

Ludger Oeing-Hanhoff

In Bildern die Wahrheit über die Liebe

Zu Préverts Meisterwerk: „Kinder des Olymp“

Der Rang des kürzlich verstorbenen Dichters J. Prévert ist mehr als an seinen Gedichten und Chansons, die ihn in Frankreich beliebt gemacht haben, an seinen weltbekannten Filmen zu ermessen. „Les enfants du paradis“, sein Hauptwerk, von M. Carné inszeniert und von J.-L. Barrault, Arletty, P. Brasseur und M. Casarès unvergeßlich gestaltet, wird gerade wieder in einer angeblich erstmals vollsynchronisierten deutschen Fassung als „der schönste Film aller Zeiten“, wie die Werbung besagt, vorgeführt. Die Wiederbegegnung mit diesem Film bestätigt seinen Rang als „klassisches“, zeitüberlegenes Kunstwerk. Seine Schönheit ist nicht verwelkt, der Zauber seiner Poesie nicht gebrochen, seine Wahrheit, die nicht der Autor, wohl aber das Werk beansprucht, keineswegs verblaßt.

Um so mehr muß man die Unzulänglichkeit der deutschen Übersetzung bedauern: manche krassen Fehler, eine Übertragung Prévertscher Poesie in oft platte Prosa, willkürliches Auslassen wesentlicher Sätze, das Unvermögen, den Wortspielen oder der Mehrsinnigkeit von Wörtern zu entsprechen. Schon der Titel „Les enfants du paradis“ ist falsch übersetzt: die Kinder des Paradieses sind zwar auch die jungen Leute im Olymp („paradis“) des Theaters, die sich mit ihrer Offenheit und Begeisterungsfähigkeit das Paradies ihrer Kindheit bewahrt haben, aber erstlich sind es doch die sich unbedingt und, wie sie meinen, „für immer“ Liebenden, deren vorbehaltlose Liebe ein Stück bewahrten Paradieses ist, die sich, als wären sie noch im verlorenen Paradies, „für einander geschaffen“ glauben und die, bleiben sie ihrer Liebe treu, auch Kinder des himmlischen Paradieses sind. (Zitate in eigener Übersetzung nach: Carné-Prévert, *Les enfants du paradis*, Avant-Scène du Cinéma, 72–73, Paris 1967.)

Diese Mehrsinnigkeit des Titels zeigt sich freilich erst, wenn man den Film und die in ihm vorgeführte Geschichte vom Aufstieg und Schicksal des Mimen Baptiste Debureau (Barrault) und des Schauspielers Frédérick Lemaître (Brasseur) nicht nur vordergründig und eindimensional sieht, sondern auch die „Zweite Sprache“ des Kunstwerks, seine Metaphorik versteht. Gezeigt wird die Welt des Theaters (der Film kann ja als Stummfilm der Pantomime und als Tonfilm dem Schauspiel Dauer verleihen), aber zugleich wird das Theater, auf dem es, wie zweimal versichert wird, „wie im Leben“ zugeht, als Bild des Lebens vorgestellt. Die traditionelle Metaphorik: Bühne – Leben, Schauspieler – Mensch, Autor – Gott, in oft überraschend neuer Weise eingesetzt, bringt zum Ausdruck, was dieses Kunstwerk über das Leben zu sagen hat. Das bleibt

bedenkenswert, kann sowohl Christen nachdenklich machen, die ihren Glauben kritisiert sehen, wie auch Atheisten, die mit der Möglichkeit einer genuin menschlichen – doch zugleich auch übermenschlichen – Glücks- und Gotteserfahrung konfrontiert werden, wie Platon sie erstmals beschrieben und Dichtung sie oft bezeugt hat. Nur selten aber erhebt Kunst so eindringlich und unaufdringlich zumal ihren Anspruch auf Wahrheit.

