anfassen konnte, ein Bild, das mehr als eindeutige Assoziationen auslöste, das fast schon sardonische Lächeln des Onkels vor seinem Selbstmord, die Gegenüberstellung von ora (Viridiana) et labora (Jorge), dann die brennende Dornenkrone und die Katze, die die Maus auf dem Dachboden fraß, als Jorge Ramona, von der er am Ende etwas abschätzig sagte, nachts seien alle Katzen grau, verführte. Für die Bettler galt, was Amos Vogel in seinem Kompendium *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick* (Reinbek 2000) über Buñuels *Los Olvidados* (1950) geschrieben hatte: ›In einer ungerechten Gesellschaft ist auch der Arme korrupt und gewalttätig, meint der unsentimentale Buñuel in seinem wahrscheinlich stärksten Angriff auf die Gegenwartsgesellschaft […] auch das ist der Preis der Armut, sagt der Filmemacher, und zerstört da-

mit unsere hyperkritische Sperre, solche Vorfälle überhaupt zu zeigen.‹ (S. 154; siehe zu *Viridiana* auch ebd. S. 329ff., Vogels schert allerdings zu Vieles ohne Zwischentöne und Widersprüche zu beachten über den Kamm des Subversiven). Was die Bettler betraf, fiel mir natürlich auch Kurosawas *Nachtasyl*-Adaption *Donzoko* (1957) ein **[siehe oben in der Fußnote 2721 auf S. 968]**.«

☞ … vom Sonntag, dem 23. Juli 2023: »*La Mort en ce jardin* (1956) – Das war ein richtig schöner Abenteuerfilm für einen verregneten Sonntagvormittag, der mich – nicht nur wegen Charles Vanel [siehe die Fußnote 3831 auf S. 1438] – an *Le salaire de la peur* (1952) erinnerte. Während Unruhen in einem südamerikanischen Dorf fand sich eine Schicksalsgemeinschaft auf einem Flußschiff wieder: der Kapitän, nebenbei Zuhälter im lokalen Bordell, dessen Partnerin dort – sehr verführerisch Simone Signoret –, ein alter Diamantenschürfer und dessen stumme Tochter, ein Abenteurer und ein von dem jungen Michel Piccoli gespielter katholischer Priester. Sie landeten schließlich im Dschungel, wo am Ende nur der Abenteurer und die stumme Maria überbleiben. Es war, weniger vom Genre als von der Machart und der Figurenzeichnung – alle außer dem Priester und der Stummen waren mindestens ambivalent – her, durch und durch ein Buñuelfilm. Der Regisseur hatte, wie er in *Mein letzter Seufzer* (a. a. O., S. 298) geschrieben, scheußliche Probleme mit dem Drehbuch gehabt, und niemand Geringeres als Raymond Queneau war für zwei Wochen nach Mexiko angereist gekommen, um ihm zu helfen, leider ohne Erfolg, wie Buñuel meinte. Die beiden kannten sich wahrscheinlich aus den Surrealistenkreisen, denen Queneau zeitweilig nähergestanden hatte [**siehe S. 1243 und dort die Fußnote 3356** mit dem Hinweis auf: der Verf., *Telos*, a. a. O., S. 217ff.]. Buñuel erzählte eine für Queneau signifikante Anekdote: ›Er [Queneau] hatte einen wirklich ingeniösen Einfall. Simone Signoret spielt eine Nutte in einer kleinen Bergarbeiterstadt, in der es Unruhen gegeben hat. Sie macht ihre Einkäufe in einem Lebensmittelladen. Sie kauft Sardinen, Nadeln, was man so braucht, und schließlich ein Stück Seife. In dem Augenblick hört man Trompeten, Militär rückt ein, um die Ordnung in der Stadt wiederherzustellen. Worauf sie gleich, statt einem, fünf Stück Seife verlangt. Leider‹, so Buñuel, ›mußte diese kurze Szene Queneaus aus irgendeinem Grund geschnitten werden.‹ (ebd.).« Diese Anekdote tauchte in verkürzter und leicht abgewandelter Form an anderer Stelle nochmals auf, dort ›als Beispiel für einen guten Dialog‹: ›Die Situation spielt in Mexiko. Eine Prostituierte betritt einen Laden und verlangt *una pastilla*. Es handelt sich um eine Stadt, wo die Bergleute streiken. Der Trupp kommt in die Stadt. Man hört die Prostituierte sagen *30 pastillas*. Das genügt; man versteht, was gemeint ist.‹ (*Objekte der Begierde*, a. a. O., S. 87).«

