Kino der Nacht – Gespräche mit Jean-Pierre Melville

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Jean-Pierre Melville, ca. 1961 (Coll. Rui Nogueira)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Rui Nogueira

KINO DER NACHT

Gespräche mit Jean-Pierre Melville

Mit einem Vorwort von Jean-Pierre Melville,
einem Nachwort von Philippe Labro,
einer Erinnerung an Jean-Pierre Melville von Volker Schlöndorff
und einem Gespräch mit Rui Nogueira von Robert Fischer

Herausgegeben und aus dem Französischen
von Robert Fischer

Alexander Verlag Berlin | Köln

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Ouvrage publié avec l'aide du Ministère français chargé
de la culture – Centre national du livre

Print-on-Demand-Ausgabe 2012

Die Originalausgabe erschien 1973 unter dem Titel Le cinéma
selon Melville bei Édition Seghers, Paris

© 1996 by Éditions l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris
© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2002
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin
www.alexander-verlag.com
info@alexander-verlag.com
Alle Rechte, auch der auszugsweisen Vervielfältigung
– gleich welcher Form –, vorbehalten.
Umschlag (unter Verwendung eines Porträts von Jean-Pierre
Melville) und Satz: Alexander Wewerka
ISBN 978-3-89581-075-6

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

INHALT

7 Jean-Pierre Melville, *Vorwort*

11 Rui Nogueira, *Einführung*
15 *»Civilization! Civilization!«*
25 Meine Erbsünde
29 Le Silence de la mer *(Das Schweigen des Meeres)*
49 Les Enfants terribles *(Die schrecklichen Kinder)*
61 Quand tu liras cette lettre *(Und keine blieb verschont)*
69 Bob le Flambeur *(Drei Uhr nachts)*
84 Deux Hommes dans Manhattan *(Zwei Männer in Manhattan)*
99 Léon Morin, Prêtre *(Eva und der Priester)*
116 Le Doulos *(Der Teufel mit der weißen Weste)*
130 L'Aîné des Ferchaux *(Die Millionen eines Gehetzten)*
143 Le Deuxième souffle *(Der zweite Atem)*
161 Le Samouraï *(Der eiskalte Engel)*
179 L'Armée des ombres *(Armee im Schatten)*
195 Le Cercle rouge *(Vier im roten Kreis)*
219 Philippe Labro, *Nachwort*
231 Volker Schlöndorff, *Mein erster Meister*
239 Robert Fischer, *Zur deutschen Ausgabe und ein Gespräch mit Rui Nogueira*

Anhang
249 Filmographie
267 Verzeichnis der Filmtitel
272 Namenregister

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

In Erinnerung an meine Frau, Nicoletta Zalaffi (1932–1994), der ich dieses Buch, das auch das ihre ist, widmen möchte, indem ich einen der schönsten Dialogsätze aus einem unserer liebsten Filme zitiere:

»God! My God!
Help me!
Give me the Strength,
The Understanding
And the Courage!«

(Ingrid Bergman in der letzten Szene des Films *Stromboli* von Roberto Rossellini)
R. N.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

VORWORT

Da Sie mich darum bitten, Ihnen als Einleitung meine Gedanken zu dem mitzuteilen, was ich von Ihrem Buch schon gelesen habe, und da es sich also bei dem, was Sie von mir erwarten, um eine Art einführende Zusammenfassung handeln soll, sage ich Ihnen, daß es meiner Meinung nach noch zu früh ist für eine ernstzunehmende Bilanz meiner fünfundzwanzig Jahre in diesem Beruf. Über die Zeit nach meinem Tode mache ich mir oft Gedanken, und ich weiß noch, wie Cocteau mir einmal sagte, er frage sich, wie man ihn nach seinem Tod wohl im Verhältnis zu seinem Werk betrachte. Im übrigen kann es sein, daß diese Zeit angesichts der enormen Anzahl von Filmen, die gedreht werden, ziemlich problematisch zu werden verspricht: Es ist doch verrückt, wenn man sich überlegt, daß die Filmproduktion in Amerika in dreißig Jahren um fünfundsiebzig Prozent zurückgegangen ist; aber dennoch, trotz abwechselnd guter und schlechter Jahre, erdrücken und verdrängen die Tausende von Filmen, die weltweit produziert werden, ganz allmählich die, die vorher gedreht wurden. Deshalb also: Wo wird mein Platz einmal sein? Aber wozu sich Gedanken machen: Es kommt darauf an, so zu tun *als ob* …

Ich habe mich sehr gefreut, als ich bei der Lektüre des Buches *Trente ans de cinéma américain*[1] feststellte, daß die Autoren meinen Geschmack teilen. Ich glaube, ich bin in Frankreich der letzte lebende Zeuge jenes Vorkriegskinos. Eines Tages werde ich nicht mehr da sein, und dann wird es keinen einzigen in Frankreich mehr geben, der sich so wie ich an jene Dinge erinnern und den Filmen jener Epoche den Platz zuweisen kann, den sie verdient haben. Denn auch wenn sie heute in der Cinémathèque zu sehen sind, so kann es doch nicht gelingen, sie in den Kontext des Jahres einzuordnen, in dem sie gedreht wurden. Der Film, der im April 1934 in die Kinos kam, also zwischen März 1934 und Mai 1934, ist nicht mehr genau derselbe, wenn man ihn sich heute in der Nachmittags- oder Abendvorstellung in der Cinémathèque

1 Von Jean-Pierre Coursodon und Bertrand Tavernier, Éditions C.I.B., 1970. Neuauflage 1991 unter dem Titel *Cinquante Ans de cinéma américain* (Éditions Nathan). Zweibändiger Prachtband im Schuber, ca. 1.250 Seiten. Geschichte des amerikanischen Films, Lexikon der Drehbuchautoren und Regisseure, Filmtitel-Index, Bibliographie.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

anschaut. Lohnt es sich also – und das meine ich ohne jede Koketterie –, über meine eigenen Filme so zu reden, wie ich gerne über bestimmte andere Filme rede? Ich weiß es nicht. Kein Mensch weiß das. Erst in fünfzig Jahren wird man das wissen, wenn Henri Langlois'[2] Pantheon durch ein endgültiges Pantheon ersetzt worden sein wird. Ich kann Langlois' Pantheon nicht anerkennen, weil es subjektiv und tendenziös ist und von daher mit Vorsicht zu genießen. Was ich natürlich anerkenne, ist Langlois' Mission, seine Arbeit und die Cinémathèque, jene wundervolle Erfindung, die er sich mit Franju[3] teilt. Was aber die Filme betrifft, die Langlois liebt, so stimme ich nicht mit ihm überein.

Da es sich also um eine Einführung handelt, möchte ich an dieser Stelle gerne einmal sagen, was meiner Meinung nach ein Filmschöpfer sein sollte. Er muß ein ständig offener, ständig »traumatisierbarer« Mensch sein, dessen Beobachtungsgabe ebenso sehr entwickelt sein sollte wie sein Sinn für Psychologie. Er muß eine überdurchschnittliche Sehschärfe haben, ebenso sollte sein Gehör entwickelt sein – und sein Gedächtnis. Was dies betrifft: In meinen Filmen hält man gern für Phantasie, was in Wirklichkeit ein Ergebnis der Erinnerung ist – an das, was ich mir gemerkt habe, wenn ich auf der Straße ging, an einen Vorfall oder ein Erlebnis (was ich natürlich transponiere, denn zu zeigen, was ich wirklich erlebt habe, verabscheue ich). Ein Filmschöpfer muß Zeuge seiner Zeit sein. Wenn man zum Beispiel in fünfzig Jahren alle meine Filme innerhalb von drei Tagen bei irgendeinem Seminar sieht, muß man sich sagen, daß der erste und der letzte unbestreitbar etwas gemeinsam haben, entweder auf der Ebene der Sprache oder des Themas, und daß hinter den erfundenen Geschichten doch immer derselbe Autor zu finden ist, immer derselbe Alte, mit immer den gleichen Farben auf seiner Palette. Ich finde es deprimierend, wenn ein Schöpfer plötzlich radikal seine Art zu erzählen ändert, denn das heißt, daß eine von den beiden Formeln, die neue oder die alte, nicht gut ist. Wesentlich ist, daß der letzte Film dem ersten gleicht, unbedingt. Ich weiß

2 Henri Langlois (1914–1977), passionierter Filmsammler, Mitbegründer der Cinémathèque Française und deren emsiger Leiter. Jean Cocteau nannte Langlois den »alten Drachen, der unsere Schätze bewacht«.