Der Brunnen der Wahrheit

„Treten Sie ein, die Wahrheit ist hier!“ Das sind, wenn der Bühnenvorhang (!) zur ersten Szene auf dem Boulevard aufgezogen ist, nach dem (in der deutschen Fassung unterschlagenen) Ruf der Schlüsselfigur des ganzen Stücks: „Kleiderhändler, Kleiderhändler“, die ersten Worte des Films, Einladung zu einem „außergewöhnlichen Schauspiel“. Aber diese Wahrheit bekommt gerade der nicht zu sehen, der, wie die vorgeführten Besucher der Schaubühne – ihnen wird eine nur mit ihrer Schönheit bekleidete, einem Brunnen entsteigende Frau angekündigt –, jene Einladung nur in ihrem unmittelbaren Sinn nimmt. Wer dagegen „die Augen nicht in der Tasche hat“, sondern in einem Kopf, welcher weiß, daß dieser Film die Bühne und sich selbst als Bild des Lebens präsentieren will, dem eröffnet sich das angekündigte „kühne, außerordentliche Schauspiel“. Er sieht ja die ganze Wahrheit, das ganze Leben der schönen Garance (Arletty), die, dem Brunnen entstieg, im Mittelpunkt vielfältiger Liebesbeziehungen steht. „Die Wahrheit nur bis zu den Schultern“, das ist das Vorspiel im Brunnen. „Die ganze Wahrheit“ über das Leben zu zeigen, über die Liebe, zu der Garance in ihrer Schönheit Baptiste erweckt und zu der seine Liebe schließlich sie erweckt, über die Liebe, wie sie Frédéric erlebt und derer sowohl der kultivierte Anarchist Lacenaire (M. Herrand) wie auch Graf Edouard (L. Salou), die beide Garance leidenschaftlich begehren, nicht fähig sind: das ist die Aufgabe, die sich der Film stellt. So ist er ein wahrlich „kühnes Schauspiel“. Denn gibt es Anspruchsvolleres, als die Wahrheit über die Liebe sagen zu wollen? Der Brunnen, in dem nach Demokrits Wort die Wahrheit verborgen ist, scheint so tief zu sein, daß man mit Rousseau befürchten muß, wir seien geschaffen, „um über den Rand dieses Brunnens gebeugt vor Durst zu sterben“. Kann ein Kunstwerk, ein Film gar, diesen Wissensdurst stillen?

Liebe – ästhetisch

Für den Schauspieler Frédéric ist Liebe freilich gerade kein Problem. Er träumt nicht von ewiger Liebe und unbedingtem Glück, sondern sucht und findet wirkliches Glück, das stets bedingt und episodisch ist. Daher liebt er mehr als diese oder jene schöne Frau, mehr als selbst Garance, „die Wirklichkeit“, das Leben selbst. Liebe, wie

er sie erlebt, ist ein Hinaustreten aus den engen Grenzen unserer Existenz, ein wunderbares Sichöffnen und Geöffnetwerden für fremdes Leben, ein freilich nur zeitweilig mögliches volles Einswerden mit ihm, ein Sich-Hineingeben und Eintauchen in den Lebensstrom selbst, der das eigene kleine Leben vergessen macht, aber gerade darin die höchste Form von Lebendigkeit ist.

Dieselbe Liebe fühlt Frédéric auch auf den Brettern. Auch dann ist er stets „sterblich verliebt“. Sein Herz schlägt im gleichen Takt mit dem des Publikums. Wie die Liebe dazu führt, statt nur je man selbst zu sein, in das überpersönliche Leben einzugehen, so ist er auf den Brettern nicht mehr er selbst, sondern Caesar, Othello, usw.

Welche metaphysischen Implikationen diese Liebeskonzeption hat, zeigt folgende Szene: Frédéric hat in einem von drei Autoren verfaßten Schauerdrama die Rolle des Bösewichts Robert Macaire zu spielen. Schon bei der Probe beschwert er sich, die Rolle sei unmöglich zu spielen. Als dann bei der Premiere im Schlußakt der Polizist endlich diesen Robert Macaire stellt, fällt Frédéric aus der Rolle, spielt sein eigenes Spiel, bewegt den Polizisten, der ihn als den gesuchten Banditen Robert Macaire verhaften will, ebenfalls aus seiner Rolle zu fallen, so daß dieser fragt: „Wer sind Sie denn?“ Unter dem stürmischen Beifall des Publikums erklärt er: „Je suis Frédéric Lemaître“ und schließt sein Bravourstück freier Einfälle, indem er endlich auf die anwesenden Autoren weist: sie seien die eigentlichen Urheber des vorgeführten Verbrechens.