☞ … aus dem Arbeitsjournal vom Dienstag, dem 1. August 2023: »*Le charme discret de la bourgeoise* (1972) – Eine Gesellschaft versuchte vergeblich, sich zum Essen – nicht als notwendige Nahrungsaufnahme, sondern soziales Ambiente – zu treffen. Die Vereitelungen lagen immer im Bereich des Wahrscheinlichen, das Unwahrscheinliche passierte in den Träumen – einer träumte sogar den Traum seines Freundes –, Träume, die wiederum Wiederholungen der realen Ereignisse waren, bereichert um die Ängste der Protagonisten. Die Geschichte des Leutnants und der Traum des Soldaten waren ein nicht notwendiger Zierat, wobei die Geschichte des Leutnants mit der des Bischofs korrespondierte. Die Tat des Bischofs – Arbeiterbischof analog zu den Arbeiterpriestern des frühen 20. Jahrhunderts in den romanischen Ländern, er natürlich als Domestik bei den Großbürgern: das war ein schöner Kalauer – war als Rache völlig unzureichend, es war doch eher ein Akt der Gnade, die Leiden eines Sterbenden zu verkürzen, indem man ihn unerwartet erschoß. Eine wirkliche Rache wäre gewesen, ihm die Absolution für den Doppelmord an den Eltern zu verweigern. So wie er daherkam war der Film eine treffende Darstellung des Großbürgertums, es hätte sich selber derart mit seinen Manieren dargestellt, eine Darstellung ambivalent in den Augen eines amoralischen und unpolitischen Kleinbürgersohnes, der in der Welt nicht umzugehen weiß, auf jeden Fall eine Darstellung ohne Denunziation und platte Kritik. Diese Ambivalenz kam wahrscheinlich von Buñuels eigener großbürgerlicher Herkunft, er kannte, was er zeigte. Eine Ausnahme freilich war die Episode mit dem Botschafter und der jungen Frau, die er als Terroristin bezeichnete: was noch harmlos begann, als er ihre Doktrin einer Kritik unterzog, wurde dann grausame Realität, als zwei seiner Schergen die junge Frau verschleppten. Man wußte, was ihr jetzt widerfahren würde …«

☞ … aus dem Arbeitsjournal vom Freitag, dem 4. August 2023: »*Un chien andalou* (1928) & *L'Age d'or* (1930) – Ich habe die beiden Filme nach mehr als zwei Dezennien zum ersten Mal wieder komplett gesehen, dieser wie jener ein Fundus für die Illustration zu einer Geschichte des Kinos, da hatte Godard keine Ausnahme gemacht. Am prominentesten ist natürlich die allererste Szene überhaupt, nämlich das Durchschneiden des Augapfels **[siehe S. 1321]**, dann die Hand mit den Ameisen, dann wie der Mann die Frau bedrängte und ihre nackten Brüste in seiner Imagination zu Arschbacken wurden **[siehe S. 231 und die Fußnote 3200 auf S. 1180]**, dann wie die Haare ihrer Achselhöhlen zu seinem Bart wurden und das Schlußbild mit dem im Sand versunkenen Paar …; im anderen Film die bischöflichen Ornate mit den Skeletten ihrer Träger in den Felsen am Meer, die Kuh im Bett und das Paar im Park, wie sie sich gegenseitig die Finger lutschten – John Zorn hatte das 2001 als Cover für *Love, Madness & Mysticism* genommen – und vor allem, unvergeßlich, wie die Frau an den Zehen der Statue saugte [man hat die Abbildung auf der rechten Seite bereits gesehen]. Bei allen surrealistischen Einfällen waren es doch zwei Filme über ein sehr realistisches sinnliches Begehren, im ersten Film unerwidert, im zweiten auf beiden Seiten, wobei sie ihn am Ende an den Dirigenten verriet. Es war also in beiden Fällen ein Begehren, das wie in Buñuels letzten Film, *Cet obscur objet du désir* (1977), keine Erfüllung fand. Was sagte uns dies? – Nun: man konnte vielleicht in einem Film versuchen, auf den Sinn zu verzichten, nicht aber auf die Sexualität. Deswegen stimme ich auch Breton nicht zu, wenn er sagt, *Un chien andalou* sei der absolute Irrationalismus, folge ihm jedoch bei seiner Einschätzung von *L'Age d'or* als ›wahrhaftig die Leidenschaft, die alle