3 Georges Franju (1912–1988), französischer Regisseur und Drehbuchautor, gründete 1936 gemeinsam mit Henri Langlois die Cinémathèque Française. Wie Melville arbeitete auch Franju mit Jean Cocteau an einem Film zusammen: *Thomas l'imposteur (Thomas, der Betrüger,* 1964).

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

nicht, ob das bei mir der Fall ist, sosehr ich es wünschte, aber der ideale Schöpfer (ich gebrauche lieber das Wort Schöpfer als Regisseur oder Autor, denn unsere Sprache hat kein passendes Wort für das, was wir sind oder was zumindest ich zu sein versuche, denn ich finde mehr und mehr Gefallen daran, zu schreiben *und* zu drehen) – nun, der ideale Schöpfer ist für mich derjenige, der ein *exemplarisches* Werk ersonnen hat, ein Werk, das als Beispiel dient. Nicht als Beispiel für Tugend oder ausschließlich für Qualität, nicht in dem Sinn, wie man jemand beispielhaft nennt, weil alles, was er macht, bewundernswert ist; für einen Schöpfer heißt exemplarisch, daß sich sein ganzes Werk in zehn Zeilen zu fünfundzwanzig Wörtern zusammenfassen läßt und daß das genügt, um zu erklären, was er gemacht hat und was er war.

Ich glaube, er muß frei, mutig und unnachgiebig sein, und er muß gesund sein. Das ist das erste Gebot: Du sollst gesund sein! Ich habe mir das noch während der Dreharbeiten zu *Le Cercle rouge (Vier im roten Kreis)*[4] klargemacht: Der Filmregisseur muß von bester Gesundheit sein, denn wie die Wolgaschiffer ihre Lastkähne, so zieht er eine Mannschaft! Er muß stark sein, er muß ein kräftiger Kerl sein. Er muß laufen, er muß hinaufsteigen, er muß dahinjagen, er darf niemals müde sein. In dem Augenblick, wo der Regisseur ein müder alter Herr ist, bleibt ihm nichts anderes übrig, als die Kamera wegzustellen und seine Rosenstöcke zu schneiden. Ich habe Rosenstöcke zu Hause, aber nicht ich schneide sie. Noch habe ich nicht die Zeit dafür.

J.-P. M.

4 Bei Filmen wird grundsätzlich der Originaltitel angegeben; sollte es einen deutschen Verleih- oder Fernsehtitel geben, ist dieser bei der ersten Erwähnung des Originaltitels in Klammern vermerkt. Das Filmtitelregister am Ende des Buches ermöglicht im übrigen jederzeit eine filmographische Identifizierung der Originaltitel, auch in Hinblick auf Herstellungsland, -jahr und Regie.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Für Florence Melville

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Rui Nogueira

EINFÜHRUNG

»Der Traum eines einzelnen Menschen gehört zum Gedächtnis aller.«
Jorge Luis Borges

Nichts ist schwieriger, als über diejenigen zu sprechen, die uns lieb und teuer sind. Noch immer, zwei Monate nach dem viel zu frühen Tod Jean-Pierre Melvilles, kann ich mich nicht mit dem Gedanken abfinden, ihn nie mehr zu sehen; mir nie mehr von ihm Paris zeigen zu lassen, jenes geheime Paris, das nur er kannte; ihm nie mehr zuzuhören, wie er diese oder jene Geschichte erzählt oder von diesem oder jenem amerikanischen Film, in den er sich verliebt hatte; nie mehr seine warme, tiefe, angenehme Stimme zu hören … nie mehr … NIE MEHR …

Meine Erfahrung mit Interviews hat mich gelehrt, daß die Menschen aus der Unterhaltungsbranche die Gabe besitzen, nur von sich selbst zu reden. Ob man sich mit ihnen übers gute oder schlechte Wetter unterhält, sie finden immer einen Weg, von sich zu erzählen. Im Verlauf der langen Reihe von Gesprächen, aus denen dieses Buch wurde, stand ich regelmäßig vor dem Problem, Melville immer wieder auf seine eigenen Filme zurückzubringen, denn im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen fiel es ihm viel leichter, mit viel Liebe von den Filmen anderer zu sprechen als von seinen eigenen, die er eher als Versuche betrachtete. Dieser Mann, der Wahrheit und Gerechtigkeit so liebte, war nur seinen eigenen Filmen gegenüber ungerecht. Selbst nach dem Erfolg von *Le Cercle rouge* verriet mir Melville, der sich selber selten ernst nahm, auf seine ironisch-humorvolle Weise: »Ich gehe mit meinem Film spazieren wie mit meinem Sohn: indem ich ihn an der Hand halte. Indem ich mit ihm auf den Strich gehe. Indem ich ihn in alle Fernsehsendungen bringe und in alle Radiosendungen: Ich verkaufe mich, indem ich ihn verkaufe.«

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Auch wenn er sich gern einen Mann der Rechten nannte, richtete er sein Leben nach Prinzipien aus, die man bei denen, die sich einen Platz an der Sonne im Schatten der Linken gesichert haben (oder sichern), oft vergebens sucht. Trotz seiner großen Liebe zu Amerika war er nicht blind gegenüber einer ganzen Reihe von Problemen, die durch die amerikanische Politik verursacht wurden. Einmal, als ich ihn fragte, weshalb er nicht endlich seinem geheimsten Wunsch nachgebe und in den USA einen Film drehe, antwortete er mir: »Amerika macht mir heute angst. Vor zehn Jahren hat es mir noch keine angst gemacht. Auch damals wußte ich, daß die Bedingungen, unter denen die Schwarzen lebten, nicht akzeptabel waren, aber ich hätte nicht gedacht, daß sie sich einmal so verschlechtern würden, daß sie einen Krieg rechtfertigen könnten. Denn das Schreckliche ist, zu wissen, daß es einen Krieg geben wird. Die Schwarzen haben allen Grund, sich aufzulehnen. Sie haben allen Grund, eine kämpferische Haltung einzunehmen. Gewalt provoziert Gewalt. Seit dem Tag, als der erste Schwarze gelyncht wurde, haben die Schwarzen das Recht, ihrerseits Gewalt anzuwenden. Niemand kann ihnen zum Vorwurf machen, sich wehren zu wollen. Das ist die Geschichte der Befreiung aller unterdrückten Völker. Daraus folgt, daß ich nicht in Amerika leben könnte, denn dort würde ich Zeuge des schwarzen Subproletariats, so wie ich Zeuge des Elends der Hindus würde, wenn ich nach Kalkutta gehen würde, und das könnte ich nicht ertragen. Nun, da ich mich vom Alter her weder zum Protestler noch zum Revoluzzer eigne und da ich sehr wohl weiß, daß mein armseliger Versuch einer persönlichen Revolte mir nur Spott eintragen und nichts bewirken würde, bleibe ich doch lieber in Frankreich.«