Um die Bedeutung dieser Szene möglichst klar werden zu lassen, wird das Autorenkollektiv zweimal „die heilige Trinität“ genannt. Die Leitmetapher des Films läßt keinen Zweifel, worum es geht: Frédéric weigert sich, im Leben die unspielbare Rolle zu spielen, die die Trinität, der christliche Gott, den Menschen zumutet. Seine Konzeption von Leben und Liebe setzt die Befreiung von der christlichen Gottesvorstellung voraus. An die Stelle Gottes tritt die Natur, das Leben selbst, dessen Sinn allein darin liegt, gelebt zu werden. Auch das wird metaphorisch gesagt: Frédéric gibt vor der Probe dieses Stücks einem Mädchen einen Klaps aufs Hinterteil mit dem Ausruf: „Hübsch, schönes Stück, zwei Akte, aber solid. Mein Kompliment den Autoren.“ Nicht Gott als Autor, wohl aber die Natur und das Leben sind zu loben, mit ihnen ist Frédéric, der lebensfromme Ästhet, einverstanden.

Diese Konzeption von Liebe und Leben leuchtet unschwer ein. Daß es Liebe, dieses Wunder des Lebens, nur stets als Episode gibt, befremdet ja den nicht, der weiß oder zu wissen glaubt, daß alles Leben ohnehin nur eine kleine Episode in der unermesslichen Naturgeschichte des Universums ist. Und ist es nicht gerade das Sympathische am Leben, daß es nur eine Episode ist?

Liebe und Stolz

Während Frédéric – was ihn so sympatisch macht – auch sich selbst nicht tierisch (oder göttlich?) ernst nimmt, gibt es für den Anarchisten Lacenaire nichts Wichtigeres

als ihn selbst. Er ist stolz und „seiner selbst sicher, absolut sicher“. Wer liebt, wird verletztlich, und Liebe – das wäre doch Bindung, Unfreiheit. „Niemanden lieben . . . von niemandem geliebt werden, frei sein“, so deklamiert Lacenaire seine Weltanschauung. Schon sein Beichtvater habe ihm gesagt: „Pierre-François, geh' in Dich“. So sei er in sich gegangen, habe aber „nie wieder aus sich hinausgehen können“. Aus-sich-hinaus-gehen-Können aber heißt Lieben-Können. Das kann und will er nicht.

In seiner Unfähigkeit zur Hingabe gleichwohl von ihrer Schönheit betroffen, begehrt Lacenaire Garance. Ihre Ablehnung verletzt seinen Stolz aufs tiefste. Nun will er sie erst recht haben, und er erreicht es auch. Lacenaire ist es nämlich, der das Finale der Handlung mit der Ermordung des Grafen inszeniert und durchführt. Nach dem Mord flieht er aber nicht, sondern genießt seinen höchsten Triumph: nun ist Garance, die schon früher zweimal der Komplizenschaft mit ihm verdächtigt wurde, in seiner Hand. Er kann über ihr Schicksal verfügen. Liebe kann nicht über den anderen verfügen, wohl aber der aus verletztem Stolz entsprungene Haß. Er ist stärker als die Liebe.

Wiederum wird mit Hilfe der Grundmetapher des Films der Stolz Lacenaires ausgedeutet: Lacenaire schreibt nämlich in seinen müßigen Stunden Theaterstücke, ist also Autor. Sein letztes Stück aber ist nicht für die Bühne geschrieben, sondern ist das von ihm entworfene und ins Werk gesetzte Ende der Geschichte von Garance, dem Grafen und Baptiste. Lacenaire ist Autor fürs wirkliche Leben – wie Gott. Das ist die tiefste Befriedigung seines Stolzes.

Auch dem Grafen Edouard geht es in seiner „Liebe“ nur um den Besitz. Seiner Unfähigkeit zu echter Liebe liegt aber kein subjektiver Stolz zugrunde. Er spielt in seinem Leben nur die Rolle seines Standes; der aber ist institutionalisierter Stolz. Lieben zu können, so erklärt ihm Garance, ist jedoch das Vorrecht derer, die nicht von ihrem Besitz oder von Besitzgier besessen werden (wie ja auch Eros verabschiedet wäre, spielte man nur die Rolle, die eine das Leben insgesamt auf Konsum und Bedürfnisbefriedigung abstellende Gesellschaft diktiert).