Dämme durchbrochen hat‹, und ein Werk, in dem ›das Hauptgewicht auf dem Sexuellen [liegt]‹ (vgl. *Objekte der Begierde*, a. a. O., S. 160f.). Und nicht nur Hans Köberlin widersprach Bretons Behauptung, *Un chien andalou* sei der absolute Irrationalismus, auch Buñuel selber tat dies gegenüber Max Aub: »Wir [Buñuel und Dalí] suchten ein labiles und unsichtbares Gleichgewicht zwischen Rationalem und Irrationalem […] Die, die behaupten, in *Un chien andalou* gäbe es keinerlei logische Gedankenverknüpfung, haben unrecht. Wenn es so wäre, hätte ich den Film in einzelne Szenen zerlegen, die verschiedenen Gags in verschiedene Hüte werfen und die Sequenzen dem Zufall entsprechend aneinanderkleben müssen, Es war aber nicht so.« Letzteres war eher die Methode Cage, wobei der den Zufall selber bestimmte. Aber interessant war, daß Buñuel für seine Abwehr der Irrationalismusunterstellung den Untersteller – Breton – heranzog: »Es ging nicht darum, ein Bild mit dem anderen zu verbinden auf der Grundlage von Verstand und Unverstand, sondern ausschließlich darum, daß sich eine Kontinuität entwickelte, die uns im Unterbewußtsein Befriedigung verschaffte, ohne das Bewußte zu verletzen, das aber seinerseits keine direkte Beziehung zum Rationalen hatte. Das heißt etwas, was theoretisch dem näher gewesen wäre, was Breton als die exakte Wesensart des Surrealismus definiert hat.« (Buñuel / Aub, *Die Erotik und andere Gespenster*, a. a. O., S. 64).«

☞ … und aus dem Arbeitsjournal vom Freitag, dem 25. August 2023: »Heute möchte ich zu *Le fantôme de la liberté* (1974) noch ergänzen, daß auch die Schwester des Polizeipräfekten einen sehr schönen Körper hatte. Es war nicht die Absicht des Präfekten, daß er sein Feuerzeug fallenließ, so daß wir, als er es wieder aufhob, wenn auch beschattet ihren unteren Teil sahen, nackt in Nylons, während sie Brahms' Rhapsodie in g-Moll spielte, denn er schaute nicht hin, es war Buñuels Absicht, uns dies zu zeigen, wofür ich ihm danke. Es war genial, wie jede Episode wie bei einem Reigen durch eine Figur mit der nächsten verknüpft wurde. Genau dies ist das Prinzip meines assoziativen Schreibens, wobei Buñuel dies wahrscheinlich nicht – wie ich es tue – als Digression verstanden hat.«

In diesem Kontext wollen wir noch aus Hans Köberlins Arbeitsjournal vom Mittwoch, dem 2. August 2023, zitieren: »*El esqueleto de la señora Morales* (1960) – Ein buñuelesker aber dann doch etwas harmloserer Film, dennoch sehr gelungen. Daß der Regisseur Buñuel wahrscheinlich gekannt und ihm nachgeeifert hatte, das sah man an mehreren expliziten Großaufnahmen von Füßen und an der Szene, in der der Protagonist mit seiner Frau schlafen wollte und sie dann fast schon so weit hatte, sie aber dann sagte, er solle sich die Hände mit Alkohol reinigen, eine Szene, die nach der Tat vom Täter aufgegriffen wurde. Die Grundidee für das nicht geahndete Verbrechen – Poe stand Pate – hier war, angeklagt und freigesprochen zu werden. Eine mehr als bigotte Frau quälte ihren sie trotz allem liebenden und vor allem begehrenden Mann, bis er sie, quasi aus Notwehr heraus, tötete. Er war Präparator und präsentierte ein Skelett, das den Anschein erweckte, jenes seiner verschwundenen Frau zu sein. Dadurch kam es zu dem intendierten Prozeß, der wie geplant mit einem Freispruch endete. Unrecht Gut durfte aber nicht gedeihen, er hatte – während des Beseitigens der Spuren durch einen Besuch abgelenkt – den vergifteten Likör vergessen, dem am Ende die Mitglieder des Kirchengemeinderats und er selber zum Opfer fielen.«

¡Hans Koberlin vive! Seite: 74 Datum: Mo Mrz 4 2024