Jean-Pierre Melville konnte von den Filmen, die er sah, äußerst intelligent und mit einer immer wieder neu aufflammenden Leidenschaft reden. Höchst beeindruckt (ebenso wie ich) von dem unterschätzten *The Rain People (Liebe niemals einen Fremden)* von Francis Ford Coppola, erklärte er mir, weshalb das amerika-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Shirley Knight und James Caan in Rain People *von Francis Ford Coppola (Filmbild Fundus Robert Fischer)*

nische Kino nach ein paar flauen Jahren wieder das beste auf der Welt sei: »Die Amerikaner waren unglaublich beeindruckt von etwas, was sie für die Verkörperung eines Phänomens hielten, welches gar nicht existierte: die sogenannte Nouvelle Vague. Durch jene Art von dialektischem Terrorismus der Artikel einer gewissen Filmzeitschrift[1] glaubten die amerikanischen Autoren, die, wie alle Amerikaner, sehr snobistisch sind, in Europa etwas suchen und finden zu können, was es dort überhaupt nicht gab. Sechs oder sieben Jahre lang haben sie geglaubt, die Wahrheit befände sich auf unserer Seite des Atlantiks, und erst nach dieser Zeit der unsinnigen Recherche haben sie es geschafft, ihr wundervolles angelsächsisch-jüdisch-amerikanisches Kino wieder aufleben zu lassen.« Angesichts meiner Verwunderung fuhr er fort: »Wissen Sie, Jean Cocteau hat mir einmal gesagt, Frankreich

1 Gemeint sind natürlich die »Cahiers du cinéma«, in der François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer und Claude Chabrol – die späteren Regisseure der Nouvelle Vague – in den Fünfzigerjahren ihre Polemiken gegen »Papas Kino« schrieben.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

sei das Land des Neuen Testaments, Amerika das Land des Alten Testaments. Er war von dieser Art Verbindung zwischen der protestantischen und der jüdischen Welt – nicht nur auf moralischer, auch auf ästhetischer und ethischer Ebene – fest überzeugt. Für ihn gab es die katholische Welt auf der einen Seite und die jüdische und protestantische Welt auf der anderen. Auch wenn ich seine Ansicht nicht teile, gebe ich gern zu, daß es einen konzeptionellen Unterschied gibt zwischen der jüdisch-christlichen Moral der Protestanten und Juden und der jüdisch-christlichen Moral der Katholiken. Auf der Ebene des Puritanismus sind die Protestanten und die Juden puritanischer als die Katholiken. Das puritanische Kino im Amerika der dreißiger und vierziger Jahre – das Alte Testament im Verein mit Louis B. Mayer – hat mit all seinen Grenzen und Fehlern eine recht schöne Sprachform gebildet, die ich persönlich sehr bewundere. Und heute, da eben dieses amerikanische Kino seine Scham verliert, wird es, was es im Begriff ist zu werden: ein wundervolles Kino, in dem man – das muß man anerkennen – es immer noch mit Protestanten und Juden zu tun hat.«

Die Festung in der Rue Jenner, die immer noch steht wie eine Trutzburg inmitten eines sich rasant verändernden Viertels, hat den Charme verloren, den sie besaß, als jener außergewöhnliche Mensch noch in ihr wohnte. Als Freund, als Künstler, als Poet hatte Jean-Pierre Melville nicht das Recht, uns so früh zu verlassen, aber ich denke an folgende Worte von Léon-Paul Fargue[2], die auch von ihm stammen könnten: »Der sanfte Riese, der mich quält, wenn ich fühle, wie mich der Schlaf zerpflückt, das ist das Universum, das ich mir erschaffen habe und das mich warm hält im Traum. Und wenn ich morgen sterbe, dann an einem Anfall von Ungehorsam.« Ich denke also an seine letzte Eskapade wie an einen letzten Kindertraum. Er nahm von Mardi Abschied, wurde zum »König seiner eigenen Seele«, packte das Ruder und steuerte sein Schicksal über eine unendliche See.[3]

Paris, 16. Oktober 1973

2 Léon-Paul Fargue (1878–1947), Dichter des Pariser Nacht- und Großstadtlebens *(Der Wanderer durch Paris).*

3 In Herman Melvilles Roman *Mardi, und eine Reise dorthin* stehen die Inseln des Archipels Mardi für die Welt, und Taji, der Held, stürzt am Ende als »König seiner eigenen Seele … über eine endlose See« dem »Reich der Schatten« entgegen.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

»CIVILIZATION! CIVILIZATION!«

Amour fou

Das Prinzip dieses Buches entspricht dem, das Truffaut über Hitchcock gemacht hat. Glauben Sie, daß ein Filmschöpfer – und gerade einer wie Hitchcock – überhaupt aufrichtig sein kann, wenn er erläutert, wie er bestimmte Szenen seiner Filme gedreht hat?
Nein, niemals! Er ist auf wundervolle Weise unaufrichtig. Er sagt sich – und hat damit zweifelsfrei recht –, daß man das Rezept jener Gerichte, die man so gut wie kein anderer zubereiten kann, auf keinen Fall weitergeben darf. Das Fabrikationsgeheimnis ist eine heilige Sache! Ein Maler sagt nicht, wie er, mit einer Mischung aus Blau und Grau, einen bestimmten Himmelston erzielt hat. Ich glaube, ein Schöpfer, ein wirklicher Schöpfer hat keine Lust, die Dinge, die er während langer Jahre auf eigene Kosten erlernt hat, publik zu machen. Ein Filmschöpfer ist ein Schattenspieler. Er arbeitet im Dunkeln. Sein Schaffen basiert auf Tricks. Ich bin mir im klaren über die phantastische Unredlichkeit, die er braucht, um zu wirken. Nun, der Zuschauer darf niemals merken, in welchem Maße alles Schwindel ist. Er muß verhext werden, er muß gefangengenommen werden, um einen Zustand herbeizuführen, in den er sich fügt.

Für Sie ist ein Filmschöpfer vor allem ein Mann des Showbusiness. Wann und wie haben Sie begonnen, sich für die Welt des Theaters und der Show zu interessieren?
Mit dem Theater kam ich in früher Kindheit in Berührung, durch die Lektüre von Stücken, die in der Reihe *La Petite Illustration* erschienen und die Photos enthielten. Anschließend war ich vom Zirkus angezogen, danach vom Varieté.

Es gab in Paris einen prächtigen Ort – das »Empire« in der Avenue Wagram –, wo die größten Weltstars des Varietés auftraten: Al Jolson, Jackie Coogan und sein Vater, Sophie Tucker, Ted

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Monte Blue und Raquel Torres in White Shadows in the South Sea *von W. S. Van Dyke*
(Filmbild Fundus Robert Fischer)

Lewis, Harry Pilcer, Jack Smith, Jack Hilton und so weiter. Ich ging oft dorthin, auch ins »Casino de Paris« und in die »Folies Bergère«, in Begleitung meines Onkels, der ein persönlicher Freund von Maurice Chevalier, der Mistinguett und von Josephine Baker war. Das war die Show-Welt! Das Varieté war eine perfekte Sache. Zu jener Zeit interessierte es mich viel mehr als das Kino, denn es besaß das Wort und die Musik. Gerade wie mir das Theater gefiel, weil es die Sprache hatte. Das Kino kam erst an dritter Stelle. Wenn ich an einem Nachmittag in meinem Viertel ins Kino ging, um einen – selbstverständlich stummen – Film zu sehen, dann fühlte ich mich schrecklich enttäuscht. Der erste Film, der mich wirklich beeindruckte, war *White Shadows in the South Seas (Weiße Schatten)* von W. S. Van Dyke und Robert Flaherty, in dem Monte Blue die ersten Worte aussprach, die

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

jemals auf der Leinwand gesagt wurden: »Civilization! Civilization!« Das passierte 1928, lange vor *The Jazz Singer.*

Hatten Sie zu jenem Zeitpunkt nicht schon mehrere Filme im 9,5-mm-Format gedreht?