Des Grafen Liebesunfähigkeit aus Stolz wird wiederum im Rahmen einer traditionellen Metapher herausgestellt: Lieben bedeutet, wie Marsilius Ficinus in seinem Kommentar zu Platons „Gastmahl“ erklärt, Ende des Lebens für sich und in sich und daher Sterben, Wieder-geliebt-Werden aber Auferstehung zu höherem Leben. Diese Metapher durchbricht der Graf bei seiner Werbung um Garance eigenwillig, indem er sich sowohl als tödlich getroffen erklärt als auch zugleich, ohne nach einer Antwort auch nur zu fragen, sich als wiedergeborenen Menschen präsentiert. Er ist als feudaler Herr so stolz, daß er auch ohne Gegenliebe aus Eigenem wieder aufersteht, nachdem ihn angeblich der tödliche Blitzstrahl der Liebe getroffen hat.

Die große Liebe

Die Metapher vom Totsein des Liebenden, wenn er nicht wiedergeliebt wird, zeigt dann aber Art und Größe der Liebe, mit der Baptiste Garance liebt. Baptiste gibt nämlich, als er daran verzweifelt, Gegenliebe zu finden, jener Metapher ihren traditionellen Sinn zurück, indem er sein Bild im Spiegel durchstreicht und ruft: „Hier ruht Baptiste“.

Aber zunächst wird Baptiste, ein Tor und Träumer, durch Garance zur Liebe, zu wachem Leben, zu seiner Kunst erweckt. Während die anderen Schaulustigen Garance im Brunnen nur begierlich begaffen oder taxierend anschauen, ist er der einzige, der sie in ihrer Schönheit sieht – und das heißt nach Platon ja: auch die Schönheit in ihr. Wie er sofort weiß, kann und muß er nun lieben, was bedeutet, sich in seinem Betroffensein mitteilen. Da aber der Anblick solcher Schönheit die Sprache verschlägt, „die Zunge bindet“ und „stumm“ macht (Dante), wird er wie zur Liebe auch zu seiner Kunst, der Pantomimik, befähigt: Mit seiner ersten Pantomime befreit er Garance von einer falschen Verdächtigung.

Frédéric dagegen, der Meister des Wortes, kann stets sagen, was er erlebt. Das ermöglicht Distanz zum Erlebten, hebt die Unmittelbarkeit des Betroffenseins auf, gibt Freiheit. Als er schließlich, konfrontiert mit der ihm fast wahnsinnig erscheinenden Liebe, mit der dann auch Garance Baptiste liebt, Eifersucht erfährt, hilft ihm die distanzierende Kraft des Wortes: „Wenn man spricht, kommt's zur Ruhe“. Garance aber hatte sich schon während ihrer Liaison mit Frédéric gegen seinen Wortschwall gewehrt mit dem Hinweis, sie denke an Liebende, „die sich lieben, ohne etwas zu sagen oder sich ihre Liebe mit ganz einfachen Worten sagen“. Daß in der deutschen Übersetzung daraus „Verliebte“ werden, die sich ihre Liebe „mit einfachen Vokabeln“ sagen, ist arg.

Der tiefste Unterschied der großen Liebe zu der, wie Frédéric sie erlebt, liegt aber im Richtungssinn der hier wie dort gegebenen Ekstase. Verläßt die ästhetisch-immanent verstandene Liebe auf ihrem Höhepunkt, sich verströmend, die Grenzen der eigenen Existenz, um in den selber verrinnenden Lebensstrom einzutauchen, so muß die unbedingte Liebe, weil sie, von überirdischer Schönheit betroffen, in einer Art Trancezustand aus der rationalen Welt des Alltags hinaustritt, unter der Verheißung unendlichen Glücks steht und „für immer“, wie Baptiste sagt, mit dem geliebten Wesen vereint sein will, schon von ihrem Anfang an ekstatisch auf einen dem Zeitlichen transzendenten absoluten Lebensgrund, auf Gott bezogen sein. „Es gibt Leute“, schreibt Prévert an anderer Stelle, „die tanzen, ohne in Trance (transe) zu geraten, aber auch solche, die in Trance geraten – wie die Liebenden –, ohne zu tanzen. Dieses Phänomen: transe sans danse, heißt die ‚Transcendance‘“.