Ich bekam meine erste Kamera, eine Pathé Baby mit Handkurbel, im Januar 1924. Ich war also sechs Jahre alt. Damals wohnte ich in der Chaussée d'Antin, und meine ersten Filme machte ich über diese Straße, von meinem Fenster aus. Es gab das Bébé Cadum[1], die vorbeifahrenden Autos, ein Hündchen, das einer netten Dame von gegenüber gehörte und seinem eigenen Schwanz nachjagte – kurz: alles, was ich von meinem Fenster aus sehen konnte. Ich bin mir aber schnell darüber klar geworden, daß mich die Filme, die ich machte, überhaupt nicht interessierten. Die Filme anderer Leute mochte ich viel lieber. Von meiner Pathé Baby hatte ich sehr schnell genug. Ich wurde jedoch nie meines Pathé-Baby-Projektors überdrüssig, weil ich zu Hause alle Filme der Welt sehen konnte. Der Verleihkatalog von Pathé Baby, ein umfangreicher Katalog mit einer kurzen Inhaltsangabe und einem Photo von jedem Film, war das Schönste auf der Welt. Es gab darin Western, alle Keatons, die Filme von Harold Lloyd, von Harry Langdon, von Chaplin und so weiter, die man bei einem Photographen namens Sartoni auslieh. So konnte ich jede Woche vier oder fünf neue Filme sehen, Zwei-, Drei- oder Vierakter. Das war *amour fou,* vollkommen. Die Basis meiner Filmkultur.

Von Zeit zu Zeit filmte ich noch die Leute auf der Straße, doch immer ohne Begeisterung. Das ging so bis zu meinem zwölften Lebensjahr, da bekam ich eine 16-mm-Kamera. Aber ich war lieber Zuschauer. Mit dem Tonfilm fing die wahre große Manie an: Ich begann meine Tage morgens um neun in einem Kino (dem »Paramount«), um sie auf dieselbe Art morgens um drei zu beschließen. Das war stärker als alles. Dieses übermächtige Bedürfnis, immer und immer wieder Filme zu verschlingen, konnte ich nicht beherrschen.

1 Populäre Werbefigur der Seifenmarke »Cadum«: der gezeichnete Kopf eines Babys, das in Paris von vielen riesigen Plakaten lachte.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Ein schönes Louis-XV-Möbelstück

Haben Sie also durch das Filmesehen das Filmemachen gelernt? Hat sich dadurch Ihr Geschmack geformt?
Ja, aber vier Menschen hatten wirklich großen Einfluß auf mich: meine Eltern, mein älterer Bruder und mein Onkel.

Mein Vater, ein Großhandelskaufmann, war ein sehr intelligenter, sehr geistreicher Mann. Ein Humorist im Stile Jules Renards. So etwas gibt es heute übrigens gar nicht mehr, die Leute haben keinen Humor mehr.

Mein Onkel war ein großer Pariser Antiquitätenhändler, zu einer Zeit, als das ein richtiger Beruf war. Eines Tages – ich war noch ein sehr kleiner Junge – machte er mir den Unterschied zwischen den schönen und den weniger schönen Dingen klar. Als ich ihn nach dem Grund für den enormen Preisunterschied fragte, der zwischen zwei völlig gleichen Gegenständen in seinem Laden bestand, nahm er zwei offensichtlich gleiche Louis-XV-Sessel und sagte zu mir: »Sieh mal, du hast hier zwei Sessel, die sich gleichen. Dennoch ist der eine mehr wert als der andere. Du betrachtest sie nun genau und sagst mir dann, ohne dich zu täuschen, welches der schönere, also der teurere ist.« Ich habe sie genau angesehen, ich habe es mir gut überlegt, und ich habe mich in der Wahl nicht getäuscht. Mein Onkel war zufrieden und fügte hinzu: »Von nun an wirst du dein ganzes Leben lang den Unterschied zwischen dem Schönen und dem Rest kennen.« Ich habe diese Lektion nie vergessen. Durch sie gewann ich die Überzeugung, einen sicheren Geschmack zu haben. Zum Beispiel lief im Fernsehen neulich *Written on the Wind (In den Wind geschrieben,* 1957*)*. Das ist ein sehr netter, sehr gut gemachter Film, aber es ist kein großer Film. Ein großer Regisseur hätte einen viel besseren Film daraus machen können. Trotzdem hat derselbe Douglas Sirk einen bemerkenswerten Film gemacht, *A Time to Love and a Time to Die (Zeit zu leben und Zeit zu sterben*, 1958*)*. Aber die Hauptdarstellerin in *Written on the Wind,* Dorothy Malone, ist ein sehr schönes

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Louis-XV-Möbelstück – darin stimmen wir beide doch sicher überein, denke ich. Sollte Ihre Meinung aber zufälligerweise von meiner abweichen, nun, ich hätte trotzdem recht!

Dreiundsechzig amerikanische Regisseure

Wie erklären Sie sich, daß in Ihrer berühmten Liste mit dreiundsechzig amerikanischen Regisseuren der Vorkriegszeit[2] *einige Namen wie Chaplin, Walsh oder DeMille fehlen?*

Zu jener Zeit bestand das amerikanische Kino aus einer berühmten Dreifaltigkeit: Frank Capra, John Ford und William Wyler. Ich spreche hier nicht von unseren Vorlieben, sondern von dem tatsächlichen Rang, den sie in der filmischen Hierarchie der Zeit einnahmen. Um zu meiner Liste zu gehören, genügt es jedoch für einen Regisseur, daß er einen Film, einen einzigen gemacht hat, der mich begeisterte. Chaplin habe ich nicht aufgenommen, weil er Gott ist – also außerhalb jeder Wertung. Ich habe diese Liste – die nur den Tonfilm betrifft – nach mancherlei minutiösen Recherchen, mit viel Überlegung und kritischer Analyse aufgestellt:

Lloyd Bacon, Busby Berkeley, Richard Boleslavski, Frank Borzage, Clarence Brown, Harold S. Bucquet, Frank Capra, Jack Conway, Merian C. Cooper, John Cromwell, James Cruze, George Cukor, Michael Curtiz, William Dieterle, Allan Dwan, Ray Enright, George Fitzmaurice, Robert Flaherty, Victor Fleming, John Ford, Sidney Franklin, Tay Garnett, Edmund Goulding, Alfred Green, Edward Griffith, Henry Hathaway, Howard Hawks, Ben Hecht, Garson Kanin, William Keighley, Henry King, Henry Koster, Gregory LaCava, Fritz Lang, Sidney Lanfield, Mitchell Leisen, Robert Z. Léonard, Mervyn LeRoy, Frank Lloyd, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Norman Z. McLeod, Rouben Mamoulian, Archie Mayo, Lewis Milestone, Elliot Nugent, Henry C. Potter, Gregory Ratoff, Roy del Ruth, Mark Sandrich, Alfred Santell, Ernest Schoedsack, John M. Stahl, Josef von Sternberg, George Stevens, Norman Taurog, Richard Thorpe, W. S. Van