In solcher großen Liebe sind hier aber, da auch Nathalie (M. Casarès), die Tochter des Theaterdirektors, Baptiste so liebt, drei statt zwei aufeinander bezogen. Das ist, Nathalie sagt es, „schlecht eingerichtet“, ein Trauerspiel. Unbegreiflich, wie der Autor

des Welttheaters das arrangieren konnte! Oder soll er es so gar nicht gewollt haben? Sollte es in dem von ihm ursprünglich eingerichteten Stück nicht anders, paradiesisch zugehen? Wie die Theologie einst lehrte, gab es im Paradies keine unglückliche Liebe, jeder Adam hätte seine ihm bestimmte Eva gefunden. Jetzt aber lieben Baptiste, Nathalie und Garance zwar mit einer Unbedingtheit und in einer mit ihrer ekstatischen Liebe gegebenen Nähe zu Gott, als wären sie noch im Paradies, aber das sind sie ja offenkundig nicht. Sie sind so in der nicht mehr paradiesischen Welt „die Kinder des Paradieses“.

Theologie der Liebe

Trotz der Rede vom Paradies ist es aber nicht der christliche Gott, auf den die so Liebenden ekstatisch bezogen sind, nicht jener Gott also, der gerade in Sachen Liebe unmenschliche Rollenvorschriften erlassen hat, nicht ein Gott, der durch seine Gesetzgebung die sittliche Autonomie verwirft oder in dessen allmächtiger Hand die Menschen „zu Gefäßen der Ehre oder der Unehre“, zu Heil oder Unheil vorherbestimmte Marionetten sind. Der in der sich über die Zeit erhebenden, sich „ewig“ glaubenden Liebe offenbare Gott ist vielmehr jener *gerechtfertigte* Gott, der – so war es ja auch traditioneller Theologie gemäß – „im Stand des Naturgesetzes“, d. h. zwar nach dem Paradies, aber vor der mosaischen Gesetzgebung, die Menschen wohl schafft und erhält, sie aber ihrer vernünftigen Selbstbestimmung überläßt, ihnen also keine Rolle vorschreibt, sondern ihnen nur gleichsam die Requisiten zu der von ihnen selbst zu bestimmenden Rolle liefert.

Für das Theater der Funambules, auf dem die Kinder des Paradieses ihre Rollen spielen – und Baptiste „erfindet“ sie, wie es heißt, „völlig selbst“ –, besorgt die Requisiten der schon erwähnte Kleiderhändler (P. Renoir), der sich vorstellt: „Hier ist Jupiter“. Er wird mit unzählbar vielen Namen genannt, etwa Jericho, Medusa, Schürhaken (durch den das Feuer der Liebe entfacht wird), Taubenpfleger (der sorgt, „daß die verliebten Täubchen zusammenfinden“), Guter Rat, der Schamvolle (der „eine Schwäche für die guten Sitten hat“), usw. Und zweimal bezeichnet er sich als den „guten alten Papa“. Lacenaire nennt ihn „das Jüngste Gericht“. Von der den Film prägenden Metaphorik her ist klar: dieser weissagende Kleiderhändler, der alles bemerkt, was die Kinder des Paradieses betrifft, der bald gütig, bald aber auch unheimlich wirkt, repräsentiert (wie der „Lumpensammler“ bei Baudelaire) – Gott, den in der Liebe offenbaren Gott, der nicht in souveräner Allmacht die Rollen vorschreibt, sondern der die Freiheit respektiert, der das Paradies eingerichtet hat, auch nach dessen Verlust Liebe entzünden läßt, der freilich auch auf „Moralität“ achtet.

Die so dem Film zu entnehmende Theologie der Liebe entspricht dem, was Prévert einmal als das „Berufsgeheimnis seines privaten Lebens“ angibt, „nicht Freigeist“, sondern in Ablehnung des Gottes der Kirche um der Freiheit willen „Atheist“ zu sein,

das aber „ad majorem Dei gloriam“. Ein methodischer Atheismus zur größeren Ehre Gottes: darin liegt auch nach O. Marquard „die vielleicht einzig aussichtsreiche Form der Theodizee“.

Liebe – nachparadiesisch

Zwar ist es offenkundig Geschenk, sich im Paradies vorzufinden oder zu paradiesischer Liebe befähigt zu sein, aber es ist Sache der Freiheit, in ihnen zu bleiben. Die Kinder des Paradieses haben es schwer, in der nachparadiesischen Welt ihrer großen Liebe treu zu bleiben, sie rein zu bewahren.

Baptiste tut es nicht. In seiner ersten Liebe zu Garance, der er gefällt und die ihm gern zu Gefallen sein will, geht es ihm um mehr, als sie zu haben und zu genießen: er will erstlich und als Bedingung der ganzen Liebe ihre ganze Liebe. Von diesem Gesetz, das sich reine Liebe selber gibt, sagt er sich dann aber los, verzichtet ausdrücklich auf Gegenliebe, will vielmehr bei der Wiederbegegnung mit Garance nur noch den Genuß ihres schönen Leibes. Zugleich aber hat sich Baptiste von Gott losgesagt; denn er tötet in einer Pantomime den als Figur auf die Bühne gebrachten Kleiderhändler, der sich, wohlmeinend zwar, aber ihm zuwider, stets „in seine Angelegenheiten“ eingemischt hatte. Da Garance sich wieder von ihm trennen muß, endet Baptiste konsequent in Verzweiflung. Das Leben ist nun für ihn „absurd“. Die Darstellung dieser Verzweiflung in der großen Schlußszene des Films bleibt unvergeßlich.

Nathalie – auch sie scheint schon bald in ihrem Kampf um Baptiste ihn eifersüchtig besitzen zu wollen, statt ihn rein zu lieben. Aber sie kämpft ja so um Baptiste, weil sie dem Kleiderhändler und seiner Weissagung, sie werde den heiraten, den sie liebe, unbedingt glaubt. (In der Szene, in der sie Baptiste und Garance mit ihrem Glauben überfällt, trägt sie ein Kreuz!) Aber Nathalie glaubt blind, bemerkt nicht, daß ihr nicht Baptistes Liebe, sondern „nur“ die Heirat geweissagt wurde. Garance in ihrer Autonomie („moi, j'adore ça, la liberté“) erklärt dagegen dem Kleiderhändler, als er ihr die Zukunft weissagen will: „Ich glaube nur an das, was ich liebe“ (in der deutschen Fassung falsch übersetzt). Das bedeutet ja, wenn man die Bildsprache versteht: ich glaube an Gott nur, weil und sofern er das ist, was ich in meiner Liebe glaube.

Mit Baptiste dann glücklich verheiratet (wie man so sagt), will Nathalie, als Garance wieder auftaucht, offenbar aus Furcht (von der wahre Liebe ja frei sein soll), Baptiste zu verlieren, eine Wiederbegegnung verhindern. Das gelingt nicht. Aber als sie dann, ohne es zu ahnen, Baptiste und Garance nach deren einziger Liebesnacht trifft, vermag sie zwar nicht ihren Mann zu halten, wohl aber Garance endgültig zu überzeugen, daß verwirklichte Liebe in der nachparadiesischen Welt unausweichlich etwas anderes ist als bloße „göttliche“ Begeisterung. Liebe als schenkende Selbstmitteilung heißt ja nicht nur, sich und das Leben einander ganz mitteilen, woraus neues Leben entstehen kann, sondern doch auch, miteinander das ganze Leben teilen, auch das, wie Nathalie betont, unausweichliche Leid. „Leben mit nur *einem* menschlichen

Wesen, mit ihm das kleine Leben des Alltags teilen, das ist eine andere Sache“, erklärt sie Garance.

Was Garance dem entgegenzusetzen hat, „zählt nicht“ – für Nathalie; aber im Grund zählt es auch nicht für Garance. Denn sie geht, akzeptiert damit die Realität, wie sie ist. Schon vor dem Gespräch mit Nathalie war Garance willens, Baptiste zu verlassen. Sie weiß, daß Baptiste seinen Sohn, seinen Beruf „und Nathalie“ liebt. Weil sie ihn ganz liebt, identifiziert sie sich jetzt auch mit dieser seiner Liebe. Sie verzichtet.