2 »Les soixante-trois de J.-P. Melville«, in: *Cahiers du cinéma* Nr. 124 (Oktober 1961), S. 63. (Im selben Heft erschien ein langes Interview, das Claude Beylie und Bertrand Tavernier mit Melville führten.) Tatsächlich sind vierundsechzig Namen aufgelistet.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Gloria Swanson in Sunset Boulevard *von Billy Wilder (Filmbild Fundus Robert Fischer)*

Dyke, King Vidor, William Wellman, James Whale, Sam Wood, William Wyler.[3]

Von Walsh hat mir vor dem Krieg kein einziger Film gefallen, denn sie waren alle am Rande, hatten alle etwas Mißlungenes. Glauben Sie mir, Walsh ist ein armseliger Regisseur. Es ist traurig zu sehen, wie sehr die jungen Leute sich irren und in welchem Maße ein einzelner Kritiker eine ganze Generation beeinflussen kann – ich denke an Pierre Rissient. Rissient hat keinen Geschmack. Er glaubte, Walsh besitze Talent, das hat er auch geschrieben, und er hat es so lange wiederholt, bis sich in Paris eine Art lachhafter Religionsgemeinschaft aus Walsh-Anhängern gebildet hat. Der einzige Film von Walsh, den ich in meinem Leben gemocht habe, ist *Objective Burma (Der Held von Burma),* den er 1945 gedreht hat. Doch ich müßte ihn noch einmal sehen,

3 Der vierundsechzigste Name in der ursprünglichen Liste war Cecil B. DeMille, den Melville wohl vor der Veröffentlichung zu streichen vergessen hatte (siehe seine nachfolgenden Bemerkungen zu DeMille, die daran keinen Zweifel lassen).

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

bevor ich endgültig urteile; vielleicht ist er doch nicht so besonders.

Ich habe auch nie einen Film von DeMille gesehen, der völlig geglückt gewesen wäre. Ich glaube – vor allem seitdem ich *Sunset Boulevard (Boulevard der Dämmerung)* gesehen habe –, daß DeMille in erster Linie Schauspieler ist, ein wunderbarer Schauspieler. Das Problem ist, daß er niemals ein richtiger Regisseur war, wie alle Schauspieler, die durch Zufall Regisseur werden, ganz im Gegensatz zu Orson Welles.

Haben Sie schon einmal daran gedacht, eine neue Liste mit amerikanischen Regisseuren der Nachkriegszeit aufzustellen?
Ja, ich finde, das sollte man machen, obwohl ich nicht glaube, daß man unter den neueren Regisseuren dreiundsechzig wichtige finden würde. Wissen Sie, der Krieg hat alles durcheinandergebracht. Eine ganze Welt ist verschwunden, zum Vorteil einer anderen, die immer noch im Begriff ist, sich zu bilden. Sagen wir, daß vor dreißig Jahren, exakt im Mai 1939, eine bestimmte Form der Zivilisation und gleichzeitig mit ihr eine bestimmte Form von Kino mit einem Schlag verschwand. Das war sehr frappierend. 1943, während meines achttägigen Urlaubs in London, habe ich siebenundzwanzig Filme gesehen. Dabei wurde mir sehr schnell klar, daß sich das Kino verändert hatte. Selbst eine Komödie wie *Mr. Lucky* (1943) von Henry C. Potter mit Cary Grant und Laraine Day besaß nicht mehr den gleichen Ton. Das Tempo, der Rhythmus der Vorkriegskomödien war darin einfach nicht mehr vorhanden. Regisseure wie Welles, Kazan, Wilder, Wise, Preminger, Mankiewicz – Leute also, die wahrhaftig aus dem amerikanischen Kino hervorgingen – lagen bereits in der Luft, auch wenn sie noch nicht (oder gerade erst) in Erscheinung getreten waren. Damals in London habe ich eine Form des amerikanischen Films kennengelernt, die mir vollkommen neu war. Ich meine nicht *Gone With the Wind (Vom Winde verweht,* 1939*)*, denn der ähnelte ja tatsächlich noch sehr dem amerikanischen Vorkriegskino, son-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

dern die anderen sechsundzwanzig Filme, die alle 1942/43 entstanden. In London haben das Kino und die Welt für mich eine neue Richtung eingeschlagen.

War es nicht die Begegnung mit Clark Gable bei einem Londoner Hemdenschneider, die diese Zeitenwende für Sie markierte?
Zu jener Zeit hatte alles einen Hauch von Magie, vor allem in der zweiten Hälfte des Krieges. Ich trug eine englische Uniform, hielt mich für ein paar Tage in London auf und hatte das Gefühl, daß wir den Krieg gewinnen würden. Auf einmal erkannte man die Bedeutung der Worte, die de Gaulle 1942 an Colonel Passy[4] gerichtet hatte – »Im Prinzip ist der Krieg schon gewonnen, von nun an geht es nur noch um Formalitäten« –, und sie fegten das defätistische Gefühl hinweg, das in Frankreich, woher ich kam, immer noch vorherrschend war.

4 Colonel Passy, eigentlich: André Dewavrin (1911–1998), war von 1940 bis 1944 Chef des Geheimdienstes des Freien Frankreichs in London. (In Melvilles *L'Armée des ombres* spielt Dewavrin sich selbst.)

Wir waren erfüllt von diesem Siegesgefühl und von dieser Verbundenheit mit der enormen Kraft der Amerikaner und der Alliierten, und da wunderte man sich nicht einmal darüber, plötzlich Gott in Person zu begegnen. Die Tatsache, daß ich Clark Gable nur wenige Tage zuvor ohne ein einziges weißes Haar und ohne eine Falte in *Gone With the Wind* gesehen hatte, minderte in keiner Weise den Charme dieses sonnengegerbten Mannes mit den ergrauten Schläfen, den ich am Klang seiner Stimme erkannte, noch bevor ich ihn ansah und er mir strahlend zulächelte.

Wissen Sie, ich habe praktisch alle Ereignisse in meinem Leben zwischen 1930 und 1940 noch exakt im Kopf. Auf Abruf. Immer eingerahmt zwischen zwei Filmen, denn ich erinnere mich an die Reihenfolge, in der ich sie gesehen habe. Manchmal kommt es vor, daß ich zu alten Freunden aus der Vorkriegszeit sage: »Weißt du noch? Das passierte zwischen *Three Comrades* (Frank Borzage) und *Wuthering Heights (Stürmische Höhen,* William Wyler*)*.« Die amerikanischen Filme aus jener Zeit waren Etappen in unserem Leben.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Carné: ein »amerikanischer« Regisseur

Mochten Sie die französischen Vorkriegsregisseure?
Ja, aber nicht ohne Vorbehalte. Lieben heißt aber, ohne Vorbehalte zu lieben. Gewiß vertraten Prévert-Jeanson-Carné[5] trotz allem ein sehr schönes Kino. Ich erinnere mich unter anderem eines Films, den ich sehr mochte, als er herauskam: *Le Jour se lève (Der Tag bricht an,* 1939*)* von Carné. Ich sage immer Carné, weil ich damals, als diese Filme mich beeindruckten, noch nicht wußte, welchen Anteil Jacques Prévert daran hatte. Heute weiß ich, daß man Prévert zu huldigen hat. Carné war nur für die Ausführung zuständig. Das Rückgrat, das Skelett, die Geschichte, die Dialoge, die Wahl der Schauspieler, das war Prévert. Doch schließlich soll man nicht den »amerikanischen« Regisseur heruntermachen, der Carné war, denn Carné hätte, wenn Sie so wollen, sehr gut in Hollywood mit einem fremden Skript arbeiten können. In meiner »Liste der dreiundsechzig« gibt es etwa vierzig Regisseure, die nur Carnés waren, was gar nicht so schlecht ist. Wenn ich es mir recht überlege, könnte ich mir, wenn ich eine gute Geschichte fände und die richtigen Schauspieler dazu, durchaus vorstellen, Carné die Regie für einen Film zu übertragen. Natürlich müßte man genauso auch die Dekors für ihn auswählen, denn sonst würde vielleicht so etwas wie *Les Jeunes Loups (Wie junge Wölfe)* oder *Du mouron pour les petits oiseaux (Futter für süße Vögel)* dabei herauskommen.

Nein, den französischen Film meiner Jugendzeit mochte ich nicht, aus diesem Grund zog ich mich in den amerikanischen Film zurück. Im übrigen hat es noch heute etwas Abwertendes, wenn man »französischer Film« sagt.

Melville und Melville

Sie heißen eigentlich Jean-Pierre Grumbach, haben Ihren Namen aber geändert in Jean-Pierre Melville. Weshalb?

5 Der Regisseur Marcel Carné (1909–1996), bekanntester Vertreter des »poetischen Realismus«, verfilmte das Drehbuch *Hôtel du Nord (Hotel du Nord,* 1938*)* von Henri Jeanson (1900–1970). Jacques Prévert (1900–1977) schrieb die Drehbücher zu Carnés bekanntesten Vorkriegsfilmen – *Jenny* (1936), *Drôle de drame (Ein sonderbarer Fall,* 1937*)*, *Quai des brumes (Hafen im Nebel,* 1938*)* und *Le Jour se lève* – ebenso wie zu Carnés späteren Meisterwerken *Les Visiteurs du soir (Die Nacht mit dem Teufel,* 1942*)*, *Les Enfants du Paradis (Kinder des Olymp,* 1945*)* und *Les Portes de la nuit (Pforten der Nacht,* 1946*)*.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Aus reiner Bewunderung für einen Autor, einen Künstler, der mich berührt hat wie kein anderer und mit dem ich mich identifizieren wollte.

Drei amerikanische Schriftsteller haben meine Jugend geprägt: Edgar Allan Poe, Jack London und eben Herman Melville. Wenn man jung ist, weiß man nicht genau, welche Mythologie im Erwachsenenalter die eigene sein wird. Für mich rangieren heute Melville und London gleich.

Ich entdeckte Melville, als ich lange vor Jean Gionos *Moby Dick*-Übersetzung auf englisch *Pierre, or the Ambiguities* las, ein Buch, das mich für immer geprägt hat.

Ich hatte den Namen Melville, lange bevor ich Filme drehte, angenommen, ich trug ihn während des ganzen Krieges. Als der Krieg eines Tages zu Ende war und ich mich wieder Grumbach nennen wollte, mußte ich feststellen, daß es praktisch unmöglich war, die Uhr zurückzustellen. Nicht nur weil mich nun Hunderte von Leuten unter dem Namen Melville kannten, der auf allen meinen Militärpapieren eingetragen war. Unter dem Namen Melville bin ich sogar ausgezeichnet worden.

Um ganz offen zu reden: Dieses Namensproblem interessiert mich nicht so. In den USA können die Leute den Namen wie das Hemd wechseln. Man kann sich nennen, wie man will und wann man es will, das hat keine Bedeutung. Ein Name bedeutet nichts.

Ich liebe die Abstraktionen sehr, und ein Name ist die abstrakteste Sache der Welt.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

MEINE ERBSÜNDE

Der Zauberlehrling

Als Sie im November 1945 wieder ins Zivilleben eintraten, wollten Sie unbedingt Filme machen und sind schließlich Ihr eigener Produzent geworden …

Als ich aus dem Krieg zurückkehrte, wandte ich mich wegen der Zulassung zu einer Stelle als Assistent an die Filmtechnikergewerkschaft. Ich bekam einen Termin bei Marc Maurette und René Lucot, die mich fragten, was ich schon gemacht hätte. Aber um schon etwas gemacht zu haben, hätte ich qualifiziert sein müssen, und die Qualifikation war eben jener Schein von der Gewerkschaft. Diesen nicht vorweisen zu können reichte aus, um nicht beschäftigt zu werden. Haben Sie eine Vorstellung davon, wie weit die kommunistische Diktatur reichte? Ich sage bewußt kommunistische Diktatur, nicht Gewerkschaftsdiktatur, denn die Filmtechnikergewerkschaft war bereits vollständig in den Händen eines Burschen, den ich sehr mag und der sich inzwischen sicher sehr verändert hat, viel mehr als er selber zugeben würde, Louis Daquin.[1]

Jedenfalls herrschte zu jener Zeit der Stalinismus in Reinform. Je mehr man während des Krieges, während der Besatzung, eine, sagen wir, geschmeidige Haltung an den Tag gelegt hatte, desto mehr war man nach der Befreiung Kommunist.

Um gegen den oben beschriebenen Teufelskreis anzukämpfen, gründete ich meine eigene Produktionsfirma. Ich habe Daquin übrigens erst kürzlich wiedergesehen, bei den Dreharbeiten zu meinem Film *L'Armée des ombres (Armee im Schatten),* und er hat mir zugestanden, daß er im Unrecht war. Ich finde, ab dem Moment, da Ihnen jemand sagt: »Ich hatte unrecht!«, muß man ihm seine Fehler komplett und gänzlich verzeihen. Daquin hat mir zu einer bestimmten Zeit sehr viel Kummer bereitet, aber es war vielleicht von Nutzen, daß ich mich mit Leuten wie

1 Louis Daquin (1908–1980), französischer Regisseur.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Daquin und Claude Autant-Lara herumschlagen mußte. Wenn sie sich verändert haben, dann habe auch ich mich verändert. Wenn Lara und Daquin auf großem Umweg zu meiner Haltung von 1947 gekommen sind, dann bin ich (freilich nicht auf politischer Ebene) auf großem Umweg zu ihrer Genossenschaftsphilosophie gekommen. Nun, wir alle wissen, daß Korporativismus Faschismus ist. Ich sage es zwar nicht gerne, aber wenn wir ehrlich sind, ist es doch folgendermaßen: Ich frage mich, ob man heutzutage in der Frage der Qualifikation nicht ein bißchen anspruchsvoller sein sollte. Wenn man weiß, daß jedes Jahr zwischen fünfzig und sechzig neue Regisseure ihren ersten Film drehen, dann jagt einem das Schauder über den Rücken. Das Kino hat aufgehört, eine höhere Sache zu sein! Selbstverständlich hat jeder das Recht, Regisseur zu werden, aber nicht egal wie, und nicht, um egal was zu machen. Es beunruhigt mich zutiefst – ich bin Vorsitzender der Zensurkommission und sehe Filme, die es nicht verdienen, gedreht worden zu sein –, wenn ich höre, daß das Centre National de la Cinématographie heute fünfzig Millionen alte Franc an einen jungen Regisseur gibt, der damit zum Teil Unsägliches auf die Leinwand bringt. Ich stelle mir daher folgende Frage: Hatten Daquin und Lara, als sie sich mir mit solcher Gewalt und solcher Kraft entgegenstellten – mit Mitteln übrigens, die sie heute gar nicht mehr zur Verfügung hätten –, hatten sie damals nicht sogar ein bißchen recht? Mit anderen Worten: Ich war der Zauberlehrling! Ich habe damals die Meinung vertreten, jeder habe das Recht, einen Film zu machen – und das denke ich auch heute noch –, und jetzt leidet das Kino ein bißchen unter den Folgen davon. Ich finde, es erfordert eine irrsinnige Liebe zum Kino, selber Filme zu machen. Außerdem sollte man sich enorm auskennen in der Materie. Ich meine das nicht nur in technischer Hinsicht. 1947 war ich unschlagbar, kannte mich in allem aus und konnte sogar die Vorspanntitel der Filme auswendig herunterbeten. Ich habe immer dazu gelernt, was Film betrifft, ich habe nie aufgehört, Film zu studieren. Schon als kleines Kind

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

habe ich gesagt: »Wenn ich groß bin, mache ich Filme!« Zur größten Verwunderung aller Leute, denn zu jener Zeit wollte niemand etwas mit Film zu tun haben. Ich bin der einzige meiner Generation, der schon vor dem Krieg verkündet hat: »Ich will Regisseur werden!« Endgültig hatte ich diese Gewißheit, als ich *Cavalcade* (1933) von Frank Lloyd sah, einen Film, den ich damals sehr mochte.