Baptiste aber will sich durch diesen Verzicht nicht retten lassen. Brutal reißt er sich von Nathalie los und stürzt sich, ohne sein Söhnchen an der Tür auch nur zu bemerken, Garance nach in die Karneval feiernde Menge, wo er wieder den Kleiderhändler trifft, der ihn vergeblich nochmals zurechtweist: „Schäm Dich, geh’ nach Hause!“

Liebe – bewahrtes Paradies

Leitmotiv des Films ist das Wort: „Es ist so einfach: zu lieben“. Das wird freilich stets durch die Wirklichkeit widerlegt, was hier ja heißt: Um so schlimmer für die Wirklichkeit, für uns, die wir leben müssen in einer Welt – und nur in ihr lieben können, wenn wir es können –, die nicht mehr das Paradies ist.

Aber diese Widerlegung des leitmotivisch wiederholten Satzes durch die Tatsachen ist nach dem Film doch nur die halbe Wahrheit. Die ganze Wahrheit ist ja Garance, die, als Baptiste sie in ihrer Nacht an dieses Wort erinnert, es bekräftigt, indem sie ihn, der nicht mehr nach Gegenliebe fragte, zugleich korrigiert: „Ja, wenn man sich liebt“ (fehlt in der deutschen Fassung). Wahr aber bleibt dieses Wort, weil für Garance aus solcher Liebe auch der notwendige Verzicht möglich und in dem Wissen, daß die Liebe nimmer aufhört, sogar „einfach“ werden kann.

Garance ist nämlich keineswegs, wie Baptiste, verzweifelt. Das sieht man, bevor der Vorhang fällt, an den Kontrastbildern: Baptiste untergehend in der Menge – Garance traurig, aber gefaßt in ihrer Kutsche. Muß sie sich nicht wieder sagen, wie sie es sich in der Zeit ihrer Trennung von Baptiste – und von dem Tag an wußte sie, daß auch sie ihn liebt – stets sagte: „Du hast nicht das Recht, traurig zu sein, du bist trotz allem glücklich“; glücklich, weil sie absolut geliebt wurde und auch so lieben kann. Die Erfahrung solchen Glücks aber ist bewahrtes Paradies, übersteigt sogar „das Einst und Jetzt“. Das sagt Garance, als sie, irregeführt durch die Botschaft Nathalies, sich von Baptiste vergessen glaubte, und sie erklärt: „Die Zeit hat nichts mit dem Glück zu tun“ (in der deutschen Fassung zur Frage abgeschwächt).

Dieser Satz ist erstaunlich, wenn nicht gar befremdlich, aber er ist konsequent. Garance weiß ja, daß in so unbedingter, ewiger Liebe, d. h. in erfahrener Verbindung mit dem göttlichen Grund, lieben zu können, ein Glück ist, das zwar für sich fragmentarisch bleiben mag, aber doch schon Fragment des ganzen, ewigen Glücks ist. So ist sie, ihrer Liebe treu bleibend, auch ein Kind des himmlischen Paradieses.

Mit dieser These wiederholt der Film, der, wie eine genauere Interpretation verdeutlichen könnte, eine Replik auf Platons „Gastmahl“ ist, einen Grundgedanken dieses Werks: Liebe, voll und wissend durchlebt, verleiht Unsterblichkeit. Dann aber muß Gott, der nur als Kleiderhändler die freie Rollengestaltung ermöglicht, im Welttheater, auf dem er, wie die Christen glauben, auch selber aufgetreten ist, ebenfalls Autor wenigstens des letzten Aktes sein. So könnte die Bildsprache des Films am Ende gar anregen, dem nachzudenken, was – mit Prévert zu reden – die Übernahme des Geschäfts der göttlichen Idee des Schönen und Guten durch die „christliche Firma Gott, Vater, Sohn & Hl. Geist“ für Freiheit und Liebe bedeutet, was also die Tradition der Trinitätslehre eigentlich meinte. Gerade weil, wie im Film Baptistes Vater bemerkt, „die Traditionen leider hops gehen“ (das bezieht sich unmittelbar zwar nur auf die Kunst, Tritte in den Hintern kunst- und stilgerecht dosiert und plazierte zu verabreichen), verdient dieser Film nach wie vor Beachtung. Vielleicht hat gar R. Chazal recht, als er 1965, zwanzig Jahre nach der Premiere, schrieb: „Ein Film erster Größe, von unerschöpflichem Reichtum, der nicht aufgehört hat, seiner Zeit vorweg zu sein.“