Vierundzwanzig Stunden im Leben eines Clowns

Wie kam es dann, daß Sie Ihren ersten Film drehten, der Ihr einziger Kurzfilm bleiben sollte: Vingt-quatre heures de la vie d'un clown? Noch lange vor dem Kino zählte der Zirkus zu meinen ersten großen Leidenschaften. Aus dieser Leidenschaft erwuchs eine Freundschaft: die zu Beby, dem Clown. Bresson hatte einen sehr hübschen Film gemacht, *Les Affaires publiques* (1933), in dem Beby ein wenig der Vorläufer von Chaplin in *The Great Dictator* (1940) war.[2] Ich wollte mir meine ersten Sporen verdienen, indem ich Beby, dem letzten der großen Clowns, ein Denkmal setzte, mit einem Film über eine Kunst, die im Begriff war auszusterben. Unglücklicherweise habe ich den Film total vermasselt, und es ist allein meine Schuld. 1946, kurz nach dem Krieg, war das Filmmaterial knapp. Man bekam es nur gegen Gutscheine. Also habe ich auf dem Schwarzmarkt Agfa-Material von 1942 gekauft! Ich weiß nicht, ob Sie sich klarmachen, was es heißt, wenn Schwarzweißmaterial schon vier Jahre auf dem Buckel hat. Das ist völlig verrückt! Das Material war schon ganz verzogen durch das Alter, wir konnten nichts dagegen tun. Und als es darum ging, den Film zu synchronisieren – ich hatte aus Geldmangel stumm drehen müssen –, erfuhr ich, daß Beby nicht lesen konnte. Ich mußte die Synchronisation Wort für Wort machen, wodurch ich wiederum gezwungen war, den Schnitt zu verändern. Das Ergebnis war so grauenvoll, so entsetzlich, daß ich das Ganze in einen Schrank geschlossen habe und nie mehr

2 Der Kurzfilm *Les Affaires publiques* (1934), Robert Bressons Regiedebüt, ist eine Slapstickkomödie, in der Beby und Marcel Dalio die Oberhäupter zweier benachbarter Republiken spielen, die Staatsakte – die Enthüllung einer Statue, eine Schiffstaufe – unweigerlich in Chaos verwandeln.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

hervorholen wollte. Eines Tages fragte mich Pierre Braunberger[3], ob ich nicht vor *Le Silence de la mer (Das Schweigen des Meeres)* schon etwas gedreht hätte, und da habe ich mich dazu hinreißen lassen einzuräumen, daß es da noch diesen minderwertigen Kurzfilm von mir gibt. Er hat so sehr darauf bestanden, ihn sich anzusehen, daß ich ihm den Film schließlich vorgeführt habe. Das Schlimmste war, daß er ihn mochte und mich überredete, ihn ihm zu geben, obwohl ich ihm meine Bedingungen genannt hatte: Mein Name sollte aus dem Vorspann verschwinden, die Tonspur, alles. Neulich hat er mir erzählt, er habe sehr viel Geld mit diesem Film verdient.

Vingt-quatre heures de la vie d'un clown ist etwas, was ich gern vergessen können möchte. Dieser Film ist meine Jugendsünde, meine Erbsünde. *You can't run away from it!*

3 Pierre Braunberger (1905–1990), französischer Filmproduzent, ein Freund Jean Renoirs ebenso wie ein Förderer der Nouvelle Vague.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

LE SILENCE DE LA MER
(Das Schweigen des Meeres, 1947)

Put Out the Light

Als es darum ging, Ihren ersten Langfilm zu drehen, haben Sie sich dafür entschieden, Vercors' Erzählung Le Silence de la mer *zu adaptieren.*[1] *Wann und wie ist die Idee entstanden, diesen Film zu drehen?* Ich war fest entschlossen, *Le Silence de la mer* zu meinem ersten Film zu machen, und zwar seit dem Tage, da mir Jean-Paul de Dadelsen, der elsässische Dichter, der 1957 starb, die Novelle von Vercors zu lesen gegeben hatte. Es handelte sich um die englische Ausgabe, und das Buch hieß *Put Out the Light.* Das war 1943.

Als ich kurze Zeit später bei *France Libre* nach den Rechten fragte, wollte es der Zufall, daß derjenige, der darüber zu entscheiden hatte, Jean-Pierre Bloch war, später Minister unter de Gaulle. Jean-Pierre Bloch war ein Jugendfreund von mir und zu jener Zeit rechte Hand von Colonel Passy. Als er mir sagte, daß er soeben aus Südamerika eine Anfrage von Louis Jouvet erhalten habe, der ebenfalls einen Film daraus machen wollte, antwortete ich ihm: »Aber du hast nicht das Recht, darüber zu entscheiden, du weißt ja noch nicht einmal, wer Vercors ist! Mache dich auf eine Menge juristischen Ärger gefaßt.« Ich ging sogar so weit, mir Ilja Ehrenburgs Argument zunutze zu machen, der gesagt hatte, dieses Buch sei »ein provokatives Werk, mit Sicherheit von einem Nazi geschrieben, um die propagandistische Aktion der Gestapo zu unterstützen«. Ich war so überzeugend, daß Jean-Pierre Bloch sich am Ende weigerte, Jouvet die Drehgenehmigung zu erteilen, der die Rolle Werner von Ebrennacs übrigens selber spielen wollte, weil es in dem Buch die Stelle gibt: »Mir fiel auf, wie verblüffend er dem Schauspieler Louis Jouvet ähnlich sah.«

Genauso wie Margaret Mitchell an Clark Gable dachte, als sie in *Gone With the Wind* die Figur des Rhett Butler beschrieb, hatte Vercors bei Werner von Ebrennac in der Tat Louis Jouvet vor Augen!

1 *Le Silence de la mer* des französischen Autors Vercors (1902– 1991) erschien erstmals 1942 im legendären Untergrundverlag Éditions de Minuit. Bereits im Herbst 1940, nur wenige Monate nach der deutschen Besatzung Frankreichs, hatten beinahe alle französischen Verlage die Titel vom Markt genommen, die den Besatzern nicht genehm waren. Auch die Neuerscheinungen unterlagen der Zensur sowohl durch deutsche als auch durch französische Instanzen. Um dieser Gleichschaltung der Verlage etwas entgegenzusetzen, gründeten Vercors und Pierre de Lescure

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

die Éditions de Minuit. Bis zur Befreiung 1944 wurden fünfundzwanzig Bücher von Autoren verlegt, die den unterschiedlichen politischen Gruppierungen des Widerstands verpflichtet waren. Als erster Titel erschien *Le Silence de la mer,* ein literarisches Erstlingswerk, das im Sommer 1941 entstanden war und seinen Autor mit einem Schlag berühmt machte.

Weshalb wollte Vercors Ihnen später nicht die Filmrechte übertragen?
In dem Briefwechsel, der zwischen uns um diese Frage herum entstand, sagte er mir, seine Weigerung sei darin begründet, daß *Le Silence de la mer* zum französischen Nationalerbe gehöre. Maître Arrighi, der eine wichtige Rolle in der Widerstandsbewegung spielte, hatte ihn darum gebeten, niemals die Rechte zu verkaufen, denn er hielt die Vorstellung für unerträglich, aus dieser Erzählung, die während des Krieges für viele eine Art Bibel war und entsprechend verehrt wurde, einen Film zu machen. Diese Ansicht wurde im übrigen ausnahmslos von allen Widerstandskämpfern geteilt. Als ich merkte, wie hartnäckig Vercors sich weigerte, habe ich ihm schließlich gesagt: »Also gut, dann mache ich daraus eben einen Film zu meinem persönlichen Gebrauch!« Seine Antwort ließ nicht lange auf sich warten: »Auch dafür gebe ich Ihnen nicht mein Einverständnis!« Am Ende mußte ich mich dazu verpflichten, den Film nach seiner Fertigstellung von einer aus Résistance-Mitgliedern zusammengesetzten Jury begutachten zu lassen, die von Vercors persönlich einberufen werden sollte. Falls sich auch nur eine einzige Stimme gegen eine Aufführung des Films aussprechen sollte, würde ich das Negativ verbrennen.

Die Tatsache, daß Sie bis 1947 warten mußten, um mit den Dreharbeiten zu Le Silence de la mer *beginnen zu können, hat es Ihnen erlaubt, ihn mit Ihrer eigenen Firma zu produzieren …*
Meine Produktionsfirma hat mir aber nichts genützt, und zwar aus dreierlei Gründen:

1) Ich hatte es nicht geschafft, mir die Filmrechte an dem Buch zu sichern.

2) Ich war kein Mitglied der Regiegewerkschaft, denn ich wollte mich nicht organisieren.

3) Da ich nicht der Berufsgenossenschaft angehörte, hatte ich auch keinen Anspruch auf Gutscheine für Filmmaterial.

Meine persönliche Freiheit beraubte mich also automatisch jeder Hilfe, sowohl finanzieller als auch anderer Art.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Siebenundzwanzig Drehtage

Sie haben Le Silence de la mer *also heimlich gedreht, ohne die Rechte erworben zu haben und ohne Hilfe, vollkommen außerhalb des damaligen Produktionssystems?*
Trotz allem hatte ich es doch noch geschafft, von einer einzigen, aber entscheidenden Seite Unterstützung zu erhalten: vom Kopierwerk! Ich hatte das Glück, auf einen Widerstandskämpfer zu stoßen, Monsieur Colling, dem damaligen Leiter des GTC-Kopierwerks, und er sagte mir: »Monsieur Melville, ich habe Vertrauen zu Ihnen. Machen Sie diesen Film. Wenn Monsieur Vercors Ihnen am Ende der Dreharbeiten immer noch die Rechte verweigert, nun ja, dann schulden Sie mir Geld, das Sie mir eines Tages zurückzahlen werden!« Er hat nicht einmal einen Wechsel von mir verlangt. Nichts! Dieser Mann hat mir sehr geholfen, das kann ich nicht genug betonen.

Die erste Klappe fiel am 11. August 1947, insgesamt waren es siebenundzwanzig Drehtage. Ich drehte immer dann, wenn ich wieder genug Geld zusammengekratzt hatte, um alles bezahlen zu können: die Miete für die Ausrüstung und die Gage für meinen einzigen Beleuchter; den Bus, der uns zu Vercors' Haus fuhr; meinen Kameramann Henri Decaë und meine Schauspieler. Mir lag sehr daran, jeden Abend allen ihren Lohn zu geben. Auf diese Weise hatten wir siebenundzwanzig Zahltage. Ich hatte keine Versicherung abgeschlossen, und falls es während der Dreharbeiten einen Unfall gegeben hätte, hätte ich den Film nie beenden können.

Wie haben Sie Ihre Schauspieler gefunden?
Für die Rolle des Onkels hatte ich an Jean-Marie Robain gedacht, einen Kriegskameraden, den ich aus den Augen verloren hatte. Eines Tages begegnete ich ihm zufällig auf der Straße, und es stellte sich heraus, daß er – ein unglaublicher Zufall! – in derselben Straße wohnte wie ich. Diese Art von Zeichen darf man nicht mißachten: Robain bekam die Rolle!

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Was Howard Vernon[2] betrifft, so hatte ich ihn in *Jericho* (1946) gesehen, einem Film von Henri Calef, und fand, daß er genau richtig für die Figur wäre, auch wenn es damals sehr viele deutsche Schauspieler in Paris gab. Nicole Stéphane war eine Freundin der Familie. Als sie mir eines Tages ihren Wunsch verriet, Regisseurin zu werden, antwortete ich ihr: »An dem Tag, an dem ich meinen ersten Film mache, werde ich Sie als Assistentin engagieren, aber lassen Sie mich sagen, daß es mir noch lieber wäre, Sie als Schauspielerin verpflichten zu können.« Ihr sehr klares Profil und ihr strahlender Blick paßten sehr gut zur Rolle der Nichte.

Bei Vercors

Weshalb wollten Sie den Film in Vercors' Haus drehen?
Dort hatte sich Vercors diese auf wahren Elementen basierende Geschichte ausgedacht. Ein hinkender deutscher Offizier, der Tennis spielte, um sein Bein zu trainieren, hatte tatsächlich in seinem Haus gewohnt. Allerdings hatte sich zwischen ihnen keinerlei Beziehung entwickelt. Vercors hatte aber bemerkt, daß dieser Offizier ein wenig aus der Reihe fiel, denn in seinem Zimmer gab es eine Menge Bücher, die auf eine hohe Bildung schließen ließen, und kein Hitlerbild, sondern eine Büste von Pascal.

Ausgehend von diesen Dingen hatte Vercors also eine Geschichte geschrieben und diese um poetische Elemente ergänzt. So wurde beispielsweise aus seiner Frau seine Nichte, denn so konnte er viel überzeugender die Liebe als Thema einfügen.

Am ersten Drehtag waren Vercors und seine Frau abwesend. Emmanuel d'Astier de la Vigerie, dem sie ihr Haus geliehen hatten, öffnete mir die Tür. Auf mein »Guten Tag, Herr Minister!« erwiderte er mit spürbarer Verachtung: »Aha, Sie sind das – das Kino!« Und damit verzog er sich wieder in den Garten, ohne uns bis zum Abend auch nur die geringste Beachtung zu schenken.

Am letzten Drehtag regte sich Vercors' Frau, die früher zurückgekehrt war als erwartet, über das unvermeidliche Durch-

2 Der Schweizer Schauspieler Howard Vernon (1914– 1996) wirkte ab 1945 in rund 150 Filmen mit. Nach *Le Silence de la mer* spielte er wichtige Rollen unter anderem in Jean-Luc Godards *Alphaville (Lemmy Caution gegen Alpha 60,* 1965*)*, Woody Allens *Love and Death (Die letzte Nacht des Boris Gruschenko,* 1975*)*, *Der Tod des Empedokles* (1987) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet sowie in *Delicatessen* (1991) von Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro. Melville griff noch drei weitere Male auf ihn zurück, aber am häufigsten stand Vernon für den spanischen Regisseur Jess Franco in dessen Exploitation-Filmen vor der Kamera. Als Sproß einer Basler Hotelierfamilie wuchs Vernon in verschiedenen Ländern mehrsprachig auf. In Zürich absolvierte er ein Schau-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983